

Wilberth Salgueiro

PROSA

— SOBRE —

PROSA

MACHADO DE ASSIS, GUIMARÃES ROSA,
REINALDO SANTOS NEVES
E OUTRAS FICÇÕES

 EDUFES

PROSA
— SOBRE —
PROSA

MACHADO DE ASSIS, GUIMARÃES ROSA,
REINALDO SANTOS NEVES
E OUTRAS FICÇÕES

Wilberth Salgueiro

PROSA
— SOBRE —
PROSA

MACHADO DE ASSIS, GUIMARÃES ROSA,
REINALDO SANTOS NEVES
E OUTRAS FICÇÕES



EDUFES

VITÓRIA, 2013

Reitor | Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora | Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto

Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis

Secretário de Cultura | Orlando Lopes Albertino

Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial | Agda Felipe Silva Gonçalves, Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Gilvan Ventura da Silva, Glicia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Maria Helena Costa Amorim, Orlando Lopes Albertino, Ruth de Cássia dos Reis, Sandra Soares Della Fonte
Secretária do Conselho Editorial | Fernanda Scopel Falcão

Comitê Científico de Letras | Antônio Pires, Evando Nascimento, Flávio Carneiro, Goiandira Camargo, Jaime Ginzburg, Luiz Carlos Simon, Marcelo Paiva de Souza, Márcio Seligmann-Silva, Marcus Vinícius de Freitas, Marília Rother Cardoso, Paulo Roberto Sodré, Rosani Umbach

Projeto Gráfico | Lucas Ammar de Moraes Borges

Diagramação | Lucas Ammar de Moraes Borges

Capa | Lucas Ammar de Moraes Borges e Willi Piske Jr

Revisão Final | O autor

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S164p Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-
Prosa sobre prosa : Machado de Assis, Guimarães Rosa,
Reinaldo Santos Neves e outras ficções / Wilberth Claython Ferreira
Salgueiro. - Vitória : EDUFES, 2013.

376 p. ; 21 cm
ISBN : 978-85-7772-157-3
Inclui bibliografia.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Rosa, João
Guimarães, 1908-1967. 3. Neves, Reinaldo Santos, 1946- 4. Literatura
brasileira - História e crítica. I. Título.

CDU:821.134.3(81)-95



para

Maria Amélia & João Gregório,

amores

SUMÁRIO

15 **PREFÁCIO** – Jaime Ginzburg

I. MACHADO DE ASSIS

21 ***Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borbas***

Piparotes – Machado de Brás e Quincas (esboços sobre humanitismo, relativismo e cães)

31 **“Noite de almirante”**

Nomes não mentem (quase nunca): “Noite de almirante”, de Machado de Assis, à luz da onomástica

43 ***Dom Casmurro***

Outro crime quase perfeito: Casmurro, assassino de Escobar

61 ***Esaú e Jacó e Memorial de Aires***

“José da Costa Marcondes Aires” - conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópio em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*

81 ***Resenha de Machado de Assis: relíquias culinárias***, de Rosa Belluzo

Degustando Machado

II. GUIMARÃES ROSA

85 ***Grande sertão: veredas e Magma***

Rosa em policromia: cores, eros e íris (um arco de sexualidade entre *Magma* e *Grande sertão: veredas*)

- 99 ***Grande sertão: veredas* e “A terceira margem do rio”**
Crença, corpo, escrita: um lance de “três” em *Grande sertão: veredas*
- 115 ***Grande sertão: veredas*, romance e TV**
Diadorim-neblina: da exata ambiguidade da palavra literária à plural univocidade da imagem televisiva – sobre a sexualidade em *Grande sertão: veredas*, romance e minissérie
- 123 ***Grande sertão: veredas*, romance e ensaio**
Grande sertão: veredas: romance e ensaio – par em par
- 131 **Guimarães Rosa e Roland Barthes**
Travessias incidentais: Roland Barthes e Guimarães Rosa
- 143 ***Grande sertão: veredas***
Sendas e senhas do amor em *Grande sertão: veredas* [Resenha do livro *Veredas do amor no Grande sertão*, de Karina Bersan Rocha]
- 147 ***Grande sertão: veredas***
Apresentação [Apresentação do livro *Uma voz espírita em Grande sertão: veredas*, de Sandra Mara Moraes Lima]
- 151 ***Grande sertão: veredas***
Ao senhor, leitor [Orelha do livro *Os tempos impossíveis: perigo e palavra no sertão*, de Jair Miranda de Paiva]

III. REINALDO SANTOS NEVES

- 153 ***Kitty aos 22: divertimento***
Um baita kit: nomes a mancheias num romance de Reinaldo Santos Neves

- 165 ***Sueli: romance confesso***
Pleonasmo e onanismo enquanto técnicas de construção literária (uma leitura de *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves)
- 177 ***A longa história***
Uma longa história de ficções: o Deus do medievo e o de hoje
- 193 ***A ceia dominicana***
Ceia e sereia
- 195 ***A folha de hera: romance bilíngue***
Olhai e vede, mire veja: o que há de contemporâneo no medievo de Reinaldo Santos Neves e no sertão de Guimarães Rosa? Fé, sexo e violência em *A folha de hera* (2010), em *Grande sertão: veredas* (1956) e hoje em dia

IV. OUTRAS FICÇÕES

- 213 **Mário de Andrade**
Mário – polígrafo, epistolômano – e a felicidade
- 247 **Clarice Lispector**
Olho, falo e búfalo: impressões sobre um conto de Clarice
- 259 **Pepetela**
Uma (re)leitura do romance *Muana Puó*, de Pepetela, a partir da noção de testemunho
- 275 **Ana Cristina Cesar**
O verso e o ensaio: formas variadas de lucidez em Ana Cristina Cesar
- 287 **Leitura literária**
A leitura literária e a formação do leitor-escritor-professor

- 299 **Literatura de testemunho**
Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap)

V. TEXTOS CURTOS

- 321 **Graciliano Ramos**
Graciliano Ramos: uma poética do corte [notícia]
- 324 **Jorge Amado**
(Sem título) [notícia]
- 325 **Italo Calvino**
Viajando: inverno com Calvino, verão com Rita [prefácio do livro *O desejo da escrita em Italo Calvino*, de Rita Maia]
- 329 **Raduan Nassar**
Lentamente, outros copos, tintim [prefácio do livro *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera*, de Andréia Delmaschio]
- 333 **Evando Nascimento**
Literaturas na berlinda [resenha do livro *Ângulos: literatura & outras artes*]
- 336 **Eva Braun**
A história de Eva Braun [resenha do livro *Eva Braun – a vida com Hitler*, de Heike B. Görtemaker]
- 338 **W. G. Sebald**
Guerra, guerra: mais uma vez [resenha do livro *Guerra aérea e literatura*]
- 342 **Adriana Lisboa**
Vozes (s)em segredo [resenha do romance *Sinfonia em branco*]

- 345 **Luís Eustáquio Soares**
Uma trama incrível (ou uma trama bem cabeluda!) [resenha do romance *O evangelho segundo satanás*]
- 347 **Rubem Fonseca**
(Sem título) [orelha do livro *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*, de Fabíola Padilha]
- 348 **Fabíola Padilha**
Convite [orelha do livro *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia*]
- 350 **Julio Cortázar**
O vivido e o inventado [orelha do livro *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito*, de Alexandre Moraes]
- 352 **Paul Auster**
(Sem título) [quarta capa do livro *Movimentos de demolição: deslocamentos, identidades e literatura*, de Rafaela Scardino]
- 353 **Nelson Martinelli**
(Sem título) [quarta capa do romance *A dupla cena*]
- 354 **Wilberth Salgueiro**
Eis: mil personagens à procura de um leitor [crônica sobre personagens]
- 356 **Wilberth Salgueiro**
Olhar o forasteiro [crônica do livro *Olhar forasteiro*]
- 361 **BIBLIOGRAFIA GERAL**

PREFÁCIO

Palavras, cismas e coragem
Jaime Ginzburg¹

A trajetória de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro se caracteriza por uma dedicação continuada à escrita. Ele é responsável por vinte livros, como autor ou organizador. Essa dedicação é benéfica para seus pares, e faz supor que podemos esperar por novas iniciativas. No caso de um crítico jovem e generoso como Wilberth Salgueiro, essa dedicação é importante sobretudo para seus alunos, para quem o professor da Universidade Federal do Espírito Santo é um exemplo e uma referência. Bith, como o pesquisador costuma ser chamado entre seus conhecidos, tem uma relação afirmativa com o ensino, e é evidente que isso se articula com sua experiência de pesquisa.

O presente livro, *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*, expressa com nitidez essa articulação. No ensaio “A leitura literária e a formação do leitor-escritor-professor”, Wilberth Salgueiro parte, explicitamente, de sua própria experiência como docente, para elaborar reflexões capazes de favorecer processos de formação de leitores. O autor relaciona seus interesses de leitura na infância e na adolescência. Descreve sua posição no curso de Letras e chega ao presente. O seu próprio processo formativo, que é caracterizado por ele como “lógico e louco”, foi bem-sucedido. Quando o autor examina fatores de dificuldade no processo, assume uma atitude propositiva e, com franqueza, se refere ao próprio texto como “tanto um testemunho de leitura quanto uma declaração de amor”.

O amor à literatura é, sem dúvida, motivador de vários estudos incluídos no volume. Desde os primeiros textos sobre Machado de Assis, é forte a concentração do autor em examinar palavras e pensar em potências de significação. Associações etimológicas,

1 Professor de Literatura brasileira na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq.

sonoras e morfológicas são relevantes para o desenvolvimento de contextos conotativos. Em construções narrativas que, para muitos leitores, poderiam ser entendidas em perspectiva realista, o pesquisador valoriza detalhes formais. Com isso, respeita a polissemia do texto literário, e estabelece conexões entre elementos formais com originalidade e vivacidade.

Entre os textos estudados pelo autor, cabe destacar *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *A longa história*, de Reinaldo Santos Neves; e *Muana Puó* de Pepetela. A fundamentação inclui textos de crítica e teoria literária, assim como reflexões em outras áreas de conhecimento. Cabe destacar, entre os autores estudados, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Philippe Lejeune, Theodor Adorno, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Le Goff, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e Haroldo de Campos.

A parte II é a melhor deste volume. A relação entre sujeito intérprete, método e objeto de investigação se resolve de modo brilhante quando Bith encontra Guimarães Rosa. Isso se evidencia na própria redação, clara e fluente. Além de construir argumentos sólidos de análise e interpretação, em Rosa o autor encontra um campo de expressão de suas ideias sobre linguagem e literatura. Salgueiro expressa um amor à palavra. Não é casual que uma observação sobre a “peculiar sabença” de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* conduza a uma reflexão sobre a concepção de língua em Roland Barthes. Tanto em Rosa como em Barthes, Bith encontra manifestações de percursos de desejo, no interior dos quais o valor da palavra é constitutivo de percepções e compreensões; o autor está menos interessado em óticas de leitura realistas, ou na função referencial da linguagem, do que em lidar com a função expressiva. Toda ação principia por “uma palavra pensada”, que vai “rompendo rumo”.

Acredito que, em grande parte do livro, o discurso crítico tenha sido constituído em um cruzamento entre diferentes funções. A carga metafórica desse discurso evoca a atividade de Salgueiro como poeta, com elevadíssimo grau de consciência da linguagem. A fluência das argumentações, por sua vez, evoca constantemente a oralidade, remetendo a situações de palestra e, mais do que isso, à sala de aula. O autor inclui em seu campo de interlocução seus alunos. Talvez estudantes de graduação em Letras sejam os principais beneficiários do volume. As qualidades do livro despertam capacidades de análise e interpretação, e interesse por escritores;

para além do livro, mostram um entusiasmo com relação à literatura, com intensidade rara nos dias atuais. Esse entusiasmo exemplar serve de modelo para os colegas de profissão.

Entre os trabalhos anteriores do autor, em minha opinião, o melhor é *Forças & formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, publicado em 2002. O autor confronta temas de alta exigência acadêmica. Estabelece de modo formidável um painel crítico do período examinado, integrando problemas históricos e questões estéticas com habilidade. Na abertura, anuncia que não traz conclusões, mas “prefere movimentos e estados parciais”. De fato, o livro opera em uma espécie de dialética entre os olhares de conjunto, voltados para gerações e elementos contextuais, e as leituras de textos particulares. Essa dialética sem síntese acentua a presença de “cismas”, termo utilizado pelo autor.

Em *Lira à brasileira*, publicado em 2007, embora existam três blocos de estruturação do material (*Poética, Política e Erótica*), a força se sustenta pelos estudos específicos de autores e textos. O destaque é, sem dúvida, a capacidade de discutir relações entre lírica e história, respeitando as especificidades da linguagem poética. O autor contribuiu para a valorização de escritores como Glauco Mattoso e Leila Miccolis, encontrando linhas interpretativas excelentes e originais. Nesse volume é fortalecido o movimento de Salgueiro entre o cânone e a produção considerada não canônica. O livro abre com um estudo sobre Carlos Drummond de Andrade, em que a abordagem inclui uma valorização da crítica de Antonio Candido. Mais adiante, em uma leitura de Waldo Motta, Candido ressurgiu no contexto de uma reflexão de Italo Moriconi; nesse ponto, são questionados por Salgueiro os modos como a historiografia literária lida com o erotismo. Nessa dinâmica não há contradição. Trata-se de uma combinação rara entre respeito à tradição e entusiasmo com a produção contemporânea. Em Salgueiro, o conhecimento do cânone disponibiliza recursos para a possibilidade de valorizar Waldo Motta e Caetano Veloso. Para o autor, é necessário conhecer o “I-Juca Pirama” para compreender bem o alcance de “O elixir do pajé”; “o humor escrachado e a sexualidade moralmente censurada se intensificam ao se apropriarem de uma forma canônica.

Forças & formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90) se move em torno de cismas, não é um livro totalizante ou fechado em uma unidade, mas apresenta fios condutores que articulam as várias partes umas com as outras.

Em *Lira à brasileira*, a fragmentação do volume é maior, embora os três blocos atribuam coesão ao conjunto. O volume *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* adota um critério anteriormente utilizado, a organização de partes reunindo diversos textos aproximados; no caso, a aproximação se dá pela escolha de escritores que, incluídos no título, são examinados em frequência constante pelo pesquisador.

O título apresenta um desafio para os leitores. Machado de Assis e Guimarães Rosa são escritores que, em décadas de recepção favorável dentro e fora do Brasil, se consolidaram como referências de qualidade na literatura brasileira. Sua consagração canônica se associa com a tendência geral de incluir a prática de leitura de suas obras em currículos de escolas e universidades. Muitos estudantes de ensino médio têm a perspectiva de ler seus textos por ocasião de prestar exames de vestibular. A produção de Reinaldo Santos Neves encontra em Wilberth Salgueiro seu primeiro grande intérprete. Não será surpreendente se, diante do título, os leitores tenham uma perplexidade. Por escolha do crítico, é constituído no título um efeito de paralelismo. Seria a produção de Reinaldo Santos Neves capaz de merecer uma atribuição de valor comparável às que décadas de intérpretes têm dedicado a Machado de Assis e Guimarães Rosa? Como compreender a listagem de três autores e os critérios de valorização e gosto do pesquisador?

As referências bibliográficas dos trabalhos sobre Neves apresentam poucos estudos sobre o autor, incluindo breves artigos de jornal. O presente volume é, com certeza, a principal iniciativa de valorização do escritor por parte da crítica literária. Apona a presença de heranças da Idade Média e de recursos modernos de construção em suas narrativas. Não estou certo de que os leitores concordem com o gesto atrevido do título, em que o paralelismo sugere um esquecimento injusto de Neves pela crítica brasileira. O livro de Salgueiro convida ao debate sobre o assunto. Seu título é, em si mesmo, uma intervenção junto ao alcance da historiografia literária.

Com relação aos dois volumes mencionados anteriormente, *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* chama a atenção pela sua fragmentação interna. Como compilação, é muito mais diversificado que *Lira à brasileira*. Além dos escritores indicados no título, são encontrados estudos sobre Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar, e também Pepetela e W. G. Sebald. A diversidade, mais do que temática, é sobretudo formal: há ensaios

elaborados com detalhamento e demora, textos breves, e também resenhas e orelhas de livros. A reunião dos trabalhos é positiva, por exibir um perfil consistente de trabalho crítico ao longo de anos de vida profissional. Leitores que se empolgaram com os livros anteriores vão reencontrar aqui algumas de suas linhas de força, como a interpretação política (em especial no estudo de textos carcerários), a descoberta de afinidades entre ficção e ensaio, e a compreensão lúcida de problemas referentes a gêneros literários.

Alguns textos da quinta parte são extremamente circunscritos a suas condições de produção e, em certos casos, sua retomada em um volume me parece desnecessária. Por um lado, observações sobre Graciliano Ramos e Sebald são potentes, e justificariam ensaios mais longos, valorizando a complexidade dos temas a que se referem. A valorização de profissionais sérios e competentes de uma geração mais nova, como Fabíola Padilha, é coerente com a postura renovadora do autor. Por outro, alguns capítulos da parte V expressam unicamente a generosidade do autor, que extrai leite de pedra. Embora comprove a versatilidade do pesquisador e sua continuada dedicação, a parte V é também internamente dispersiva.

Fui colega do autor durante o período em que trabalhei na Universidade Federal do Espírito Santo. Além de professor festejado, e pesquisador dedicado, ele assumiu numerosas atividades administrativas, ocupando cargos e atendendo variadas demandas. Todos que conhecem Bith de perto sabem o quanto ele já fez pela sua Universidade, e o quanto lutou por qualidade de ensino e crescimento dos estudos em Letras. É imprescindível, em um prefácio para um trabalho dele, dizer com total clareza que Wilberth Salgueiro é um exemplo de conduta ética, de respeito e confiabilidade profissional, de atitude motivadora e responsável. Pude testemunhar isso pessoalmente, numerosas vezes, e estou convicto de que o seu comportamento como pesquisador é parte inteiramente integrada a essa figura incrível.

Como movimento de aproximação da literatura, o livro é forte, e ocupa as “praças das consciências”. Wilberth Salgueiro organizou em 2012 um volume da *Revista Literatura e Autoritarismo*. Em seu generoso texto de apresentação, escreveu: “Penso que esse dossiê é um sinal claro de que, no meio da dureza e da rudeza do cotidiano, há pessoas que, sim, se empenham em entender o funcionamento de poemas, de poéticas, de portas.” O presente volume atua firmemente, contribuindo para esse entendimento. Em tempos de dureza e rudeza, a prosa delicada e o afeto do autor pelas palavras parecem qualidades raras. E são. Como gesto contrário à repressão, à violência e à dureza, o livro é corajoso.

I.
MACHADO DE ASSIS

PIPAROTES - MACHADO DE BRÁS E QUINCAS (ESBOÇOS SOBRE HUMANITISMO, RELATIVISMO E CÃES)¹

Resumo: a partir da imagem do cão em três textos de Machado de Assis, atualizam-se algumas reflexões em torno do chamado relativismo do autor de Crisálidas, perscrutando sua presença na “filosofia humanista”.

I – PROLEGÔMENOS

Bons dias! O título destes fragmentos, como já terá percebido o leitor machadiano, recupera parte da abertura do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ali, Brás – defunto que escreve – apresenta-se ao leitor: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”. Breves como este ligeiro ensaio, os piparotes apenas roçam o corpo, chamando-o à cena; não têm o intuito visível de marteladas. O piparote de Machado de Brás e Quincas abala, não demole; destrona, não destrói.

A fortuna crítica da obra machadiana se multiplica dia a dia, entrecruzando perspectivas filosóficas, psicanalíticas, sociologizantes, metaliterárias etc. Vinte minutos mal seriam suficientes para a leitura pausada de um conto como, por exemplo, “Teoria do medalhão”, ou “O cônego ou Metafísica do estilo”².

¹ Com mínimas alterações, esse texto foi apresentado no evento “Machado de Assis – uma comemoração. Psicanálise e literatura”, promovido pela Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória em comemoração aos 120 anos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e aos 110 anos de *Quincas Borba*, e ocorrido em 27/10/2001. A mesa foi composta também pelas professoras Maria Teresa Palazzo Nazar, Renata Valentim e Maria de Lourdes Andrade. Foi publicado, com o título “Machado de Brás e Quincas (esboços sobre humanitismo, relativismo e cães)”, na revista *Contexto*, v. 10, 2003, p. 178-188.

² Naturalmente, para estudos mais longos sobre a obra machadiana, sob quaisquer perspectivas, não podem faltar alguns clássicos, além dos citados ao longo deste esboço, como: CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis. Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15-32; FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976; GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Machado de Assis é o maior romancista brasileiro, ali, com Guimarães Rosa, cabeça com cabeça. Antes dele, somente o talento de Alencar havia se constituído como força ficcional nessas terras tupiniquins, construindo uma vasta obra romanesca em torno de um projeto conservador basicamente de feição nacionalista, em que pese o aparente paradoxo de importar gostos, tramas e ideias da Europa. Machado desvia a direção alencariana e cria uma obra em que valores universais vêm se mesclar a uma ambiência bastante brasileira (mais especificamente, o Rio de Janeiro) numa escrita singular: ironia e humor refinados, pessimismo e relativismo sutis, cultura e sensibilidade forjadas num tratamento escritural para sempre inconfundível na história da nossa ficção. (Estilo e força que só encontrarão, para mim, patamar semelhante, repito, na obra de Guimarães Rosa; para outros, também na ficção de Clarice Lispector.) Machado, portanto, praticamente inaugura a fina linhagem de romancistas que este país veio a produzir, como, ainda, Graciliano Ramos, Rubem Fonseca e Reinaldo Santos Neves.

Apenas após escrever 4 romances (*Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena e Iaiá Garcia*), vêm à luz os ditos romances maduros: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. Dez anos separam o primeiro destes (*Brás...*) do segundo (*Quincas...*), 1881 e 1891, perfazendo, hoje [em 2001], 120 e 110 anos de suas respectivas publicações. O terceiro (*Dom Casmurro*) traz a enigmática Capitu, eleita a personagem mais lembrada por leitores em pesquisa do jornal *Folha de São Paulo*. Nos dois últimos, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, surge a figura fascinante do Conselheiro Aires, que a crítica mal consegue entender sem um avanço no espectro biografizante, lendo-o como uma espécie de *alter ego* do criador³.

Falarei, aqui, a piparotes, tão-somente de *Brás* e de *Quincas*, atento aos protocolos da efeméride centenária e mesmo da plateia eclética. Outros romances, contos, crônicas, cartas, poemas, peças, ensaios do Bruxo ficam de lado, à espreita. São mais palavras de divulgação, menos de ensaio.

II – O HUMANITISMO

Em termos propriamente de enredo, o que liga estes dois romances é a presença do Humanitismo, sistema filosófico que se quer

³ Veja-se WERNECK, Maria Helena. "Fica comigo!": o biográfico nos diversos pactos de leitura do *Memorial de Aires*. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 217-29.

lógico, embora elaborado por um louco, um filósofo pancada. Lido e relido de ponta-cabeça por gerações de intérpretes machadianos, o Humanitismo – exposto pela primeira vez a Brás Cubas no capítulo 117 do *Memórias póstumas...* – tem por lema um saboroso e provocativo slogan: “Ao vencedor, as batatas”, que aparece no capítulo 6 do *Quincas...*, quando o “filósofo” o explica a seu futuro herdeiro Rubião:

— Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição de sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é agradável ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

Paródia evidente das ideias positivistas, darwinistas e naturalistas, “para o humanitismo havia só uma força, a da natureza, razão nada humana a determinar os sentidos humanos”, como diz Katia Muricy em seu excelente *A razão cética – Machado de Assis e as questões de seu tempo*⁴. Seguindo de perto a famosa Lei de Lavoisier – “Na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma” –, o Humanitismo é também uma filosofia da força, em que o organismo fraco dá vez ao organismo forte, como o carneiro sustenta o leão.

4 MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 87.

Na ficção machadiana, contudo, deve-se atentar para a extensão da paródia (em que às vezes se torna impossível separar o senso comum, o bom senso e o *nonsense*) quanto à crítica das relações sociais, estas também movidas inelutavelmente por jogos de poder e interesses fundados em trocas mesquinhas e hipócritas, quando não em apropriações indébitas ou mesmo explorações e roubos institucionalmente aceitos e estimulados – políticos corruptos, casamentos contratados, intelectuais medalhões, nobreza sem linhagem, religiosos de fachada, falsos ricos, revolucionários caretas, artistas acomodados etc.

A metáfora da guerra tribal, baseada num instinto animal de sobrevivência, aponta para a guerra das batatas sociais, em que o esperto, o oportunista, o bajulador esperam levar vantagem, carentes de atributos outros. O poder está em toda parte, sim, diria Foucault, e por isso ele tem muitas caras. Identificar o rosto com que o poder se apresenta pode ser uma lição da obra machadiana.

III – OS CÃES DE MACHADO

Vejamos, sempre a piparotes, a questão do relativismo machadiano, a partir ainda da Filosofia do Humanitismo. Antes, leiamos um poema de *Ocidentais*, de 1879, intitulado “Suave mari magno”, palavras iniciais de um poema de Lucrecio que indicam a satisfação de se ver livre do mal de outrem, em que o poeta Machado escreve:

Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso,
Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer.

Saído apenas um ano antes de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (lembrando que o romance saiu em folhetim em 1880, sen-

do publicado integralmente em 1881), este poema de 1879 parece dialogar com a cena romanesca narrada no capítulo 141:

Daí a pouco demos com uma briga de cães, fato que aos olhos de um homem vulgar não teria valor. Quincas Borba fez-me parar e observar os cães. Eram dois. Notou que ao pé deles estava um osso, motivo da guerra, e não deixou de chamar a minha atenção para a circunstância de que o osso não tinha carne. Um simples osso nu. Os cães mordiam-se, rosnavam, com furor nos olhos... Quincas Borba meteu a bengala debaixo do braço, e parecia em êxtase.

— Que belo que isto é! dizia ele de quando em quando. Quis arrancá-lo dali, mas não pude; ele estava arraigado ao chão, e só continuou a andar, quando a briga cessou inteiramente, e um dos cães, mordido e vencido, foi levar a sua fome a outra parte. Notei que ficara sinceramente alegre, posto contivesse a alegria, segundo convinha a um grande filósofo. Fez-me observar a beleza do espetáculo, relembrou o objeto da luta, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos etc.

Pouco tempo depois, em 1885, Machado publicaria na *Gazeta de Notícias* o conto “A causa secreta” (republicado em *Várias histórias*, 1896), em que, se não há cão, há rato, torturado até a morte, para deleite de Fortunato e, por extensão, de Garcia, do narrador e do leitor, como nos mostrou Abel Barros Baptista em primoroso ensaio⁵. Para completar o trajeto, que mistura galhofa e melancolia, recordemos o capítulo 188 do romance *Quincas Borba* em que D. Fernanda (rica e boa senhora) vai com Sofia (nova rica, afetada e falsa) à casa de Rubião, a pedido deste (internado para tratamento), a fim de buscar o cão Quincas. Sofia, consternadíssima por estar num ambiente para ela desagradável, contrasta com a simplicidade e inteireza de caráter de D. Fernanda, disposta a cumprir o prometido:

5 BAPTISTA, Abel Barros. Entre o rato e o beijo: analista e segredo em “A causa secreta”. *Espelho: revista machadiana*. N. 3, 1997, p. 5-35.

D. Fernanda coçava a cabeça do animal. Era o primeiro afago depois de longos dias de solidão e desprezo. Quando D. Fernanda cessou de acariciá-lo, e levantou o corpo, ele ficou a olhar para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam penetrar no íntimo um do outro. A simpatia universal, que era a alma desta senhora, esquecia toda a consideração humana diante daquela miséria obscura e prosaica, e estendia ao animal uma parte de si mesma, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela. Assim, a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lhe agora o próprio cão, como se ambos representassem a mesma espécie. E sentindo que a sua presença levava ao animal uma sensação boa, não queria privá-lo de benefício .
— A senhora está-se enchendo de pulgas, observou Sofia.

D. Fernanda não a ouviu. Continuou a mirar os olhos meigos e tristes do animal, até que este deixou cair a cabeça e entrou a farejar a sala.

Os três tristes trechos compõem uma trama à parte. Em todos, um cão atua como personagem. No poema de 1879, rindo como um bufão, solitário, no entanto agonizando em público para o prazer dos anônimos que passam, o cão está a morrer; no romance de 1880-81, são dois cães a disputar um pedaço de osso – “mordiam-se, rosnavam, com furor nos olhos...” –, sob os olhares atentos de Brás e, sobretudo, de Quincas, que via na cena mais um exemplo dos “efeitos gerais da [sua] filosofia”; já no romance de 1891, cujo título con-funde o personagem-louco, o personagem-cão e a própria narrativa, o cão Quincas recebe da caridosa D. Fernanda “afago depois de longos dias de solidão e desprezo”.

O que está em pauta, enfim, nesses exemplos-metáforas retirados de contextos aparentemente díspares? É a relatividade do interesse que move o nosso olhar: no modo, na perspectiva que escolhermos vai-se moldando a nossa subjetividade. A ficar apenas nesse recorte, Machado mostra, no poema de *Ocidentais*, um cão completamente abandonado, alvo de gozo alheio, ecoando o popular “antes ele do que eu”, ou, em termos irônica e eufemisticamente latinos, *suave mari magno*; mostra, em *Memórias póstumas...*, cães como vivo objeto de interesse de uma reflexão; mostra, em *Quincas Borba*, um cão digno de toda a atenção e “consideração humana”, “como se ambos representassem a mesma espécie”.

Machado, sabidamente leitor de Schopenhauer, parece concordar quando este diz: “A compaixão para com os animais liga-se tão estreitamente com a bondade de caráter que se pode afirmar, confiantemente, que quem é cruel com os animais não pode ser uma boa pessoa. Também esta compaixão mostra-se como tendo surgido da mesma fonte, junto com aquela virtude que se exerce em relação aos seres humanos”⁶. Dos anônimos gozosos à generosa D. Fernanda, abre-se um leque da vastíssima complexidade humana, essa raça de erratas.

Em suma, a relatividade do olhar (da interpretação, do posicionamento) não guarda nada de ingênuo, sendo uma atitude tipicamente humana que, tantas vezes, se escora em lugares dúbios para que a ambiguidade mesma ocupe a vontade de não-compromisso; ou, pior, outras vezes, em nome da relatividade das coisas (do mundo, da linguagem), os homens – apoiados em armas bélicas e midiáticas – forcem leituras, criam discursos, impõem leis e guerras pretextualmente fundamentadas. (Como fez a Alemanha hitlerista, como fazem os Estados Unidos e todos aqueles, entre pessoas e instituições, que impedem a liberdade e matam a vida.) Os cães de Machado – abandonados, em luta, acolhidos – são a metáfora mesma do Homem, que é o próprio Humanitas: ao vencedor, os ossos; ao perdedor, a morte ou a piedade.

IV – O RELATIVISMO MACHADIANO

Brás Cubas, defunto autor, pode falar o que quiser a partir do mundo outro em que está, posto que, como diz no capítulo XXIV,

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não entender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!

⁶ Sigo indicação de Alfredo Bosi, em “Materiais para uma genealogia do olhar machadiano”, que fornece “fragmentos significativos, balizas de um pensamento de que Machado nos deu uma singular e complexa variante”. O trecho de Schopenhauer foi retirado de *Sobre o fundamento da moral*. Ver BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 222.

Rubião, como o mestre Quincas, enlouquece. O cão que fora de ambos, qual o cão do poema, “amanheceu morto na rua, três dias depois”, nessa que é a história mais trágica e sem complacência da pena de Machado, incrivelmente lido por alguns (baixos leitores) como um escritor alienado, fora da história, sem posições públicas e definidas. Nada mais equivocado.

O relativismo em Machado não é abstencionismo nem oportunismo, mas fina ironia e horror à polêmica. A obra machadiana traz, com todas as letras, uma reflexão implacável sobre a história de seu tempo: o sistema escravagista, o regime republicano, as guerras, os cientificismos vigentes; a sociedade estamental, os interesses pessoais e coletivos, a importação de ideias, os debates em torno da identidade nacional; a literatura dos clássicos e contemporâneos, técnicas variadas de escrita, o tempo como personagem-mor da vida e da ficção, a formação de um público leitor: a tudo isso Machado esteve atento.

Repito: o relativismo em Machado não é desejo alienado de abster-se, nem atitude circunstancial, mas humor depurado e horror à polêmica vã. Não à toa seu último grande personagem é diplomata e Conselheiro, de nome Aires, como se lê no capítulo XII de *Esaú e Jacó*:

Posto que viúvo, Aires não foi propriamente casado. Não amava o casamento. Casou por necessidade do ofício; cuidou que era melhor ser diplomata casado que solteiro, e pediu a primeira moça que lhe pareceu adequada ao seu destino. Enganou-se: a diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só. Não se afligiu com a perda; tinha o feitio do solteirão.

Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia.

É esse “tédio à controvérsia” que faz de Aires um personagem machadiano, e não de Machado um personagem ficcional. Plenamente ficcional é Rubião ao entender a relatividade das coisas e dos seres e dizer: “A paisagem depende do ponto de vista”. Daí a concluir que “o melhor meio de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” é um passo. Finalmente entende (talvez de tanto repetir) que o lema do mestre Quincas Borba – “ao vencedor, as batatas” – era relativizado pela perspectiva adotada, a do vence-

dor. Cabe a nós, leitores não loucos como Quincas e Rubião, entendermos a porção tragicômica da máxima (batatas como troféu), cujo sentido se esvazia e/ou se multiplica se consideramos que sua enunciação vem de personagens cujos parâmetros lógicos não “batem” com o senso comum. E assim Machado ironiza e põe no mesmo balaio do não senso o (nosso) inevitável senso comum⁷.

Para terminar com tempero, relembremos as máximas que Brás Cubas escreve, no capítulo 119, logo após ouvir de Quincas Borba a exposição do Humanitismo, “sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas”, máximas relativistas que têm a coloração de um digno Humanitas:

Suporta-se com paciência a cólica do próximo.
Matamos o tempo; o tempo nos enterra.
Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.
Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros.
Não se compreende que um botocudo fure o beíço para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.
Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar.

Antes receber um piparote do que uma martelada. Sim?

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis - Obra completa*. 3 v. Nona impressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15-32.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

⁷ RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora – o espelho de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora – o espelho de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

NOMES NÃO MENTEM (QUASE NUNCA): “NOITE DE ALMIRANTE”, DE MACHADO DE ASSIS, À LUZ DA ONOMÁSTICA¹

para Nelson Rodrigues Filho,
pelas lições de literatura, nos anos 1980, na Uerj

“Acautela-te, para que eu não faça
alguma trama contigo.”
(De Sócrates para Hermógenes,
em Crátilo, de Platão)

Resumo: Como parte do projeto de pesquisa “Um Brasil em obras: história e ficção sob os nomes de Machado”, este trabalho analisa o conto “Noite de almirante” (*Histórias sem data*, 1884). Estudaremos, sempre a partir dos nomes de seus personagens – Genoveva, Deolindo, José Diogo – certos modos comportamentais e valores estéticos e ideológicos, como, por exemplo, a) o lugar social da mulher numa cultura hegemonicamente patriarcal, b) a retórica religiosa enraizada no imaginário familiar, e c) diferenças e semelhanças entre estilemas românticos, realistas e naturalistas.

No conhecido conto “Noite de almirante”, de Machado de Assis, publicado em *Histórias sem data* (1884)², presenciemos, uma vez mais, a ocorrência de um triângulo amoroso – palavra, por ora, oportuna –, embora sem a presença *in loco* do terceiro elemento. O modo como tal triângulo se comporta faz pensar, de imediato, em certos valores estéticos e ideológicos do nosso Oitocentos, um pensar que podemos estender, com as mediações

1 Texto apresentado no simpósio “O lugar dos contos de Machado de Assis”, coordenado pelo prof. João Cezar de Castro Rocha, no X Congresso Internacional da ABRALIC, ocorrido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) de 30 de julho a 4 de agosto de 2006. Publicado em *X Congresso Internacional Abralic – Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: Abralic, 2006. CD. Republicado em *Água da palavra – revista de literatura e teorias*, n. 5, 2011, editada por Marcos Ramos. Disponível em: <http://www.aguadapalavra.com/#!pdf>. Acesso em: 02 mar. 2012.

2 ASSIS, Machado de. Noite de almirante. *Histórias sem data. Machado de Assis – obra completa em três volumes*. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 446-451.

necessárias, aos tempos atuais: qual o lugar social da mulher numa cultura, outrora e ainda, hegemonicamente patriarcal? Como se enraíza no imaginário familiar a retórica, mais que a prática, religiosa? Que limites se traçam entre estilemas românticos e realistas? Essas questões, sob o crivo da ficção machadiana, ganham contornos que escapam ao senso comum de então e, mesmo, de hoje. Para examinar, desde as entranhas, a maneira como funciona um texto ficcional, uma das ferramentas mais poderosas, e no entanto relativamente pouco explorada, é o estudo onomástico e, naturalmente, o rendimento analítico e teórico que essa perspectiva proporciona. Desse modo, em suma, nosso périplo pelo conto se dará a partir das seguintes etapas: breve exposição do enredo; aspectos da questão teórica – via Platão, Curtius e Barthes; análise do conto à luz dos nomes; considerações derradeiras.

I. DO CONTO

Se tivéssemos de condensar a fábula machadiana, diríamos, à moda de uma minimalista quadrilha: Deolindo amava Genoveva que amava Deolindo que amava Genoveva que amava José Diogo, mascate de fazendas que entra na história para... Bem, tornemos ao início da intriga: o tal marujo Deolindo, alcunhado Deolindo Venta-Grande, tem de “seguir em viagem de instrução”, ficando, assim, ausente, uns dez meses. Casal, aparentemente, romântico, como “fiança recíproca”, Genoveva e Venta-Grande entendem fazer um juramento de fidelidade:

- Juro por Deus que está no céu. E você?
- Eu também.
- Diz direito.
- Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte. (p. 446)

Dáí em diante, tranquilo com o contrato celebrado, Deolindo parte em viagem, “por esse mundo de Cristo”, onde viu italianas, marselhasas, turcas, mas “só pensava em Genoveva”. Após meses de devoção e suposta abstinência, volta e ouve dos companheiros: “Que noite de almirante vai você passar! Ceia, viola, e os braços de Genoveva. Colozinho de Genoveva...”. De fato, com essa expectativa e “um grande ar de felicidade nos olhos”, Venta-Grande avança pelas ruas do Rio de Janeiro até chegar à casa de sua “caboclinha de vinte anos, esperta, olho negro e atrevido”, mas, lá, encontra apenas a velha Inácia que, sem delongas, dispara a notícia: “Conheceu José Diogo, mascate de fazendas? Está com

ele. Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. Ela então anda maluca”. Aturdido – “as ideias marinhavam-lhe no cérebro” –, Deolindo localiza Geneveva em sua nova casa, à janela, co-sendo. De imediato, ela o recebe com um “seu Deolindo” e o faz entrar. Conversam, ela confirma que “gostava muito de um moço” (“um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele”); Deolindo cobra-lhe o juramento de amor e lealdade. Numa frase-síntese do drama, ela dirá: “Quando jurei, era verdade”. A noite vem, as esperanças de reconciliação se vão; fica “um ar velho e triste” de Venta-Grande que, no dia seguinte, diante dos companheiros de bordo, “respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite”. Que, para o personagem, não tenha sido decerto uma grande noite, no sentido de consumir um desejo, para os leitores todavia resta a prazerosa tarefa de reconstituir, na trama, algumas tramoias de Machado. Decifrar certos pontos da estória poderá fazer de nós mesmos marujo ou almirante e da noite um alvo de novo holofote: o ensaio onomástico.

II. DO NOME

Desde *Crátilo*, de Platão, a questão do Nome, em particular do nome próprio, tem provocado um intenso debate, cujo epicentro pode-se reduzir à dualidade “natureza” e “convenção”, ou seja, terá o nome das coisas e dos seres um sentido que lhe seja apriorístico e imanente, sentido que ele – o nome – apenas representa, ou será o nome o conjunto dos sentidos que os hábitos, os costumes, as leis, a cultura lhe atribuem? Sócrates, após persuadir Hermógenes da propriedade da tese cratíliana de que o nome é imitação da coisa representada, e na sequência persuadir Crátilo da propriedade da tese oposta (de que o sentido do nome seria um puro pacto social), procura uma posição de certo modo conciliadora. Dirá ele a Crátilo:

Eu também defendo o princípio de que os nomes devem assemelhar-se quanto possível à coisa representada; porém receio muito que, de fato, como disse há pouco Hermógenes, seja bastante precária a tal força de atração da semelhança e que nos vejamos forçados a recorrer a esse expediente banal, a convenção, para a correta imposição dos nomes. (...) Quem descobre o nome descobre também a coisa por ele designada?³

3 PLATÃO. *Crátilo. Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001, p. 218 [p. 145-229].

Àquele que dá nome às coisas dá-se o nome de “legislador”, e, assim como ocorre com outros saberes e práticas, “entre os artistas de nomes haverá bons e maus”. Em *Crátilo*, na verdade a verdade e a origem é o que está em pauta, sob a capa de uma querela de ordem linguística: “a grande questão que atravessa o diálogo resume-se em saber se as palavras podem fornecer um conhecimento real e verdadeiro, ou se a apreensão da verdade independe dos nomes”⁴.

De uma ponta à outra do leque, da naturalidade intrínseca à convencionalidade cultural dos nomes, é claro que algumas variantes intermediárias se estabelecem. Interessa-nos, no entanto, fixar essas ideias-antípodas, para delas nos apropriarmos mais à frente. Sem dúvida, o método socrático nesse texto platônico vai se valer amplamente da visada etimológica. Indo às minúcias das sílabas e mesmo das letras dos nomes, Sócrates encena – até inventando falsas origens – um discurso que busca provar, repita-se: quando isto lhe interessa, a raiz, a profundidade, a inauguralidade do nome. Tamanho exercício, que alterna intencionais falácias e hábeis doses de erudição, há de se basear, sempre, no “passado” da palavra, verificando a permanência desse passado no presente do discurso.

Curtius, em “Etimologia como forma de pensamento”, aponta como, desde Homero (que, em *Crátilo*, é referência constante) até a Idade Média, o recurso ao significado originário das palavras foi largamente utilizado. Cita o clássico exemplo do nome de Ulisses, “aquele contra quem Zeus se ira”, nome dado por seu avô Autólico, que igualmente se “havia irado contra muita gente”. De Isidoro de Sevilha e seu *Etymologiarum libri*, Curtius retira uma frase lapidar: “A força da palavra ou do nome é deduzida pela interpretação... Pois, se vires de onde vem o nome, compreender-lhe-ás a força mais depressa”⁵. Como antecipa o título do artigo, a tese do filólogo alemão é a de que a etimologia, de um lado serve como instrumento para a criação artística, de outro haverá de servir para o leitor crítico descodificar o texto examinado. É como se, diante do Nome, ouvíssemos a pergunta: trouxeste a chave? Alerta, no entanto, para o convívio entre nomes atribuídos arbitrariamente e outros de forma motivada, daí “não se

4 NASCIMENTO, Evando. O logocentrismo do *Crátilo*. *Derrida e a literatura*. Niterói: EDUFF, 1999, p. 125 (p. 124-130).

5 CURTIUS, Ernst Robert. Etimologia como forma de pensamento. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 605 e 607 (p. 605-611).

poder dar a etimologia de todas as palavras” (p. 607). Pensar pode ser também um jogo de escavar, sem que o etimologista, contudo, se afunde no poço verbal revolvido.

Superando, em certa medida, a dicotomia platônica encaixada entre Hermógenes e Crátilo, Roland Barthes, em “Proust e os nomes”, dirá, acerca da hipersemantividade que os nomes têm na obra proustiana, que “é a cultura ([no caso] a dos franceses) que impõe ao Nome uma motivação natural; por certo, o que é imitado não se encontra na natureza e sim na história, uma história tão antiga, entretanto, que constitui a linguagem que dela se originou em verdadeira natureza, fonte de modelos e de motivos”⁶. Para Barthes, entender os nomes é entender o mundo; radical, na contracorrente das “precisões da ciência linguística”, convida o “crítico a ler a literatura dentro da perspectiva mítica (...) e a decifrar a palavra literária não como é explicitada pelo dicionário mas como a constrói o escritor” (p. 67).

O romancista deve criar nomes próprios “inéditos e exatos”, que, no possível, produzam a dança plural dos sentidos. O narrador deles vai-se valer para a própria investigação, traçando correspondências entre seus significantes e significados. Dizer “Princesa de Parma”, por exemplo, evoca associações múltiplas: violeta, perfume, cidade italiana, romance de Stendhal, rua de Paris, o da própria Princesa, o poeta Caius Parmensis (um dos assassinos de Júlio César), presunto de Parma, queijo parmesão etc.⁷ Nesta rede, o leitor se ajeita conforme o repertório adquirido, sempre em processo de ampliação. Saímos, assim, de Proust a Machado. Feita a excursão, com paradas estratégicas em três portos (Platão, Curtius, Barthes), volvamos à aventura de Venta-Grande, que, vindo de viagem, segue, “agora, pela rua de Bragança, Prainha e Saúde, até ao princípio da Gamboa, onde mora Genoveva”.

III. DOS NOMES DO CONTO

Além de Genoveva, três são os personagens nomeados em “Noite de Almirante”: Deolindo Venta-Grande, sinhá Inácia e José Diogo. Há, ainda, os companheiros do marujo e uma vizinha de Genoveva. Ruas, bairros, logradouros desenharam um mapa terrestre do drama do marinheiro, indiciando situações e sentimentos por

⁶ BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 64 (p. 55-67).

⁷ MARTINS, Francisco. *O nome próprio: da gênese do eu ao reconhecimento do outro*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1991, p. 16.

que o casal passará . Ainda a se destacar as três testemunhas invocadas por Genoveva: “Deus”, “padre” e “Nossa Senhora”. Personagens, lugares, entidades e outras palavras e sinais do conto podem nos esclarecer bastante dos bastidores desta noturna estória.

O nome “Deolindo”, como se percebe à primeira vista, permite-se decompor em duas partes, que se ramificam: (1) “Deo”, do latim, dativo singular que, é claro, diz “Deus”; (2) “lindo” remete sincronicamente àquilo que apresenta beleza e diacronicamente também ao (3) latim *limpidus* (“limpo, puro”) e/ou ao (4) latim *lídimo* (“legítimo, autêntico”). Como nome próprio, a consulta etimológica informa, do germânico, Deolindo como (5) “serpente do povo” ou (6) “escudo do povo”. Já (7) “Venta-Grande”, de imediato, refere-se à narina avantajada do marujo. No entanto, em “Venta” ainda vai ecoar o sentido de (8) “ventura” e o de (9) “vento”, como veremos. Logo, temos circulando pelo nome do protagonista acepções cujos sentidos ora confirmam ora contradizem o “ser” do personagem:

1) o “Deus” que está em “Deo” aponta para o caráter moral do personagem, que decide manter o juramento de fidelidade, seguindo preceitos cristãos: “Mas a gente jura é para isso mesmo; é para não gostar de mais ninguém...”. A importância de “Deo” se confirmará, com altíssima carga irônica, quando em contraste com seu antípoda, o “Demo”, que virá, como veremos, na figura do novo amor de Genoveva, o mascate José Diogo;

3 e 4) o étimo de “lindo”, de um lado, reforça esse caráter entre o “límpido” e o “lídimo”, contrastando com o suposto caráter “impuro” da amada;

2 e 7) mas o sentido comum de “lindo” (“bonito”), de outro, entra em choque com o tom feio e disforme que “Venta-Grande” (narina grande) introduz;

8) a “noite de almirante” esperada se insinua na “grande ventura” que a alcunha “Venta-Grande” adianta e que a estória ratifica, logo nas primeiras linhas, ao dizer de Deolindo que “levava um grande ar de felicidade nos olhos” (ar que se transforma, no final do conto, num “ar velho e triste”, em irônica e cruel contraposição à atitude “alegre e barulhenta” de Genoveva);

9) também a alcunha de bordo se inscreve no próprio corpo do marujo, quando, desnordeado com a notícia dada por sinhá Inácia, sai à deriva “no meio de uma confusão de ventos e apitos” atrás da dita infiel caboclinha;

5 e 6) do germânico, “Deolindo” derivaria de Dietlinde (Theodolinde): “serpente (linde) (adorada) do povo (diet, theodo)”, ou ainda “escudo, broquel de tília (linde) do povo”. Tal origem, que

poderia gerar uma tensão entre esta “serpente” germânica (linde) e o “deus” latino (deo), vem, na verdade, corroborar uma informação crucial para a interpretação do conto: a origem igualmente germânica do nome “Genoveva” .

Genoveva, pois, a “caboclinha de vinte anos, esperta, olho negro e atrevido”, tem seu nome vindo do alemão e significa, em suma, (10) “aquela que tece coroas”. Outros étimos, controversos, seriam possíveis, mas este sentido de “tecer coroas” nos interessa de perto, porque vai deslindar o grande texto que está por trás de “Noite de almirante”: nada menos que a *Odisséia* de Homero. Mas o épico grego será revirado de ponta-cabeça no conto machadiano. Diga-se logo que “Genoveva”, em alemão, como se percebeu, é uma espécie de variação do étimo grego de “Penélope”: “a que desfia tecido”. Todos sabemos que, lá na milenar epopeia, a esposa do marinheiro Ulisses faz de tudo para se manter intacta à espera do marido há anos ausente, tornando-se, ancestral, personagem mundialmente paradigmático da fidelidade amorosa. A manha de Penélope consistia em tecer um manto de dia e, à noite, desfí-lo, iludindo os pretendentes que esperavam, ansiosos, o término daquele mórvido tear de Penélope.

Acontece que Genoveva vive no século XIX e não é uma recatada e lacrimějante heroína alencariana. De fato, confirmando o étimo, Deolindo “contou com o acaso [!] que pegou de Genoveva e fê-la sentar à janela, cosendo”. Ainda a imaginaria bordando “um lenço marcado com o nome dele e uma âncora na ponta”? Não, mas nós, leitores, sabemos que, assim que Deolindo parte da nova casa da antiga namorada, esta rapidamente vai “coser um bocadinho, quero acabar o meu corpinho azul...”, arrematando a história com alguns pontos:

10a) ela, Genoveva, tal como a mítica Penélope, costura – mas não mais à espera do (futuro) marido marinheiro. Penélope aguardou anos e anos a fio a volta de Ulisses; Genoveva mal resiste a alguns meses, mesmo com a vigilância de sinhá Inácia. Numa breve e boa análise do conto, Paul Dixon diz que “uma visão do mundo está concentrada na personagem de Genoveva. (...) O mundo, como Genoveva, não é cruel, é inconstante” . A paciência mítica dá lugar à inconstância mundana do Oitocentos pós-romântico;

10b) Penélope tecia um manto mortuário para o sogro Larte; Genoveva, em vez do lenço para o namorado que se foi, cose um “corpinho azul...”, ou seja: faz para si uma peça – corpinho, para modelar e destacar as formas – com nítida sugestão de sensualidade; de cor azul, cuja simbologia, embora plural, agrega, de modo sagaz e sarcástico, a de “fidelidade”; a frase se fecha com reticências (...), abrindo, como admite o sinal de pontuação, para insinuação também de ordem erótica. Num mundo francamente dominado pela ideologia patriarcalista, por instituições masculinas e poderes relegados apenas aos homens, a transgressão feminina é quase exceção, gesto solitário de autonomia que abala as estabilidades artificialmente românticas, engendradas ao longo de séculos e séculos;

10c) a Genoveva de Machado, vê-se, não nega o jogo de costurar. Ao contrário, o não-acaso da ficção faz com que ela costure desde o nome germânico, mas não costure aquilo (manto mortuário) nem para aquele que é previsto desde a tradição masculino-homérica e, portanto, também do século XIX brasileiro: para o homem que se vai, e volta. Mas mais importante ainda é que ela continua a costurar para si (mulher que se autonomiza) e aquilo (corpinho azul) que quer e para quem quer (o novo amor). Essa autoafirmação é que faz dela uma personagem fiel a si mesma, genuína e autêntica: “Quando jurei, era verdade”. Se Deolindo – sonhando com lenços e âncoras – recalca seu desejo pelas mulheres “desse mundo de Cristo [porque] nem todas seriam para os beijos dele”, Genoveva se deixa levar, dona do próprio corpo/corpinho, pelo prazer da nova paixão: um mascate

8 DIXON, Paul. A lei do pequeno saldo: “Noite de almirante”. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 95 (p. 90-98). Duas outras leituras do conto devem ser referidas: a de Crismery Moratori (“Noite de almirante” – a transgressão na arte da exterioridade. *Machado de Assis, a moral e a transgressão: o ethos de uma arte afirmativa*. Dissertação. Ufes, PPGL, 2003, p. 158-197), que, via Nietzsche, sobretudo de *Genealogia da moral*, vai privilegiar uma abordagem filosófica do conto, destacando com precisão os lugares irônico do narrador, antirromântico de Genoveva e ressentido de Deolindo; e a leitura de Alfredo Bosi (A máscara e a fenda. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 75-126), que, mal disfarçando uma perspectiva cristã, se enclausura numa análise moral do personagem feminino: “Genoveva disse a verdade dos fatos quando abordada por Deolindo, não porque fosse cândida, não porque fosse naturalmente incapaz de mentir, mas simplesmente porque já mentira o bastante traíndo a fé jurada quando teve que escolher uma alternativa mais rendosa, o mascate” (p. 115).

– mascate, machadianamente, de fazendas.

Mas o mascate de fazendas se chama José Diogo, cujo nome, de matriz místico-religiosa e folclórico-popular, completa o capenga triângulo amoroso do conto. Exploraremos, naturalmente, em ambos os nomes, José e Diogo, os sentidos que se cruzam com a intriga da trama de Machado, a saber:

(11) “diogo” é uma das muitas acepções com que o imaginário popular tem, para efeitos eufemísticos, nomeado o “diabo”⁹. Haverá nome mais justo que este para designar o adversário de “Deo”? Recordem-se, nesse redemoinho de nomes, as três invocadas testemunhas de Genoveva, a saber: “Deus”, “padre” e “Nossa Senhora”:

a) o termo “Deus” aparece cinco vezes – quatro na expressão “Juro por Deus que está no céu” e uma vez quando Genoveva tenta convencer o próprio Deolindo de sua sinceridade: “Só Deus sabe se era verdade!”, mas como a figura de Deus, neste conto (ao contrário de “A igreja do Diabo”), não vem depor, resta a palavra da esperta caboclinha¹⁰;

b) Genoveva, com a serenidade de quem tem a consciência tranquila, explica a Deolindo o que ocorreu: “O coração mudou... Mudou... Conto-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre, concluiu sorrindo”. Ora, embora com nome divino, Deolindo não é pa-dre – mas é tido “como se”, num efeito ficto-retórico que só uma pena sem dó como a de Machado assinaria. A má consciência de Deolindo aparece no “sorriso satisfeito e discreto” que lança à opinião pública, vivendo de pequenos saldos, como a ilusão da hipocrisia que quer a cumplicidade também hipócrita do outro;

9 Para uma pesquisa acerca da penetração do “conceito de demônio” em terras brasileiras (e sua presença na obra máxima de Rosa), veja-se o texto de Leonardo Arroyo (Pacto com o diabo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas. Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984, p. 225-251.). A propósito, em *Grande sertão: veredas*, em meio às dezenas de codinomes do Demo, não ocorre a presença *ipsis litteris* do termo “Diogo”, mas em duas vezes na forma “dioguim”, dirigido em ambas as ocasiões de modo afetuoso para o menino Guirigó: “Segundo [Guirigó] tinha botado desejo no meu punhal puxável de cabo de prata, o dioguim” e “Te acanha, dioguim, não-sei-que-diga! Vai sêbo...” (ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas* [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 448 e 475).

10 Conforme escreve Barreto Filho, “morreu Machado de Assis na madrugada de 29 de setembro de 1908, cercado de amigos, velhos e novos, e dizem que respondeu a uma senhora amiga que lhe propunha chamar um sacerdote: ‘— Não creio... seria uma hipocrisia.’” (BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980. p. 177). Parece que, à semelhança de sua criatura – Genoveva –, Machado sabe que o sacerdote representa um poder espiritual e metafísico, Deus, invocado sempre que a circunstância e o interesse exigem.

c) a terceira testemunha, sempre de caráter religioso, compõe o acabamento final do júri de Genoveva: “Nossa Senhora, que ali estava, em cima da cômoda, sabia se era verdade ou não”. Outra vez, a prova de que ela precisa, tão à mostra como um ícone sobre o móvel, não pode lhe ajudar objetivamente. Nossa Senhora, “acomodada”, nada diz. Para entender o silêncio da muda mãe, devemos apelar para o primeiro elemento onomástico do novo amante de Genoveva: José.

O nome José só passou a ser popular, informam os dicionários especializados, quando o papa Pio IX no século XIX instituiu São José como padroeiro universal da Igreja Católica. A esse dado histórico, acrescenta-se, por derradeiro, seu significado:

(12) do hebraico *Iosseph* ou *lehussef*, “aumente-me (Deus) a família” – cf. *Gênesis*, 30, 24, quando “Raquel exclama ao dar à luz o décimo primeiro filho do patriarca Jacó”¹¹. A verve altamente irônica do Bruxo aqui parece se esbaldar: o personagem José, do conto, tem exatamente a família aumentada, com a “sedução” de Genoveva, arrebatada a “Deo(lindo)”, já que dele veio a namorada.

O embate sutil entre Deus e Demo que se dá no conto ampara-se nos nomes mas os transcende. Por exemplo, Deolindo viu muitas mulheres bonitas enquanto viajava “por esse mundo de Cristo (...) mas não fez caso de nenhuma”; conforme diz sinhá Inácia, Genoveva dá ouvidos ao novo pretendente José Diogo “desde as ave-marias...”; os brincos que Deolindo traz para a suposta namorada “faziam uma vista de todos os diabos”; quando conversava com ela, zombeteiramente, “o demônio da esperança mordida e babujava o coração do pobre-diabo”.

Eis que, não bastando ter nomes que afrontam – se lidos no contexto em construção – a moral cristã, pois que com “José” aumenta-se a família de “Diogo”, (11) demo que rouba de “Deolindo” a “Genoveva”, que, tecedeira, reescreve na história a história de outra tecedeira (Penélope) que se tornara, e continua sendo, modelo feminino de submissão, a tudo isso se somam as *profissões* dos protagonistas: Deolindo, marujo fiel, está longe de ser o almirante que fora, outrora, o astuto – e infiel – Ulisses; no entanto, José Diogo trabalha, ou se disfarça?, coerentemente, como um comerciante de tecidos, mais talhado, assim, aos afetos daquela “tecedeira” a quem deixou de “cabeça virada”. Avançando talvez em demasia nas especulações onomásticas, será o próprio Diogo

11 GUÉRIOS, Rosário Faráni Mansur. *Nomes & sobrenomes – dicionário etimológico*. 4. ed. São Paulo: MM Edições, 1994, p. 200.

quem fornece a fazenda para que Geneveva, em vez de mantos protetores e lenços com âncoras, teça um sedutor e transgressivo “corpinho azul”?

IV. NÓS E NOMES

Publicado o conto em 1884, em *Histórias sem data*, portanto entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891), Geneveva herda a esperteza sem culpa de Virgília e lega a Sofia sua sutileza retórica. Sem dúvida, a figura firme e autônoma de Geneveva se desvencilha dos clichês choramingantes e subservientes das musas românticas, seja no que representa histórica e culturalmente sua práxis comportamental de mulher, seja na sua constituição teórica e literária como personagem que transgride a tradição. Se perpetuasse essa tradição, Geneveva apenas atualizaria o mito e o paradigma de Penélope, sobreviventes no Oitocentos e, ademais, na contemporaneidade. “Noite de almirante”, no entanto, exemplifica o que Luiz Costa Lima afirma, perguntando: “Machado soube escapar [‘da demanda de lirismo, emoção e colorido’], embora passando por frio, cerebrino e pouco nacional. Mas terá mesmo escapado ou não chegou nem sequer a ser entendido?”¹².

Pelo sim, pelo não, resgatemos um penúltimo lance do conto: Deolindo, na certeza de encontrar incólume seu amor, traz-lhe um par de brincos. Durante a conversa fatídica, afinal, Geneveva lança-lhe um desafio, perguntando-lhe se “ele, que tanto enchia a boca de fidelidade, tinha-se lembrado dela por onde andou”. Deolindo entrega-lhe o bibelô. Segue-se uma cena muda, assaz reveladora porém, em que o narrador descreve os gestos de Geneveva a experimentar o mimo, hesitante entre gostar ou não do presente, até que, três parágrafos depois, sai-se com esta frase primorosa: “Brincando, brincando, é noite”. Sem forçar em excesso a nota interpretativa, creio que o reincidente verbo no gerúndio, além de, ludicamente, referir-se aos brincos de há pouco, refere-se – com aquela inteligência rara que, dizia Sócrates, distingue os legisladores, “conhecedores dos fenômenos celestes, e todos eles capazes de altos voos”¹³ – refere-se à elaboração do próprio conto, com seus nomes a constituírem tramas em paralelo: “Brin-

12 LIMA, Luiz Costa. Machado e a inversão do veto. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 260 (p. 242-261).

13 PLATÃO. *Crátilo. Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001, p. 170 (p. 145-229).

cando, brincando, é noite", repete a jovem de "olho negro e atrevido", ecoando em sua frase uma palavra do título – "Noite de almirante", vivida, tão-somente, no plano ficcional, pelo marujo que mente aos amigos, e no plano recepcional pelos leitores, que se leem ideologicamente na história, pois há leitores-Deolindo, mas há leitores-Genoveva.

Machado brincou com os brincos, com os verbos, com o título, com as profissões, com os lugares, com as paixões, com os personagens, com os nomes. Aliás, escapava-nos um último e oportuno nome, Inácia, que – se num mergulho etimológico nos despistaria para (13) "ígnea" ou (14) "ignara" – significa no jargão dos marinheiros (15) "norma de serviço, regulamento", exatamente a função que ela não cumpre (quicá por ser "ignara"), para desalento de Deolindo, outra vez desconstruindo-se o sentido inscrito em um nome próprio, reapropriado ironicamente. Em mais um achado às avessas, o modo como "Inácia" deveria agir – como "norma" – engana. Aqui, o nome nem vigia nem pune.

O conto – o narrador, Genoveva, Machado – brinca com a cultura grega, com a religião cristã, com o homem de seu tempo, homem reativo, "que diz as coisas, mas não faz", feito Deolindo. Brinca-se com o próprio brinco – "os brincos são muito engraçados" – da literatura, arriscando-se, por uma grande arte, à grande noite do obscurantismo crítico. Sem mentir, como o fez Venta-Grande (esse pequeno homem que vive da tradição e da dependência da fé), Genoveva (essa vera mulher que se rebela contra a história imposta – desde o nome) trama o destino que quer, porque quer, quando quer. Sabe que verdade e eternidade são rimas pobres. E, divertindo-se, assina uma nova gênese na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Noite de almirante. *Histórias sem data. Machado de Assis – obra completa em três volumes*. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 446-451.

ARROYO, Leonardo. Pacto com o diabo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas. Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984, p. 225-251.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 75-126.

CURTIUS, Ernst Robert. Etimologia como forma de pensamento. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 605-611.

DIXON, Paul. A lei do pequeno saldo: "Noite de almirante". *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 90-98.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes & sobrenomes – dicionário etimológico*. 4. ed. São Paulo: MM Edições, 1994.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. CD-ROM.

LIMA, Luiz Costa. Machado e a inversão do veto. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 242-261.

MARTINS, Francisco. *O nome próprio: da gênese do eu ao reconhecimento do outro*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1991.

MORATORI, Crismery Cristina Alves. "Noite de almirante" – a transgressão na arte da exterioridade. *Machado de Assis, a moral e a transgressão: o ethos de uma arte afirmativa*. Dissertação. Ufes, PPGL, 2003, p. 158-197.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Tomo II – Nomes próprios. Prefácio de Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

NASCIMENTO, Evando. O logocentrismo do *Crátilo*. *Derrida e a literatura*. Niterói: EDUFF, 1999, p. 124-130.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 2002.

PLATÃO. *Crátilo. Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001, p. 145-229.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas* [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

OUTRO CRIME QUASE PERFEITO: CASMURRO, ASSASSINO DE ESCOBAR¹

Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de ideias. (Dom Casmurro, capítulo XIII, "Capitu")

Resumo: Interpretação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a partir da hipótese da existência de um crime, quase perfeito, só desvendável se o detetive entrar na trama da linguagem e entender que o narrador - Dom Casmurro - é o assassino. O engenho do homicida consiste em explicitar duas mortes "naturais" (a da esposa, Capitu, e a do filho, Ezequiel) exatamente para disfarçar a morte "matada": Bento afoga Escobar, comorço que teve as pernas jarretadas, isto é: amputadas, pelo escritor memorialista. Curiosamente, a mesma hipótese vem à tona no conto "A verdade", de Luis Fernando Verissimo, que comparece, então, como reforço para a denúncia dessa morte misteriosa e deveras oblíqua.

É sabido: não se pode mensurar a fortuna crítica da obra machadiana. Contos como "O espelho", "Uns braços", "Noite de almirante" ou um romance como *Dom Casmurro* desafiam o intérprete em sua saga à cata de pérolas. Para não cair no vício do ensaio cosmético, que apenas pule o já conhecido, nossa lida vai investigar um único verbo, presente duas vezes ao longo das páginas da história de Bento e Capitu, verbo sobre o qual cremos não ter sido lançado ainda o devido holofote: "jarretar". Grão que seja, aí vai nosso quinhão, atendendo, no fundo, ao capcioso convite do ladino narrador: "É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas" (capítulo LIX, "Convivas de

¹ *Artigo publicado, com alterações, na revista *Machado de Assis em Linha*, Ano 3, v. 6, p. 1-15, dez. 2010 (disponível em http://machadodeassis.net/revista/numero06/rev_num06_artigo07.asp, acesso em 02 mar. 2012), e, com o título "Um homicida, um verbo, um afogado e o local do crime: Bento jarreta Escobar em *Dom Casmurro*", em DALVI, Maria Amélia; MORAES, Alexandre; SCARDINO, Rafaela (orgs). *A crítica literária: percursos, métodos, exercícios*. Vitória: PPGL, 2009, p. 472-483.

boa memória”)². Longe de ser falho, o relato de Bento calcula – porque teme e ama – cada palavra. A lacuna se desmente ao ser flagrada como efeito, encenação do sádico prazer do dissimular.

Antes convém entrarmos no clima e no tempo da narrativa: se Machado publica *Dom Casmurro* em 1899, no tempo interno do romance no entanto temos um Brasil escravista, imperial, importador, clerical, em lento processo de laicização. A ambiência urbana mal disfarça a sociedade absolutamente patriarcal e hegemonicamente estamental, que a Lei do Ventre Livre vem, ainda que de modo epidérmico, abalar³. Bento Santiago é fruto ideológico desse momento crucial da história brasileira: “Torturado pela derrota política cujo maior símbolo talvez tenha sido a aprovação da lei de 1871, procurando refletir sobre semelhante experiência dentro dos hábitos de pensamento da classe senhorial, Dom Casmurro empunha a pena para demonstrar que fora vitimado pela ingratidão dos dependentes”⁴. Ressentido notório, Bento vai se valer do que era, dentro da casca de onde escreve o livro, para acusar a mulher de um crime de lesa-marido. A força da punição – ou seja: o exílio de Capitu em longes terras – vai matar a paixão-fetichismo de criança, assim como a força da palavra vai matar, também em via alegórica, o filho, que Bento já desejara envenenar outrora, apaixonado pela arqueologia: como os demais hipotéticos amigos antigos, Ezequiel também vai “estudar a geologia dos campos-santos” (capítulo II, “Do livro”). Mais que a praga da lepra, o que mata o filho é a lógica engendrada pela mente doente e brilhante do narrador e escritor: para o filho arqueólogo, a irônica geologia do campo-santo, do cemitério; para a mulher em papel de adúltera, a decapitação para quem capitula.

Estes dois crimes, tão-somente a golpes de pena, cremos que cumprem artifício maior: dissimular, esconder, encobrir um terceiro homicídio: teria Bento Santiago matado o grande amigo (e comborço) Escobar, à maneira do que fizera, na letra, com Capitu e com Ezequiel A. de Santiago? Recorde-se: convergem história e estória na morte de Escobar, cujo enterro se deu na data em torno “do recente gabinete Rio Branco – estávamos em março de 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano” (capítulo CXXII, “O enterro”). John Gledson, em *Machado de Assis: impostura e realismo*,

2 Indicarei apenas o capítulo em que se encontra o trecho do romance de Machado. A edição referida, no entanto, é: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro. Obra completa*. v. 1. 9. imp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

3 FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

4 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 84.

uma reinterpretação de *Dom Casmurro* (1999), ainda o mais ousado ensaio sobre o romance, diz que

Machado encarava o ano de 1871 como produtor das primeiras divergências e dificuldades sérias no âmbito da oligarquia, que dominava com relativa estabilidade desde os anos 1850. No nível do romance, a morte de Escobar ocasiona o fim do relacionamento feliz, ainda que um tanto incestuoso, das duas famílias, e o passado como um todo é reexaminado pela ótica da desconfiança e da recriminação.⁵

O estudioso inglês, “intencionalista declarado”, deixa as mesmices e vai fundo, por exemplo, na abordagem do tema religioso, aproximando a ideologia cristã ao amalucado humanitismo, sobretudo o caráter epidérmico e frívolo e, no entanto, persuasivo, de ambos.

Feito marolas numa lagoa, aproximemo-nos da intriga, detectando seus modos de funcionamento: além do quando, vejamos quem, como e para quem (se) fala na narrativa. Do dono do discurso não se duvida: quem narra é o vaidoso Dom Casmurro (“Também não achei melhor título para a minha narração”, capítulo I, “Do título”), entrado na velhice, viúvo, ex-seminarista e advogado. Dirá Schwarz, arguto machadiano: “O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro *belle époque* [...]”⁶. Vale lembrar, em direção diferente da de Schwarz, o entendimento de Alfredo Bosi, mais conjuntural e menos “hiperideológico”:

É lícito subestimar o sentido da reconstrução existencial desse narrador [Dom Casmurro] subordinando-o ao fato de ele pertencer a um estrato relativamente abastado do nosso Segundo Império? Ou: é pertinente reduzir Bento Santiago a uma alegoria socioeconômica, engessando toda a sua dinâmica psicológica (inclusive os ciúmes bem ou mal fundados) em um esquema maniqueísta pelo

5 GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 87.

6 SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro* [1990]. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 40.

qual a dramática relação com a mulher amada desde a adolescência é arbitrariamente descartada em nome de uma suposta conduta senhorial?⁷

Dom Casmurro, cremos, resiste a ambas as leituras e incorpora-as – a “existencial” e a “hiperideológica”.

Dando-se a ver piegas e pueril, o bom-moço Bento engendra o despiste de classe no poder que encarna. Para tal perfil, hoje nada lisonjeiro, mas à época, de auspiciosa reputação, Silviano Santiago também já nos alertara em 1969: “Os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro”⁸. Seguindo a lição de Silviano, daremos um descanso a Capitu, dando palha a Bento, mesmo sabendo que, no fim, o leitor sempre toma manta.

Após este breve périplo por certa fortuna crítica, perguntamo-nos: e *como* Casmurro escreve tudo o que escreve? Tudo ele acessa via memória, que, por excelência, sobretudo passados os anos, vem truncada, lacunar, episódica. Noutras palavras: qualquer rememoração se dá de modo interessado – o memorialista lembra o que quer e conta a lembrança como melhor lhe apraz, fazendo piedosa pose de verossímil. Não é necessário recorrermos a teorias psicanalíticas ou filosóficas, pois o próprio romance se encarrega de nos fornecer com precisão uma poética da memória:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfeiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. (capítulo LIX, “Convivas de boa memória”)

7 BOSI, Alfredo. Figuras do narrador machadiano. In: *Cadernos de literatura brasileira* n. 23-24. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 138.

8 SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança [1969]. *Uma literatura nos trópicos* [1978]. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 30.

O prazer reativo em culpabilizar o amor de antanho parte de uma estratégia básica: dar uma capa de jurídico ao discurso pretensamente plausível do narrador (que quer provar a traição da esposa). Há um *a priori* (dito, todavia, bem ao término da trama): Capitu era “a fruta dentro da casca”, no adulto estando a criança. Mas é de adulto mesmo que Bento lembra e narra – seria este o mesmo Bento que ouvia conversas, amiúde, atrás de portas e, covarde, recorria sempre a outrem (Capitu, Escobar, José Dias etc.) na hora de grandes decisões?

Mas, talvez, a medula pulsante do romance esteja ali no cerco que faz ao narratário, ao júri, à plateia, ao leitor: convencer a todos, ou à maioria, de suas razões de homem traído em pleno Oitocentos, mui distante de movimentos emancipatórios feministas⁹. Quanto mais ilustrado este leitor, mais há de perceber a impossibilidade de julgar alguém – Capitu – sem provas convincentes, baseado apenas em pueris parecenças físicas entre filho e amigo¹⁰. Toda uma tradição se criou em torno dessa artimanha verdadeiramente bruxuleante, tradição que empacou num aporético “capituísmo”: “traiu ou não traIU” se tornou inofensivo truísmo, esvaziado de qualquer pretensão crítica. Na contracorrente, postou-se o pensamento forte de Abel Barros Baptista:

Como distinguir, no discurso de Dom Casmurro, o que é manipulação do autor suposto do que é indício ou pista que Machado insinuou contra ele? Além disso, a partir do momento em que se lê a narrativa de Dom Casmurro com o devido *pé atrás*, que critério usar para distinguir a manipulação do leitor por Dom Casmurro da manipulação de Dom Casmurro por Machado, da manipulação do leitor por Machado? Quando tudo é suspeita, muito provavelmente tudo é manipulação. O leitor bem preparado pela frequência das obras de Machado em principio conhece a experiência da empulhação; e talvez receie, acima de tudo, ser empulhado. Daí a cair na vertigem em que tudo é indício de tudo vai um passo mínimo.¹¹

9 STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

10 CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

11 BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 398.

O paradigma do *pé atrás* aqui se traduz em “atrás do joelho”, como veremos, em que pernas, passos e quedas se entrelaçam.

O indício-mor, porém, é o império do indecidível, que domina todo o livro *Dom Casmurro*. Os leitores – em geral, contemporâneos – que se livraram do truísmo capitulista perceberam que o que manda na montagem literária da peça em mãos é o constructo estético do narrador, e não a valoração moral. Entendamo-nos: o narrador cerca o leitor (de então e do futuro) numa armadilha moral; para os mais afoitos e curiosos, o narrador joga linha: eis Capitu, eis Ezequiel – seus nomes, suas mortes; se algum leitor desconfiar que o narrador é o assassino, vem o murro mortal: como provar do veneno, se o veneno é já antídoto? O detetive, dublê de crítico literário, é cúmplice daquilo que – desde a etimologia – detecta? Retornamos, por vias demasiadamente tortas, ao paradoxo do crime perfeito: Escobar teria mesmo se afogado sozinho, logo ele, acostumado a “mares maiores, muito maiores”? O paradoxo: o descoberto é imperfeito?

Sim, ao escrever o romance *Dom Casmurro*, Machado de Assis deu ao narrador Dom Casmurro, além do nobre e eclesiástico dom, a alta potência de um romancista, sob a capa da reminiscência memorialística. Se o personagem não pode e não quer confessar, o narrador se envaidece em jogar trigos e joios, pedras e migalhas, bingos e blefes: [a] é no bairro Engenho Novo, signo eschachadamente metaficcional, que agora, enquanto engenha, mora; [b] duas são as pontas da vida, como duas são as tranças da cabeça de Capitu; [c] dois são os versos do soneto, que concluía com “chave de ouro, isto é, um desses versos capitais no sentido e na forma” (capítulo LV, “Um soneto”); [d] quatro são os retratos de traídos: César, Augusto, Nero e Massinissa, mas o narrador finge, descarado: “Não alcanço a razão de tais personagens” (capítulo II, “Do livro”), nem quando Ezequiel vai visitá-lo, e ele o encontra “mirando o busto de Massinissa” (capítulo CXLV, “O regresso”), razão que, é claro, alcança desde sempre¹². Exemplos como estes – [e] de lenços que viram lençóis, [f] de pecados e promessas que jamais se pagam, [g] de peças que se veem, [h] de nomes que se riscam, [i] de apelidos amenizados etc. – transbordam no palco do romance e foram, de fato, iluminados pela crítica especializada, que soube apalpar os duplos lúdicos literalmente disseminados ao longo do romance. Talvez, de fato, não tenham visto ainda uma

12 SENNA, Marta de. Estratégias de embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. *Alusão e zombaria*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2003, p. 59-66.

outra pista, um outro duplo, uma outra sombra, que pode condenar de vez nosso galhofeiro advogado. Trata-se da trama para, de mãos limpas, e secas, afogar o pascaliano Escobar. Sem dó, com pena, na calada da noite.

No capítulo XCIII, “Um amigo por um defunto”, que se segue à morte de Manduca, com quem Bento debatia a Guerra da Crimeia¹³, aparece Escobar na antiga casa de Mata-cavalos e, como “todos ficaram gostando dele”, o gabola Bento diz: “Eu estava tão contente como se Escobar fosse invenção minha”. Capítulos depois, num artifício tipicamente machadiano, o sagaz narrador faz um *close*, desde o título: “A mão de Sancha”, de modo que nosso olho não se fixe naquilo que, ali ao lado, cintila: os braços de Escobar. Para o deleite, leiamos todo o trecho, longo, deliciosamente longo:

Tudo acaba, leitor; é um velho truísmo, a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura dura muito tempo. Esta segunda parte não acha crentes fáceis, ao contrário, a ideia de que um castelo de vento dura mais que o mesmo vento de que é feito, dificilmente se despegará da cabeça, e é bom que seja assim, para que se não perca o costume daquelas construções quase eternas.

O nosso castelo era sólido, mas um domingo... Na véspera tínhamos passado a noite no Flamengo, não só os dous casais inseparáveis, como ainda o agregado e prima Justina. Foi então que Escobar, falando-me à janela, disse-me que fôssemos lá jantar no dia seguinte; precisávamos falar de um projeto em família, um projeto para os quatro.

— Para os quatro? Uma contradança.

— Não. Não és capaz de adivinhar o que seja, nem eu digo. Vem amanhã.

Sancha não tirava os olhos de nós durante a conversa, ao canto da janela. Quando o marido saiu, veio ter comigo. Perguntou-me de que é que faláramos – disse-lhe que de um projeto que eu não sabia qual fosse, ela pediu-me segredo e revelou-me o que era: uma viagem à Europa dali a dous anos. Disse isto de costas para dentro, quase suspirando. O mar batia com grande força na praia; havia ressaca. [...]

13 Para Gledson, todo o debate em torno da Guerra da Crimeia, travado entre o moribundo Manduca e Bento, esconde (logo, revela) referências à Guerra do Paraguai (GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro*, cit., p. 120-126).

— O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim.

— Você entra no mar amanhã?

— Tenho entrado com mares maiores, muito maiores. Você não imagina o que é um bom mar em hora brava. É preciso nadar bem, como eu, e ter estes pulmões – disse ele batendo no peito, e estes braços; apalpa.

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa, achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar.

Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume.

A modéstia pedia então, como agora, que eu visse naquele gesto de Sancha uma sanção ao projeto do marido e um agradecimento. Assim devia ser. Mas o fluido particular que me correu todo o corpo desviou de mim a conclusão que deixo escrita. Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus, apertando uns aos outros. Foi um instante de vertigem e de pecado. Passou depressa no relógio do tempo; quando cheguei o relógio ao ouvido, trabalhavam só os minutos da virtude e da razão.

Na seqüência da cena, Bento fica a meditar sobre a “intenção sexual” latente na “mão de Sancha, que eu sentia de memória dentro da minha mão, quente e demorada, apertada e apertando...”, até que, com ténue culpa (“instante de vertigem e de pecado”), adormece. Todo o capítulo se gera num reino de poderosíssimas ambiguidades, sem dúvida. Mas, também sem dúvida, fica evidente que somos levados, diria mesmo arrebatados, da cena entre Bento e Escobar para a cena entre Bento e Sancha. Lá, nosso matreiro narrador *apalpa* os braços do amigo; aqui, *aperta* as mãos da amiga. Não só somos saídos da cena, como, hipnotizados pelos gestos eróticos, cegamos para aquilo que é o móvel da ficção: a mentira bem contada (donde o sabor de verdade).

Rebobinemos o quadro, atentando para alguns pontos e movimentos aparentemente laterais, que, no conjunto, esticados, podem, quiçá, ampliar o elenco de provas contra a moral e a ética de nosso sórdido narrador, absolvido contudo pelo talento do engenhoso delíto:

1) *ressaca*: palavra-chave no romance, presente em “Olhos de ressaca” (título de dois capítulos no romance), ela – como se

sabe – designa os olhos da protagonista e seus impressionantes poderes de atração. Na cena em pauta, recorde-se: lembrada e escrita (portanto, *a posteriori*, e não durante a ação), antes mesmo de Escobar insinuar que no dia seguinte entraria no mar, o narrador insere o registro: “havia ressaca”. Logo após, ainda antes da conversa com o nadador, Bento se queda “olhando para o mar, pensativo”. Só então, retornando da abstração em que supostamente estava (por conta da confiança de Sancha acerca da viagem que fariam os quatro à Europa), é que responde, perguntando, a Escobar:

- O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim.
- Você entra no mar amanhã?

O desfecho da cena – a catástrofe (capítulo CXXI) –, já sabemos: Escobar se afoga. E, no enterro (capítulo CXXII), volta a ressaca, agora nos olhos de Capitu. Em suma: ao dizer “havia ressaca”, sendo o termo “ressaca” imediatamente identificado, por metonímia, aos olhos da “adúltera” esposa, Bento já prepara o espírito do leitor para o olhar de Capitu em direção ao cadáver, “tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...” (capítulo CXXIII). E, com isso, trança em torno dela a mais persuasiva prova de acusação – a linguagem.

2) Entrar no mar: se ressaca é metáfora e metonímia de Capitu, também não deixa de ser – a ressaca – metonímia do próprio mar. Daí, evidente que seja, Capitu remete a mar. Considerando, então, a acepção erótica do verbo “entrar”¹⁴, a aparentemente singela expressão “entrar no mar” ganha outra figuração, agora sexualizada. Se o narrador mede e teme as palavras é porque sabe o que, na plenivalência, elas podem. A suspeita de traição entre Capitu e Escobar se constrói, a princípio, sem acusação direta, mas por intermédio de uma frouxa semelhança física entre Ezequiel e Escobar e, sobretudo, por sofisticados e imperceptíveis jogos linguísticos que, aos poucos, entram no imaginário do leitor, desarmado. Aquilo que virá – a acusação – já está ocorrendo, sem que o leitor se dê conta plenamente de, qual Escobar, estar sendo “enrolado” (capítulo CXXI) pelas vagas machadianas.

14 Recentemente, Zeca Baleiro e Fernando Abreu exploraram a polissemia de “entrar” em “Alma nova”: “Eu bem que tento / Tento entender / Mas a minha alma / Não quer nem saber / Só quer entrar em você / Como tantas vezes / Já me viu fazer...” (BALEIRO, Zeca. *Baladas do asfalto e outros blues*. MZA / Universal Music, 2005.).

3) Apalpar: para entrar em mares bravios é preciso pulmões e braços, diz Escobar. E diz mais: “apalpa”. E Bento apalpa os braços de Escobar “como se fossem os de Sancha”. No entanto, “Nem só os apalpei com essa ideia [ou seja, como se fossem os de Sancha], mas ainda senti outra coisa” (capítulo CXVIII). Outra coisa: o tom homoerótico é incontestável, pois apalpar é também isto, “tocar (alguém) com intenção libidinosa; bolinar”¹⁵. Mas, surpresa, apalpar possui igualmente dois outros sentidos, outras coisas, dos quais não duvidamos de que nossos pensativos escritores tivessem ciência: “sondar, tocar (o fundo do mar); escolher, experimentar (o rumo) na carta náutica”. Em ambos, no conhecimento e uso de ambos os sentidos, uma vasta e cruel ironia: ao apalpar os poderosos e sedutores braços do amigo, o narrador segue a letra à letra (antecipando-se ao destino e à catástrofe, que ele, memorialista, domina e titereia) e decide lançar o comborço – quando o apalpa – ao fundo do mar. Mas o golpe baixo ainda está por vir.

4) Jarretar: quando Bento Santiago diz que apalpou os braços de Escobar “como se fossem os de Sancha”, arremata: “Custame esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade”. Pois bem: quantos críticos se muniram de lupa para este verbo, “jarretar”, estranho e raro? Ignoro. Toda a cena, repita-se, é antológica, prenhe de ambivalências, e tem, desde o título “A mão de Sancha”, o fito de nos desviar cinematograficamente dos braços de Escobar para a mão de Sancha, amiga da infiel mulher Capitu e, mesmo, para o que vem depois (o afogamento). (Este capítulo, de fato, espanta: questões teóricas de poética e de interpretação, fosse o caso, poderiam germinar múltiplas daqui.) Elenquemos, de imediato, para prazer e gozo, acepções do verbo jarretar:

- a) cortar o(s) jarrete(s), os tendões dos músculos posteriores da coxa;
- b) amputar (algum membro); decepar, cortar;
- c) retirar (algo) de (conjunto em que se insere); suprimir, eliminar, excluir;
- d) promover a destruição de, reduzir (algo) a nada; destruir, aniquilar, inutilizar;
- e) tornar (algo) impossível, inviável; impossibilitar, inviabilizar.

¹⁵ Esta e as demais acepções foram retiradas de HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Por partes: nem (apertar) a mão de Sancha, nem (apalpar) os braços de Escobar, mas (jarretar) as pernas do amado comborço. Sendo jarrete “a parte da perna oposta ao joelho, e por onde este se dobra e flexiona”, sem ele não se nada! Logo, o óbvio raciocínio: após a insinuação de Escobar de que ia “entrar no mar” (e, por metonímia, possuir Capitu), e o apalpar dos braços do amigo, e a imediata sensação de “outra coisa”, e também de “inveja”, o narrador sentencia, no ápice da ironia: não pode “jarretar a verdade” – e a verdade, ainda não sabida nem pelos personagens, nem pelos leitores, mas sabida por aquele que lembra e escreve, é que ele vai jarretar o amigo amante. Paradoxalmente, “esta confissão” se faz a mais sincera e verdadeira possível, pois se dá na língua, na letra, na trama. Somados os sentidos de jarretar, temos que, desde a primeira e literal acepção de “cortar os jarretes” até o gesto de “reduzir (algo) a nada”, o fato é que, ali, naquele momento, naquela frase, naquele verbo, Bento (autor, narrador, protagonista) confessa aquilo que, naquele exato instante da enunciação escrita, só e tão-somente ele sabe: Escobar deve morrer. E morre – é morto. E de que forma um escritor, casmurro ou não, mata suas invenções? Com invenções – entenda-se: trapaceando (e aqui me refiro, é claro, à mais-que-célebre concepção barthesiana: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo de literatura”)¹⁶.

Acontece que a trapaça da literatura é já outro poder. (Outras palavras.) Não mais, é vero, o poder fascista de – língua – obrigar a dizer, mas o poder “salutar”, “magnífico” de, sem negar jamais o mundo e a história, construir mundos e histórias que têm uma ordem própria, codificada, autorreferencial sempre. A literatura, enquanto sistema de signos (em qualquer modalidade ou gênero, híbrido ou não), é uma construção, para lançar mão de palavra gasta, mas ainda eficaz. Há todo tipo de construções, de retas e curvas, com avenidas e labirintos, sótãos e porões. Sem mistificação ou metafísica, a literatura é um jogo de razões. A paixão de quem escreve e de quem lê é exatamente sentir-se partícipe do jogo, do logro e, sim, do gozo (jogar o logro, lograr o gozo, gozar o jogo, indefinidamente).

O excêntrico verbo de Bento – jarretar – aparece uma única outra vez, no capítulo LX, “Querido opúsculo” (bem antes do capítulo em pauta: CXVIII, “A mão de Sancha”), no seguinte contexto:

16 BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 16.

[...] um pregão de quitanda, como aquele das cocadas que contei no cap. XVIII. Justamente, quando contei o pregão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazê-lo escrever por um amigo, mestre de música, e grudá-lo às pernas do capítulo. Se depois jarretei o capítulo, foi porque outro músico, a quem o mostrei, me confessou ingenuamente não achar no trecho escrito nada que lhe acordasse saudades.

O satânico verbo “jarretar” desponta aqui em explícito torneio metaficcional e tem seu sentido evidenciado: jarretar o capítulo (que escreveria “por um amigo”!) é cortar as pernas dele. (Vale recordar, entre parênteses, texto precioso, e algo esquecido, de Haroldo de Campos: “Há quem se contente em buscar em *Dom Casmurro* um raconto de adultério ou de suspeitas de adultério [...] Quem se lembrar que *adulter* vem de ‘ad + alter’, e pode significar também ‘alterado’, ‘falsificado’, ‘miscigenado’, ‘enxertado’ (formas de estranhamento do mesmo no outro), quem sabe concordará comigo que a personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é Capitolina/Capitu, mas o capítulo”¹⁷.) No episódio entre Bento e Escobar, após este dizer possuir pulmões e braços para enfrentar o mar bravio, o trapaceiro narrador opta, na escolha do verbo (entre tantos outros possíveis), pelo inusual, e nada elementar, “jarretar”.

É já clássica a máxima que o assassino sempre volta ao local do crime: ao voltar ao passado, rememorando-o, Bento, romanesco romancista, mas não romântico, resolve dar uma piscadela ao leitor, acenando para o assassinio: ele vai matar, jarretar, cortar as pernas de Escobar, como já jarretara outrora as pernas de um capítulo. Na manhã seguinte ao capítulo “A mão de Sancha” – em que a mão “quente e demorada” de Sancha chama para si a atenção, distraíndo-nos dos braços do colega seminarista e, mais ainda, distraíndo-nos do golpe nas pernas do nadador – e décadas depois na lembrança de Bento, Escobar morre afogado. Misteriosamente afogado, para o exímio nadador que era. Misteriosamente?

Dois detalhes, ademais, devem ser registrados, para que a interpretação do verbo “jarretar” não soe exagerada ou paranoica: primeiramente, atente-se que Casmurro escreve: “Apalpei-lhe os

17 CAMPOS, Haroldo de. *Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 224.

braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a *verdade*" (grifo meu). Estamos no meio do capítulo CXVIII; passam-se os capítulos CXIX – "Não faça isso, querida!" – e CXX – Os autos" –, e somente no capítulo CXXI – "A catástrofe" – reaparece o termo "verdade", quando um escravo chama:

— Para ir lá... sinhô nadando, sinhô morrendo.
Não disse mais nada, ou eu não lhe ouvi o resto. Vesti-me, deixei recado a Capitu e corri ao Flamengo.
Em caminho, fui adivinhando a verdade. Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu. As canoas que acudiram mal puderam trazer-lhe o cadáver.

Bento foi "adivinhando a verdade": ora, se adivinhar é intuir, também é conjecturar, interpretar, presumir. Há pouco, ele confessara a perturbadora sensação que tivera ao apalpar os braços de Escobar exatamente para não "jarretar a verdade" (que, vimos, se confunde com o jarretar das pernas do amigo); agora, chamado por um escravo, ele adivinha/interpreta a "verdade": Escobar morrera afogado, na verdade, "foi enrolado e morreu". Enrolado no texto de Bento, que decreta, demiurgo, sua morte. Por quê? Porque o amigo "meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume": ora, seguindo o raciocínio e as pegadas que a língua deixa, como não ver o cinismo do narrador que alinha múltiplos sentidos eróticos (meter, nadar, arriscar-se além do costume), esvaziados entretanto pela situação mórbida? Escobar, então, morrera em punição pela desmesura praticada.

Um segundo e último adendo: depois de saber, por Sancha, à socapa, dos planos do amigo de fazerem todos "uma viagem à Europa dali a dous anos", Bento ficou "olhando para o mar, pensativo". Absorto estava então (mas bem atento ao contar por escrito), quando chega o colega:

— O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim.

Numa leitura interessada, teríamos: Capitu (o mar de resaca) nos desafia – diz Escobar. Mas como Escobar diz isso? Bento entrega, escreve: "ao pé de mim". Sim, a expressão quer dizer

“junto a mim”, “perto de mim”. Entretanto, considerado o verbo “jarretar” que vem logo a seguir, não poderíamos detectar neste “ao pé de mim” um sarcástico e diabólico uso literal, desmetaforizado, quase imperceptível, portanto, da expressão? Ao pé de mim poderia, nesse caso, significar algo tipo “aos meus pés” – logo: subjugado a mim, aquele que conta, que narra, que engenha.

Em chave humorística, em que pese o tom ironicamente fúnebre, e com a costumeira malícia, Luis Fernando Verissimo, no conto “A verdade”¹⁸, cria um narrador detetive, de nome Palhares, não só contemporâneo, mas amigo de Bento Santiago. Lá pelas tantas, depois de encontros “eventuais num café do centro”, e de ter visto Bento e Escobar, “num momento descuidado, de mãos dadas, o que me pareceu natural entre colegas em tantas coisas”, Palhares é contratado para seguir Escobar: Bento “queria, acima de tudo, saber de seus encontros amorosos”. Palhares consegue flagrar, de fato, Capitu e Escobar num “quarto sórdido da Lapa”. Bento, porém, “suspirou fundo e disse: ‘As dúvidas, sempre as dúvidas...’ E saiu, levando meu relatório”. No dia seguinte, Palhares é convidado, como testemunha, para um encontro noturno dos amigos, já que lhe dissera Bento que Escobar “dera para banhar-se no mar em frente à sua casa depois do anoitecer”. Lá, tudo se revela: Santiago confessa seu ciúme *de* Escobar, em cena típica de cafona dramalhão:

— Essa mulher é só uma. Você deve ter me traído com muitas.

— Quer saber de uma coisa? – disse Escobar, atirando o relatório na areia. Vou dar o meu mergulho. Não aguento cenas de ciúme barato.

E correu na direção da água.

— Volte aqui! – ordenou Bentinho.

Mas Escobar continuou correndo. Depois de um instante de hesitação, Bentinho correu atrás dele. A escuridão aumentara. Eu mal podia divisar as duas figuras. Vi Bentinho entrar na água, depois julguei vê-lo saltar nas costas de Escobar e os dois desaparecerem, não sei se no mar ou no escuro. Eu não podia fazer nada. [...] Passaram-se alguns minutos e vi um vulto sair da água, arrastando os pés. Depois vi que era uma figura vestida e encharcada. Bentinho. Não vi Escobar. Nunca mais vi Escobar. (p. 119)

18 VERISSIMO, Luis Fernando. A verdade. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 115-120.

Palhares, ao fim de seu relato, diz que “teria mantido meu silêncio se ele [Bento/Casmurro] não tivesse escrito suas memórias. Não salvei o Escobar, mas me senti obrigado a salvar a verdade de ser afogada pelas mentiras do Bentinho. Talvez porque saiba que estou chegando cada vez mais perto das portas do Purgatório” (p. 120). A interpretação, via ficção, que Verissimo faz do *affaire* Bento-Escobar não é aleatória. E não me refiro ao caso homossexual latente entre eles, que leva ao delírio escritores do porte de Millôr Fernandes, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony e Dalton Trevisan.

(Novo parênteses: não escapou à crítica de Machado a análise do caso: Luiz Alberto Pinheiro de Freitas põe Bento num divã: “Um pai tem que funcionar como um organizador da subjetividade, e a Bento lhe faltava experiência; o seu pai é no texto um tanto desaparecido, morreu cedo. Ficou o filho único da mamãe, da qual nunca pôde efetivamente, no sentido psíquico, se afastar. Esta é a hipótese para as suas dificuldades matrimoniais e a escolha homossexual inconsciente que vai provocar o ciúme projetivo”¹⁹. E Kathrin Rosenfield arremata: “da ‘mão de Sancha’ aos braços musculosos do amigo Escobar, os devaneios de Bentinho vão num *crescendo* sem controle, no qual se misturam paixões infantis e adultas, o desejo erótico por Sancha, a amizade tingida de conotações homoeróticas e o sentimento de inferioridade e a inveja em relação ao amigo grande, forte e paterno. Logo depois de intoxicar-se com a ilusão de que Sancha nutriria paixões por ele, Bentinho sucumbe à admiração pelos braços fortes do seu amigo”²⁰. Diversamente do que imagina Millôr – “nunca vi ninguém falar nada das intimidades entre Bentinho e Escobar”²¹ –, o tópico é recorrente: muitos já se ocuparam dele, virando-o de pernas para o ar.)

Refiro-me, pois, à invenção de Verissimo: acusar Bento de assassino de Escobar. O crime, em que aqui se insiste, é muito mais que uma metáfora. Obviamente, nosso narrador-advogado não confessa crime nenhum, nem escreve às escâncaras sobre isso. Afinal, que culpa ele tem se, numa certa noite, o amigo diz

19 FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Capitolina, a que ama no lugar do outro. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 134.

20 ROSENFELD, Kathrin. *Dom Casmurro* ☞ romance trágico, romântico ou realista?. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001, p. 315.

21 FERNANDES, Millôr. O outro lado de Dom Casmurro. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?*, cit., p. 122.

que vai nadar num mar bravio, de ressaca, e morre? Santiago estava em casa, no seu gabinete, “onde me demorei mais que de costume”, entretido e divagando sobre a noite que tivera – mão de Sancha e braços de Escobar –, quando foi deitar-se. Ele é o álibi de si mesmo. Acorda, vai estudar uns autos, vê “que era fácil ganhar a demanda”, dedica-se a admirar uma fotografia de Escobar, torna aos autos (capítulo CXX) e (capítulo CXXI), “no melhor deles” chega a notícia (“sinhô nadando, sinhô morrendo”), e ele vai “adivinhandando a verdade”. Repare-se a frase do escravo, em perfeito paralelismo: se nada, morre; eros, tânatos.

Por vias totalmente outras, mais tortas e sinuosas, dada a necessidade de o gênero ensaio – tradicionalmente – se alimentar de argumentos e razões, este artigo chega, com Veríssimo, a um lugar comum: um crime se cometeu em *Dom Casmurro* por Dom Casmurro e ninguém, ou quase ninguém, viu. Ele escreveu – como a “carta roubada” de Poe, bem à vista. Quem leu?

No passo de Machado, pois “as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de ideias” (capítulo XIII, “Capitu”), sem a experiência de Palhares, descanso de fingir o detetive, atrás de ressacas, autos, apalpos e jarretes. Sem mais, eu paro.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro. Obra completa*. v. 1. 9. imp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BALEIRO, Zeca. *Baladas do asfalto e outros blues*. MZA / Universal Music, 2005.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio: Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BOSI, Alfredo. Figuras do narrador machadiano. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA* n. 23-24. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 126-162.

CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 221-230.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

FERNANDES, Millôr. O outro lado de Dom Casmurro. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 121-129.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Capitolina, a que ama no lugar do outro. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 122-137.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

ROSENFELD, Kathrin. *Dom Casmurro – romance trágico, romântico ou realista?*. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001, p. 310-316.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança [1969]. *Uma literatura nos trópicos* [1978]. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro* [1990]. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.

SENNA, Marta de. Estratégias de embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. *Alusão e zombaria*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2003, p. 59-66.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VERISSIMO, Luis Fernando. A verdade. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 115-120.

“JOSÉ DA COSTA MARCONDES AIRES” - CONSELHEIRO, DIPLOMATA, ESCRITOR: UM NOME-CALIDOSCÓPIO EM *ESAÚ E JACÓ E* *MEMORIAL DE AIRES*¹

Resumo: Apenas uma vez – no capítulo XII, “Esse Aires”, de *Esaú e Jacó* (1904) – aparece o nome completo do diplomata, diarista e conselheiro Aires, também personagem e autor do *Memorial de Aires* (1908). O roteiro de investigação se fará a partir de três perguntas, que, justapostas, pretendem arejar um pouco o enigma: I) quem é Aires?; II) por que estudar os nomes e, em particular, “Aires”?; III) como se pode interpretar “José da Costa Marcondes Aires”? Deslindar todos os nomes que o compõem – fazendo, ainda, breves incursões em contos e romances de Machado – pode tornar menos nebulosos alguns aspectos de tais derradeiros romances e, porventura, prover elementos para uma teoria da interpretação que se apropria dos nomes.

I) QUEM É AIRES?

Aires é o último grande personagem de Machado de Assis. É o coroamento de uma obra que começa “romântica”, passa a “realista” e, segundo alguns críticos, nas duas últimas obras, “pré-modernista” (há, ainda, quem a rotule “modernista” e mesmo “pós-moderna”, *avant la lettre*). Aires é também o corolário de uma obra que, paulatinamente, dirigiu-se à rarefação, ao enredo quase invisível².

Diplomata de carreira, autor e personagem de *Esaú e Jacó*, narrador-autor e personagem de *Memorial de Aires*, a figura volátil de Aires se escamoteia, mercurial, em papéis plurais nas narrativas,

1 Publicado, com ligeiras alterações, em *Espelho: revista machadiana*. Porto Alegre, v. 12/13, p. 45-67, 2006/2007.

2 Dessa progressiva rarefação dá mostras a abordagem de José Paulo Paes, da qual se pinça um trecho: “o *Memorial*, em vez de aliciar o leitor com a mestria ostensiva de sua fatura, diverte-se em confundir-lo com o descolorido de sua mestria oculta”. PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 14.

embaralhando-os³. Muitos estudiosos teimam em lê-lo como uma espécie de *alter ego* de Machado – sendo Aires viúvo, sem filhos, ponderado⁴.

Na “Advertência”, não assinada, de *Esaú e Jacó*, há referência a ele, como autor de “sete cadernos manuscritos”. Os 6 primeiros comporiam o *Memorial*; o de nº 7 foi intitulado “Último” e ainda “*Ab ovo*”, ou seja, “desde o princípio”; “venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: *Esaú e Jacó*”⁵. Aparece, como personagem, pela primeira vez apenas no capítulo XII desse livro, intitulado exatamente “Esse Aires”, onde se pode colher alguns de seus traços, quanto ao **temperamento**, à **profissão** e ao **estado civil**:

Trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo. (...) Mas este Aires, — José da Costa Marcondes Aires, — tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. (...) Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia. (...) Posto que viúvo, Aires não foi propriamente casado. Não amava o casamento. Casou por necessidade do ofício; cuidou que era melhor ser diplomata casado que solteiro, e pediu a primeira moça que lhe pareceu adequada ao seu destino. Enganou-se: a diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só. Não se afligiu com a perda; tinha o feito do solteiro.

Com isso, temos um razoável perfil de Aires, dado por um narrador de um “caderno manuscrito” cuja autoria é da própria figura objeto das descrições e dos comentários – Aires, autor do caderno-ro-

3 MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Vozes da narração em *Esaú e Jacó*. ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *À roda de Machado de Assis. Ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006, p. 249-269.

4 As biografias são um lugar privilegiado para se verificar esse baralhamento entre o escritor e o personagem, conforme se pode ver em WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Eduej, 1996.

5 As citações de *Esaú e Jacó*, de *Memorial de Aires* e de outros contos e romances foram retiradas de ASSIS, Machado de. *Machado de Assis – obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Para a localização exata do trecho dos romances, veja-se o capítulo indicado.

mance, fala, sob a capa de um narrador, de um personagem chamado exatamente Aires, num capítulo nomeado “Esse Aires”. Um autorretrato enviesado, sob camadas, pura máscara nietzscheana, sem rosto original: um narrador que fala de si mesmo, ora em primeira pessoa, como se falasse de um estranho; ora em terceira, como se não falasse de si mesmo.

Em 1908, Machado de Assis faz 69 anos em 21 de junho e falece em 29 de setembro. No *Memorial de Aires* – publicado em julho desse ano de 1908, mas cuja história compreende os anos de 1888 e 1889 –, o diplomata está com 62 anos,

experiente das coisas mundanas, cético sem ser demasiado cínico, cansado do exagero, da ênfase, da retórica, e do que ele chama de “o romanesco”; mesmo o fato de que passou os últimos trinta anos longe do Brasil talvez lhe dê uma certa perspectiva dos acontecimentos. Todas essas qualidades (além da última) levaram os críticos a identificá-lo em parte com o próprio Machado: os dois possuem até o mesmo problema de visão⁶.

Mas como se deve desconfiar dos narradores machadianos, e, naturalmente, de toda relação direta, sem mediação, entre a criação ficcional e a função autoral, Gledson lembra que o matreiro Aires vê até “a sombra da sombra de uma lágrima” da viúva Fidélia. Lembra também, páginas adiante, que “Gestos sem importância aparente – um volver de olhos, uma entonação de voz – são observados atentamente por Aires, numa contínua busca de compreensão” (p. 229). É essa mesma observação micrológica, que Aires exerce em relação a tudo, que devemos devolver a ele e, por conseguinte, a seu nome...

O célebre temperamento “cordato” do personagem se ilustra com o que podemos chamar de “filosofia do compasso”: quando criança não brigava com ninguém, ouvia os professores e os colegas e, se estes se altercavam, Aires fazia da própria alma um compasso “que abria as pontas aos dois extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me” (*MA*, 18 de setembro / 1888). A importância dessa passagem se comprova na dúvida de Bosi: “O compasso de Aires será a figura ideológica do último Machado? O *disfarce estratégico* (e, afinal, definitivo) de uma aturada cons-

⁶ GLEDSON, John. *Memorial de Aires. Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 225.

ciência social e política?”⁷. Tal perspectiva, que pede uma abordagem historicista, será esboçada numa das análises onomásticas vindouras.

Fique, pois, para Aires, a fluida imagem de um dique que, aos poucos, libera índices ambivalentes, constituindo-se num sujeito que, por exemplo, na política, vê com certa indiferença a alternância de poderes seja entre o regime monárquico e o republicano, seja entre as facções liberais e conservadoras⁸. O episódio da tabuleta, capítulo XLIX de *Esau e Jacó*, ocorrido entre o comerciante Custódio e o nosso diplomata, aponta, com precisão, a ambiguidade do comportamento distanciado e irônico de Aires, fingindo-se às vezes de ingênuo, embora consciente das tramoias político-partidárias e dos jogos de poder no Brasil oitocentista – tramoias e jogos que, guardadas as acacias diferenças, perderam. Na vida amorosa, outro exemplo, nosso diarista varia entre um casamento diplomaticamente de fachada, um interesse comedido por Natividade, quando jovem, e estético por Fidélia, já idoso. O escritor Aires se esconde também, e tão bem, como romancista, ora escrevendo um diário, no qual se disfarça personagem secundário (afrontando o gênero), ora escrevendo um romance tradicional, no qual atua também como personagem cujo nome coincide exatamente com o seu nome “real” de autor, conforme a “Advertência” de um anônimo editor deixa às escâncaras. Tanto explícito fingimento dá o que pensar⁹. Daí ao desafio de desfiar seu nome, duplo que se multiplica, é um pulo.

II) POR QUE ESTUDAR OS NOMES E, EM PARTICULAR, O NOME “AIRES”?

Já se disse alhures que, em qualquer romance, queira ou não o seu autor, todo nome de personagem é motivado. Mesmo a ausência de nome significa. Mesmo um gesto nomeador que se quer gratuito apenas atenua, e mal disfarça, a inexequibilidade do aleatório, pois quando digo “assim” não digo “assado”. Existe

7 BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 138.

8 FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

9 BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

“João”, existe “John”, existe “joão”¹⁰. E quando um nome faz parte do título da obra aí existe muito mais (dos nove romances de Machado, por exemplo, somente os dois primeiros não trazem nomes nos títulos).

O nome – em particular, o antropônimo – é um signo vigoroso na literatura, sendo parte vital da dialética lúcido/lúdico que faz funcionar a ficção. Roland Barthes sintetiza em artigo incisivo: “por uma consciência cratiliiana dos signos, o escritor seria o oficiante deste grande mito secular que impõe que a linguagem imite as ideias e que os signos sejam motivados, contrariando as precisões da ciência linguística”¹¹. Barthes mostra como Proust, ao nomear seus personagens, transcende a dicotomia platônica, seja a proposição de Crátilo – que quer que os nomes imitem a coisa representada, a *physis* –, seja a proposição de Hermógenes – que vê nos nomes uma mera convenção cultural.

O nome dá dimensões do personagem que, às vezes, seu agir não comporta. Evidentemente, não se trata de revelar a verdade (nome ratificador) ou induzir o intérprete ao erro (nome retificador). Quanta ironia há em “Sofia”, de *Quincas Borba*, sabedoria a serviço de interesse financeiro? Trata-se de, pelo nome, exercer a tarefa do intérprete. Como quer Foucault, “é uma relação mais de violência que de elucidação, a que se estabelece na interpretação. De facto, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo”¹². Já o que Jonathan Culler afirma para a teoria podemos estender para a interpretação de base onomástica: é uma atividade interdisciplinar, analítica, especulativa, reflexiva e uma crítica do senso comum¹³. Detectar cruzamentos entre nomes pode render sutis descobertas. Num dado par, por exemplo: Aires / Aguilar, um elemento ono-

10 Pensemos nos personagens João Barandão, poeta que aparece em “Cara-de-bronze” (*No Urubupuaçu, no Pinhém – Corpo de baile*, v. 2) e em narrativas de *Tutaméia* e de *Estas estórias*, todas de João Guimarães Rosa; ou em John Landers, escritor em “Romance negro”, de Rubem Fonseca; ou em João, assim com letra minúscula, do conto “O arquivo”, de Victor Giudice.

11 BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 67.

12 FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Tradução: Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980, p. 17.

13 CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p. 23.

mástico possui significação “x”; noutro par, seja: Aires / ar, significação “y”.

Os sentidos de um nome podem vir (a) da sua etimologia, (b) do fato de ser uma alusão literária, histórica, religiosa ou de outra ordem, (c) do fato de ser uma homenagem afetiva declarada ou rastreável, (d) do resultado de vários e intrincados jogos e fenômenos linguísticos (onomatopeias, anagramas, paronomásias etc.), e mesmo (e) de algum acaso que, descoberto, transforma em motivado o que devera ser aleatório.

No nome Aires (e em José da Costa Marcondes Aires) se inscreve toda uma poética machadiana, servindo tanto para – na prática – entender um pouco mais a trama dos romances de Machado, quanto para – na teoria – estabelecer princípios para o exercício do gesto interpretativo: “descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes” (*EJ*, cap. XCVIII – “O médico Aires”). Parentesco (descobrir e encobrir) que define também a grande arte de dar nomes aos seres de papel.

III) COMO SE PODE INTERPRETAR O NOME “JOSÉ DA COSTA MARCONDES AIRES”?

Três caminhos óbvios e obrigatórios para quem quer se arriscar na investigação onomástica se entrecruzam: mapear as pistas do próprio texto (no caso, os dois romances de Machado), pesquisar a fortuna crítica sobre o assunto (surpreendentemente rara, tratando-se de autor consagrado e tema imperioso), inventar novas possibilidades interpretativas (indo do consabido ao limite do delírio, parando um degrau antes). De maneira bem pontual, transitando entre variadas procedências, distintos fundamentos e múltiplas articulações para a especulação onomástica, indicarei tão-somente algumas possibilidades de leitura do nome desse personagem crucial do romanceiro machadiano, aumentando o grau da lente, de modo a ver que o perto demais se assemelha ao demasiado longe, quando se trata de ler o signo onomástico. Perto do nariz ou a quilômetros de distância, as definições se nublam. Então, isoladamente, ou em relação uns com os outros, que motivações os nomes “José”, [da] “Costa”, “Marcondes” e “Aires” podem fazer desabrochar?

[1] Sentido literal comum: **Aires** – ar [ares].

O primeiro, evidente, claro, inequívoco sentido para Aires, como plural de “ar”, pode indicar [1] um ser flexível, que se adapta a quaisquer condições, comportamento “diplomático” típico de nosso ideólogo da “filosofia do compasso”.

No referido capítulo XII, “Esse Aires”, a despeito de curto, por três vezes aparece a palavra “ar”. Tal dado multiplica-se em importância se considerarmos que, nos 11 capítulos anteriores, a palavra “ar” só havia aparecido uma única vez. De repente, três? Coincidência apenas? Certamente, não. Como que por ironia, Machado, o autor do romance, com a cumplicidade de Aires, o autor do “caderno manuscrito”, dissemina e pluraliza a palavra “ar” em “Esse Aires”:

Não me demoro em descrevê-lo. Imagina só que trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo. (...) Ainda assim o bigode, que era moço na cor e no apuro com que acabava em ponta fina e rija, daria um ar de frescura ao rosto, quando o meio século chegasse. (...) Aires opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios, limpando o monóculo ao lenço de seda, pingando as palavras graves e obscuras, fitando os olhos no ar, como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança, e arredondava com ela o parecer.

Se se quiser, esse significado – “ar” – pode ser lido de muitos modos. Mas ainda é cedo para elucubrações onomatomaníacas demasiadamente aéreas.

[2-3] Sentido etimológico (a): **Aires** – águia.

Essa possibilidade etimológica, que considera “Aires” como vocábulo vindo da raiz germânica *ar*, nos dá “águia”. De posse disso, bifurca-se a análise: de um lado, [2] “águia” significa, em termos figurados, “pessoa notável, que sobrepuja as demais pela excelência de seus dotes intelectuais, de seu talento ou de sua perspicácia”¹⁴ – e Aires, é notório, orgulha-se de sua matreirice; de outro, [3] “águia” liga Aires a Aguiar, o que torna complexa qualquer reflexão que se origine disso, pois Aguiar é marido de Carmo; para a crítica biografizante, Carmo é uma espécie de versão literária de Carolina, a mulher de Machado, que morre em 1904 e não vê a obra derradeira do parceiro.

Carmo, Aguiar e Aires formam aquilo que José Paulo Paes vai chamar de o “grupo dos velhos”, estudado com desenvoltura-

¹⁴ Essa e as demais acepções dicionarizadas foram retiradas de HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

por Márcia Guidin¹⁵. A cena final do romance é exemplar: Aires vai visitar o casal e, do portão, os vê, estáticos, em silêncio. Recua, diante da visão: “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos”. E o diário termina, então, com os três personagens envolvidos numa moldura pictórica a que não acho nome certo ou claro, dirá o aquilino Conselheiro.

[4-5] Sentido etimológico (b): **Aires** – senhor.

Tal possibilidade é trazida por Wagner Madeira, que diz: “O sobrenome do personagem Aires remete à própria condição que desfruta de narrador do romance, em dois aspectos. Por um lado, a etimologia da palavra, de origem teutônica, significa o ‘Senhor’, aquele que tem o poder. Por outro lado, podemos interpretá-la como indicativa da condição cosmopolita do diplomata, homem viajado que em consequência tem a credibilidade para conduzir a narração”¹⁶. Em outras palavras, sendo, desde a raiz, “senhor”, Aires se legitima como [4] autor-narrador que, dono do que escreve, manipula ao bel-prazer o que, como e quando dizer. A mestria se mostra até na variação do foco narrativo: em *Esau* e *Jacó*, temos uma onisciência relativa de uma terceira pessoa – que, não raro, se expressa em primeira pessoa – aparentemente fora da intriga; no *Memorial*, ser a narrativa em primeira pessoa, portanto com uma hipotética visão parcial dos acontecimentos, não impedirá que Aires faça de seu diário um romance, ao qual não faltarão intrigas, diálogos, suspense, estudo de caracteres. Em suma, ser “senhor” implica [5] poder nas relações sociais e, em âmbito metaficcional, [4] poder para conduzir a narração, seja escondendo a cara em primeira pessoa, seja mostrando a cara em terceira.

Depois de fixar a base de nossa análise, lendo em Aires “ar” [vento, flexibilidade], “águia” [astuto e “outro” de Aguilar] e “senhor” [classe dominante e narrador], emaranhemo-nos a outros sinais onomásticos.

[6] Sentido irônico (a): **José** – nome comum que disfarçaria a “singularidade” (Aires) e a “nobreza” (Marcondes) do protagonista.

15 GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

16 MADEIRA, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001, p. 104. Tanto o sentido etimológico de “águia” quanto o de “senhor”, para “Aires”, são abonados por Antenor Nascentes, em seu *Dicionário etimológico da língua portuguesa. Tomo II – Nomes próprios*. Prefácio de Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

Etimologicamente, ignorando contexto e função, em “José” predomina o sentido religioso. O nome José só passou a ser popular quando o papa Pio IX no século XIX instituiu São José como padroeiro universal da Igreja Católica. A esse dado histórico, acrescenta-se seu significado: do hebraico *Iosseph* ou *Iehussef*, “aumente-me (Deus) a família” – cf. *Gênesis*, 30: 24, quando Raquel exclama ao dar à luz o décimo primeiro filho do patriarca Jacó¹⁷.

Como já apontou Helen Caldwell no capítulo “O que há num nome?” (dedicado à análise onomástica de *Dom Casmurro*), de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, o escritor carioca privilegiou na escolha de nomes dos personagens “sobrenomes portugueses que remetem aos navegadores ou às figuras proeminentes dos primórdios do Brasil Colonial. Os prenomes, como é de se esperar em um país católico, remontam ao calendário dos santos – e, em algumas poucas instâncias, à Bíblia, exclusivamente”¹⁸.

Na personalidade de Aires, porém, o fundamento religioso não parece caber (e nisso os cúmplices Machado e Aires se irmanam, bem distantes da fé que impregna a cultura brasileira oitocentista – rememore-se que Machado, mesmo doente, recusa a vinda “missionária” de um padre). Caldwell elenca mais de setenta personagens machadianos que têm como nome, ou como um dos nomes, José. Logo, arriscar *alguma* leitura para esse “José” do Conselheiro já é andar na corda bamba. Descarte-se, então, qualquer princípio unificador para tamanha quantidade de personagens de mesmo nome, José.

Mas não estaria aí – [6] na vulgarização e multiplicação do nome – a artimanha bruxuleante de Machado? Explico-me: sendo raro o ortônimo Aires e ecoando em Marcondes o título nobiliárquico de conde, o prenome José não teria realçado seu valor opositivo ou, ao menos, diferencial? Friccionando-se à raridade de Aires e à nobreza de Marcondes, teríamos a abundância e o plebeísmo de José. Este sentido irônico – deslocado de seu sentido primeiro, de caráter religioso – ganha reforço se, a essa interpretação, somamos outra, também na corda bamba, bem bamba. Equilibremo-nos, adiante.

17 MADEIRA, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001, p. 104. Tanto o sentido etimológico de “águia” quanto o de “senhor”, para “Aires”, são abonados por Antenor Nascentes, em seu *Dicionário etimológico da língua portuguesa. Tomo II – Nomes próprios*. Prefácio de Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

18 CALDWELL, Helen. O que há num nome?. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Ateliê, 2002, p. 55.

[7] Sentido irônico (b): **José** – mesmo nome do criado de Aires.

Um parêntese se faz necessário. Esta e outras hipóteses constituem uma espécie de “paronomaia”¹⁹ do intérprete que por ventura violenta demais o texto – que um nome sempre é. Assim, lembremos que para Freud o paranoico “corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade. (...) É desnecessário dizer que todo aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal”²⁰.

Recordemos também o que diz Umberto Eco sobre a interpretação paranoica:

de um certo ponto de vista, todas as coisas têm relações de analogia, contiguidade e similaridade com todas as outras. Podemos levar isso ao limite e afirmar que há uma relação entre o advérbio ‘enquanto’ e o substantivo ‘crocodilo’ porque – pelo menos – apareceram juntos na sentença que acabei de pronunciar. Mas a diferença entre a interpretação sã e a interpretação paranoica está em reconhecer que esta relação é mínima e não, ao contrário, deduzir dessa relação mínima o máximo possível²¹.

Talvez delirante, à Freud, ou paranoico, à Eco, o fato é que, tratando-se de Machado, vale o que disse Sócrates para Hermógenes, em *Crátilo*, de Platão: “Acautela-te, para que eu não faça alguma tramoia contigo”²². Enfim, em defesa da paronomaia, podemos ver [7] nesse “José” do Conselheiro uma espécie de contraponto ao criado José, do *Memorial*. Recordemos: Aires é “ar”, “águia” e “senhor”; José, nome comum, seu criado, suposto antípoda em termos sociais. No entanto, Aires também é José, nome que não usa, comum demais para ele. E, quem sabe por isso, por partilharem um nome, José (Aires) compreende o delito do criado seu homônimo, José, que aumenta o próprio patrimônio furtando o patrão (José) Ai-

19 Neologismo que condensa “paranoia” + “onoma-” + “tramoia”.

20 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]). Edição Standard brasileira das obras *Psicológicas completas*. 2. ed. Tradução: J. O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. 21, CD-ROM.

21 ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 57.

22 PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001, p. 118.

res, que, no entanto, sabe, astuto diplomata, de sua atitude – e o que faz? Descobre e encobre:

Não lhe [a José] quero mal por isso. Não lho quis no dia em que descobri que ele me levava dos coletes, ao escová-los, dois ou três tostões por dia. Foi há dois meses e possivelmente já o faria antes, desde que entrou cá em casa. Não me zanguei com ele; tratei de acautelar os níqueis isso sim; mas, para que não se creia descoberto, lá deixo alguns, uma vez ou outra, que ele pontualmente diminui; não me vendo zangar é provável que me chame nomes-feios, descuidado, tonto, papalvo que seja... Não lhe quero mal do furto nem dos nomes. Ele serve bem e gosta de mim; podia levar mais e chamar-me pior (17 de outubro / 1888).

Se, a partir desse caso onomástico, cabe uma especulação de não somenos importância, é que, com Rosa, “nome não dá: nome recebe”. Ter idêntico nome – ainda que seja um nome popularíssimo – não significa nada. Cada José é único. Na vida e na ficção, não há dois seres iguais, ainda que a pele do nome seja a mesma.

[8] Sentido literal por metonímia: **Costa** – “área próxima ao mar”.

Tendo “costa” a acepção [8] de “área próxima ao mar”, o que nos impede de pensar que Machado pensou em colar, quase literalmente, uma palavra à outra? Vemos ali: José da **Costa Marcondes** Aires. Com essa hipótese, dividimos a palavra “Marcondes”, por ora, em duas: “mar” e “conde[s]”, esta última já apropriada, isoladamente, em análise anterior. Mas, como dissemos, ao mapear pistas no próprio texto, encontramos uma passagem bem sugestiva, no capítulo LX, “Manhã de 15”, de *Esau e Jacó*, que parece acumpliciar-se dessa paronomoia em pauta:

Quando lhe acontecia o que ficou contado, era costume de Aires sair cedo, a espaiar. Nem sempre acertava. Desta vez foi ao Passeio Público. Chegou às sete horas e meia, entrou, subiu ao terraço e olhou para o mar. O mar estava crespo. Aires começou a passear ao longo do terraço, ouvindo as ondas, e chegando-se à borda, de quando em quando, para vê-las bater e recuar. Gostava delas assim; achava-lhes uma espécie de alma forte, que as movia para meter medo à terra.

A água, enroscando-se em si mesma, dava-lhe uma sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava as suas cóleras.

Décio Pignatari mostrou como, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado utilizou figuras e tipos gráficos atípicos para a época, buscando jogos isomórficos, mais ou menos, sutis (o erótico “V” no bilhete adúltero de Virgília, palavras em caixa alta e em versalete com certos propósitos, o epitáfio feito em forma de lápide no início do romance etc.)²³. Na minimalização progressiva dos recursos empregados pelo escritor, o barulho causado pelas *Memórias* (de Brás) vai dando lugar ao sussurro do *Memorial* (de Aires) – sendas da mestria ofensiva à mestria oculta, para recuperar as expressões de Paes.

Longe estamos de qualquer tentativa, delirante e paranoica, de resgatar intenções autorais. Nem contamos que o trecho acima pinçado de *Esau e Jacó* sirva como prova suficiente da leitura onomástica proposta. Mas, movidos pelo espírito chistoso da escrita machadiana, “Costa Mar”, não podemos nos furtar ao suposto segredo e dar as costas a tal estalo.

[9 a 11] Sentido literário intertextual: **Marcondes** – variação de Marcos, rei da história de Tristão e Isolda; “mar”, oceano; “conde”, título de nobreza abaixo do de marquês e acima do de visconde.

Ecoa aqui, em “Marcondes” (além do “conde” [6] já apontado), o nome do rei [9] Marcos, que perdeu sua amada Isolda para o guerreiro Tristão. Aires, “sexagenário desenganado e guloso” (24 de maio / 1888), tem interesse na viúva Fidélia, mas a vê apaixonar-se por ninguém menos que... Tristão! A apropriação – não linear, naturalmente – que Machado faz da lenda (que virou música, pintura, filme, literatura) é bem desenvolvida por Juracy Saraiva²⁴. Interessa-nos, aqui, destacar que esse procedimento intertextual, quanto a nomes literários, ao contrário do que se imagina, não é dos mais recorrentes na obra machadiana. (Embora “Brás Cubas” possa, com muito ceticismo, remeter – além de a um vasto mundo de plausíveis referências – a

23 PIGNATARI, Décio. Rabisco sem intenção alfabética. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 113-130.

24 SARAIVA, Juracy Assmann. Autorreferencialidade narrativa: a utopia do realismo. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 170-191.

Gil Blas, como propõe Facioli²⁵, e Virgília ao escritor Virgílio, e outros poucos casos de alusão literária inscrita nos nomes de protagonistas.)

Temos, então, que um só nome – Marcondes – se deixa ler em decupagem: [10] “Mar” reforça o sentido lúdico de “Costa”; [11] “Conde” contradiz o plebeísmo de “José”; e [9] “Marcos”, [9] como variação do nome completo “Marcondes”, atualiza e põe no circuito de análise a história de um amor intenso (Tristão e Isolda), que se parodia em Tristão e Fidélia, que, para se concretizar, provoca perdas: lá na lenda, o rei Marcos fica sem Isolda; aqui no *Memorial*, o “conde” Marcos, isto é, Marcondes Aires vê, triste, a musa Fidélia partir – com Tristão! – para Portugal, fato que traz à tona as epígrafes portuguesas do romance-diário.

[12] Sentido sonoro entre nomes: **Marcon-des Aires** – desaire (vergonha).

Não custa apontar mais uma inquietude que assola o intérprete: seria demasiado, nessa decupagem do terceiro nome do personagem, ouvir [12] ainda um “desaire”? Machado já lançara mão desse procedimento – de chamar a atenção para um nome, iluminando-o com outro recorte morfossonoro – em *Quincas Borba*, capítulo XC. Num momento de devaneio, com ciúmes da amada Sofia, Rubião espana umas formigas: “Logo depois arrependeu-se do ato; e realmente, que tinham as formigas com as suas suspeitas? Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. Sôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôô... fia, fia, fia, fia, fia...” A sabedoria inscrita no nome “Sofia” fica suspensa, com a intromissão de dois novos sentidos oriundos de parte do nome, pois “fia[r]” aponta simultaneamente para “tecer” e “confiar”: pode-se confiar no que Sofia, e só Sofia, tece? Parece-nos que não; Rubião entrou em sua malha e enlouqueceu.

Nesse lance onomástico, teríamos sonoramente o substantivo “desaire” – “ato vergonhoso, falta de decoro” –, que indicaria um possível, e provável, caráter pérfido de Aires, tantas vezes ambíguo e confessadamente manipulador de situações. Leia-se apenas um exemplo do *Memorial*, entre tantos: “Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir”. O desaire do nar-

25 FACIOLI, Valentim. *Esse Brás e Cubas. Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 82-92.

rador – diplomata, cordato, conciliador – pouco se faz notar, aos olhos dos outros personagens e aos nossos olhos de leitores. Assim como passa incólume esse “desaire”, vindo de um malabarismo mórfico (“des Aire”), que nos desafia e provoca: decifra-me ou...

[13 a 20] Sentido em abismo: **José da Costa Marcondes Aires** / Joaquim Maria Machado de Assis.

Não se pode descartar – dadas as evidências – uma relação íntima entre os nomes completos do Conselheiro e do escritor, o que produz uma série de inferências acerca das motivações autobiográficas do ato ficcional, que não vêm ao caso aqui. Não me lembro de personagens masculinos importantes que tenham recebido do escritor o nome de “Joaquim”, “Machado” ou “Assis”, à exceção do celeberrimo Quincas, o cão e o filósofo-pancada, hipocorístico de Joaquim – disfarce que acentua, penso, a atenção extrema de Machado ao nomear suas criaturas. Como que para fundir a crítica, o escritor inventa um personagem cujo nome traz muitos traços que podem ser lidos em relação ao próprio nome do criador. Destaquemos, pois, alguns desses paralelismos entre os ortônimos “José da Costa Marcondes Aires” e “Joaquim Maria Machado de Assis”:

[13] ambos têm quatro nomes e uma preposição;

[14] três dos quatro nomes começam com a mesma letra e ocupam a mesma posição: Joaquim / José; Machado / Marcondes; Assis / Aires;

[15] a única dupla de nomes que não começa com a mesma letra (Maria / Costa) tem, no entanto, o mesmo número de letras (5) e *termina* com a mesma letra (“a”);

[16] o nome pelo qual o escritor é conhecido – Machado de Assis – encontra alguma correspondência em Marcon-Des Aires, sobretudo se considerarmos o efeito da haplogogia (“supressão de uma de duas sílabas iguais ou semelhantes, contíguas”) que comumente ocorre quando pronunciamos o nome de Machado de Assis como “Macha/de/ Assis”;

[17] os nomes Assis e Aires têm muitas homologias: ocupam a mesma posição, fundamental, como sobrenome;

[18] possuem o mesmo número de letras (5);

[19] começam com a mesma letra inicial (“A”);

[20] terminam com letra idêntica (“s”).

Tantas similitudes esquentam o debate em torno dos modos de assinatura: como um escritor se imiscui naquilo que cria? No capítulo XXII, “Agora um salto”, de *Esau* e *Jacó*, fala-se que “o

tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro". Troque-se "tempo" por "nome" e temos uma definição da complexidade das costuras onomásticas de Machado, quando assina um texto.

[21 e 22] Sentido verbivocovisual: "**M. de A.**", entidade que assina a "Advertência" de *Memorial de Aires*.

A assinatura do "editor" de *Memorial de Aires* – "M. de A." – faz coincidir [21] as letras iniciais do autor real Machado de Assis e [22] as letras do romance-diário em si. Se a "Advertência" anônima de *Esaú e Jacó* induz-nos a pensar ser aquela abertura de autoria do "próprio" Machado, ou de um editor do romance, ou de um supranarrador, ou de um autor implícito, aqui no *Memorial* há uma assinatura: "M. de A.". É claro que essas iniciais nos enviam de imediato para o autor empírico "Machado de Assis". Mas, diante de tantas artimanhas e tramoias, e tendo o título do romance que se vai ler – *Memorial de Aires* – as mesmíssimas letras iniciais do autor, temos de concordar com Juracy Saraiva ao dizer: "Situada no cruzamento de diferentes espaços ontológicos, a inscrição do nome refere a transitividade entre o real e o ficcional, e a possível ocupação de um território comum"²⁶.

Vemos nessa inscrição – "M. de A." – o remate de um sofisticadíssimo constructo ficcional, que faz abalar tranquilas distinções entre as instâncias do autor, do narrador, do personagem e da própria narrativa, rasurando sem dó as frágeis fronteiras entre realidade e ficção, origem e fim, verdade e ilusão.

[23] Sentido anagramático palindrômico: **Aires** – seria (futuro do pretérito como metáfora de um comportamento prudente).

Se mesmo "M. de A." entra no jogo das tramoias onomásticas de Machado, por que não ousar e supor que o autor, cujo famoso apelido de Bruxo agora vem a nos calhar, inscreveu ali – bem na nossa cara, qual a carta roubada que o Dupin de Poe (lido por ele) soube ver à frente de todos – [23] um perfeito anagrama, do tipo palindrômico, espelhado no nome "Aires": "seria"?

Valho-me, às vezes, de exemplos de outras narrativas ma-

26 SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 186.

chadianas, com o intuito de reforçar o óbvio: a aguda consciência de Machado quanto à importância e extensão de um nome ficcional. Ocorre-me, agora, o conto “A sereníssima República”, de *Papéis avulsos* [1882], quando um “grande filólogo” é chamado para explicar – e explica – como, numa eleição, um voto dado ao candidato “Nebraska”, escrito somente sem a última letra (ficando apenas “Nebrask”), na verdade era um voto dado ao candidato chamado “Caneca”. O conto-parábola é uma pura paródia das fraudes eleitorais por meio de uma utilização, interessada e manipuladora, do saber filológico.

Assim, cético, entre o *insight* e o exagero, arriscamo-nos: “seria”, futuro do pretérito do verbo ser, aparece 56 vezes em *Esaú e Jacó* e 34 vezes no *Memorial de Aires*. A título de comparação, em *Grande sertão: veredas*, romance de Rosa 4 vezes maior que *Esaú e Jacó* e 5 vezes maior que *Memorial de Aires*, “seria” aparece “apenas” 52 vezes. Logo, em que pese o teor sofisticado do raciocínio estatístico, “seria” aparece como um termo sem dúvida reiterativo nesses dois romances de Machado.

Se lembrarmos que o capítulo em que nosso personagem surge se intitula “Esse Aires”, e se aceitarmos, mesmo *en passant*, a “hipótese palindrômica” do “seria”, então teríamos como reforço que esse “esse” do título pode estar apontando – para além da evidente função pronominal – também para o verbo “ser” em latim... Um enigma em que “esse”, via étimo, remete a “ser”; e “aires”, via palíndromo, a “seria”.

Importa mesmo lembrar que o futuro do pretérito é (também) usado “quando o locutor não quer responsabilizar-se pela informação do enunciado (p.ex., ‘os ossos encontrados *seriam* de um homem pré-histórico’)” [exemplo do *Dicionário Houaiss*]. Tal atitude, bastante escamoteadora, é típica do diplomata Aires, que recorrentemente dá um jeito de não afirmar coisas, seja por veladíssima ironia, seja por “tédio à controvérsia”. Esse “seria” de Aires pode-se estender, de certo modo, à incompletude de sua vida, solitária e, por que não?, melancólica. Seu companheiro último, na velhice, é seu diário, espaço em que cria e movimenta seus personagens, entre os quais ele mesmo se inclui. A diversão dos escritores se estende até ao próprio título, *Memorial de Aires*, em que o gênero adotado – diário – ali se disfarça: “de Aires”: o Memorial de Aires seria um Memorial diário – mas há dias que não se registram.

Lido palindromicamente, Aires vira “seria”, mais uma máscara do diplomata escritor que, obsessivamente, faz no diário-ro-

mance reflexões de caráter metaescritural: “Não é fácil adivinhar o que vai sair daqui, mas não seria difícil compor uma invenção, que não acontecesse. Enchia-se o papel com ela, e consolava-se a gente com o imaginado” (14 de junho / 1888).

Por fim, ressalte-se que o fato de, originalmente, o nome de Aires ser Ayres, com a letra y, não invalida nenhuma das hipóteses levantadas, haja vista essa segunda letra do nome não ter sido explorada por si mesma, isolada, mas sempre em comunhão com o restante das letras ou sonoramente (e aí o som de /i/ e de /y/ identificam-se).

IV) CONCLUINDO

Suspendendo esse périplo onomástico, resta ainda esse curto parágrafo de negativas, para deixar indicadas algumas outras hipóteses audaciosas para o intérprete aventureiro:

a) não sendo nome, mas função, no entanto o cargo de Conselheiro merece uma investigação;

b) não entraram aqui, neste circuito, os topônimos, fonte igualmente forte nas narrativas machadianas (e, ademais, em altas narrativas, como as de Guimarães Rosa);

c) não se exploraram duas possibilidades interessantes para “Aires”:

[24] “aire”, como “coisa vã, fútil, sem valor”; e

[25] “Ares”, como “deus grego da guerra” – ambas, aparentemente inadequadas em relação ao perfil do personagem, dependendo de um gesto mais “violento” do leitor.

Machado fez de Aires, diarista, um escritor com talento diplomático suficiente para “descobrir e encobrir”. Talvez resida aí mesmo o conselho do romancista a seus leitores contemporâneos e pósteros: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (cap. LV / “A mulher é a desolação do homem”, E).

Abel Barros Baptista ao final de seu livro *A formação do nome* comenta esse trecho: “(...) como a ruminação não tem retorno que não seja o retorno que a relança em definitivo, será sempre impossível provar se a ‘verdade’ estava mesmo escondida ou apenas parecia estar escondida. E é na descoberta dessa impossibilidade que tudo *recomeça*. Quer dizer, que se *recomeça* a ler”²⁷.

Seja Aires, Fidélia, Tristão, Bento Santiago, Capitu, Escobar,

27 BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 258-259.

Brás Cubas, Virgília, Eugênia, Sofia, Rubião, Quincas Borba, Nebraska, Flora, Pedro, Paulo ou qualquer um de seus personagens, o fato é que a onomástica ficcional machadiana ainda se exhibe como uma selva de signos encoberta por densas neblinas. Selva que deverá, sim, com as lentes ajustadas, ser desbastada. Mas à Machado.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis – obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67.

BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 129-148.

CALDWELL, Helen. O que há num nome?. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Ateliê, 2002, p. 55-90.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FACIOLI, Valentim. Esse Brás e Cubas. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 82-92.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Tradução: Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]). In: *Edição Standard brasileira das obras Psicológicas completas*. 2. ed. Tradução: J. O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. 21, CD-ROM.

GLEDSON, John. "Memorial de Aires". *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 215-255.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes & sobrenomes – dicionário etimológico*. 4. ed. São Paulo: MM Edições, 1994.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

MADEIRA, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. *Voices da narração em Esaú e Jacó. À roda de Machado de Assis. ficção, crônica e crítica*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Chapecó: Argos, 2006, p. 249-269.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa. Tomo II – Nomes próprios*. Prefácio de Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 2002.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 13-36.

PIGNATARI, Décio. Rabisco sem intenção alfabética. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 113-130.

PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.

SARAIVA, Juracy Assmann. Autorreferencialidade narrativa: a utopia do realismo. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 170-191.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

DEGUSTANDO MACHADO¹

Títulos enganam: *Machado de Assis: relíquias culinárias*, de Rosa Belluzzo, não é um livro sobre a presença de comes e bebes na obra do badalado escritor. Quem dera. Ele se quer um “panorama gastronômico do Rio de Janeiro de tempos machadianos”. Mas, como panorama, alcança vitória maior: faz um vasto quadro da vida cultural carioca do século XIX e princípios do XX. É mais um livro de história e de antropologia, e menos de gastronomia – e nada, mesmo porque não promete, de crítica ou teoria literária. Basta-nos, no entanto, avançar algumas páginas e Machado, de chamariz, se torna dono daquilo que, isca do título, se vende: do lugar, por excelência, em que se dá o paladar: da língua.

Numa crônica de 1888, dirá nosso escritor: “Nunca comi *croquettes*, por mais que me digam que são boas, só por causa do nome francês. Tenho comido e comerei *filet de boeuf*, é certo, mas com restrição mental de estar comendo lombo de vaca. Nem tudo, porém, se presta a restrições; não poderei fazer o mesmo com as *bouchées de dames*, por exemplo, porque bocados de senhoras dá ideia de antropofagia, pelo equívoco da palavra”. Ou seja, Machado pensa a vida feito um passe de letra, palavra, frase, língua, linguagem, e isso vale tanto para suas reflexões acerca da política e dos hábitos de sua época quanto para suas concepções estéticas e filosóficas, tramadas em crônicas e romances, contos e poemas, peças e outras armadilhas.

Plasticamente, o livro é impecável: pode-se pô-lo na mesa de centro da sala (havendo sala, centro e mesa), e ali ficará muito bem, ao lado de publicações de arte. Toda a sua iconografia é excelente, com dezenas de fotos, charges e pinturas, e as devidas legendas. Há, sim, vinte e cinco receitas, deliciosamente ilustradas, com os ingredientes e o modo de fazer, desde o citado *bouchées de dame* ao ensopadinho de camarão com chuchu, do bacalhau à lagareira aos pastéis de nata, da sopa de castanha e perdiz ao toucinho do céu. Quem há de levá-las ao fogo?

O tom do texto acompanha a composição do livro, sendo ambos agradáveis e transparentes, sem ar professoral ou sintomas

de pedantismo. (A epígrafe geral, de Roberto Schwarz, *expert* em Machado, e o ótimo prefácio de Carlos Lessa, conhecido economista, soam como uma piscadela, vã, a um leitor supostamente exigente.) A história do Brasil se faz ver em todo capítulo, sem o intuito de altas análises, e por isso livrando-se da pretensa erudição que, com frequência, alhures, se dilui em lances herméticos ou cosméticos.

Lendo *Relíquias culinárias*, lembramo-nos da vinda de D. João em 1808 e da desapropriação de casas para a corte portuguesa, quando se pregava às portas um autoritário “P. R.”, significando “príncipe regente”, mas que a gente traduzia por “propriedade roubada”¹. Essa gente, garante Belluzzo, alheia às transformações da cozinha carioca, se mantinha na mesma toada: “A grande maioria da população livre e dos escravos alimentava-se de feijão, carne seca, farinha de mandioca, pirão e angu”.

Fatos e curiosidades se multiplicam: a popularização dos pães – “até então iguaria de luxo” – graças aos franceses, o surgimento dos lampiões de azeite e logo a seguir os de gás, a primeira feijoada carioca completa, a primeira “machina de tirar chope”, a primeira sala de cinema, a inauguração de casas tradicionais (Colombo, Casa Cavé, Clube Rabelais, Café Central, atual Lamas), o choque de civilidade imposto ao Rio pelo “prefeito bota-abaixo” Pereira Passos, que proibiu “o comércio de leite onde as vacas eram levadas de porta em porta”, a metamorfose, enfim, de uma cidade em direção ao progresso.

Cético e cínico, Machado escrevia à queima-roupa sobre o tempo, personagem-mor de sua obra. Avesso à modernização da Rua do Ouvidor, alargada e iluminada, dispara, em crônica de 1893: “É a rua própria do boato. Vá lá correr um boato por avenidas amplas e lavadas de ar. O boato precisa do aconchego, da contiguidade, do ouvido à boca para murmurar depressa e baixi-

1 No dia 18 de abril, recebi simpático e-mail, ao qual respondi no dia seguinte: “Prezado prof. Wilberth Salgueiro. Lendo o caderno *Pensar de A Gazeta* do dia 9 que um amigo capixaba me enviou, encontrei a interessante apresentação do livro *Machado de Assis: relíquias culinárias*. Fiquei sabendo que Machado de Assis se preocupava com a intromissão de termos estrangeiros, no caso, franceses, na nossa língua e que, por isso, não comia croquetes. Quanto à interpretação irônica das iniciais P.R. (Príncipe Regente) colocadas nas residências no Rio de Janeiro de 1808 para desapropriação sumária, sempre soube que era “Ponha-se na Rua” e não “Propriedade Roubada” como consta na matéria publicada no jornal. Atenciosamente, Roldão Simas Filho. Brasília, 18 de abril de 2011”. Minha resposta: “Prezado Roldão, segui a “tradução” de P. R. que a autora, Rosa Belluzzo, indicou, e nem me preocupei, de fato, em conferir a veracidade. Só agora, alertado pelo seu e-mail, fui pesquisar. E vi que ambas as traduções (“Propriedade Roubada” e “Ponha-se na Rua”) são citadas e legitimadas pelos historiadores. Cordialmente, um abraço, Wilberth”.

nho, e saltar de um lado para outro”. O livro de Rosa Belluzo, em suma, faz jus àquela sensação que alguns temos ao ler Machado: numa palavra, ou duas, dá gosto.

II.
GUIMARÃES ROSA

ROSA EM POLICROMIA: CORES, EROS E ÍRIS (UM ARCO DE SEXUALIDADE ENTRE *MAGMA E GRANDE SERTÃO: VEREDAS*)¹

*Quais são as cores que são suas
cores de predileção?
("Rai das cores". Caetano Veloso, Estrangeiro)*

Resumo: Numa passagem de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo fala de uma "sonhice" que teve: "Diadorim passando por debaixo do arco-íris". Vinte anos antes, em *Magma*, Rosa escreveu um conjunto de sete poemas, cujos títulos denunciam a presença do arco-íris e ativam sentidos que tal fenômeno carrega. Entender alguns destes sentidos, mostrando como as cores funcionam na vida e na literatura, é o que quer o presente artigo. Para isso, analisam-se o poema "Vermelho" e a referida passagem-sonho como indicadores de um pensamento sobre a sexualidade.

Em *Magma* há sete poemas cuja sequência evidencia um cromático arco: "Vermelho", "Alaranjado", "Amarelo", "Verde", "Azul", "Anil", "Roxo". Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo declara: "Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares..." Entre os poemas premiados em 1936 e a obra-prima de 1956, o arco-íris se refez, mas o erótico lá e cá algo se corresponde: ao mito de Íris, mensageira da deusa Juno, vem juntar-se a lenda de que aquele que atravessa pelo fenômeno natural muda de sexo. Comparando Rosa a Rosa, quer-se especular – a partir da análise dos poemas e de trechos do romance, feito "a afeição nossa era duma cor e duma peça" – sobre a força simbólica das cores nas obras do autor mineiro e em nossos hábitos cotidianos, destacando (a) o vínculo que firmam as cores nas instituições e, sofrendo a ação incontrolável dos mecanismos de poder, (b) o estereótipo que passam a significar – como no caso da adoção, em 1978, do arco-íris como um dos símbolos para o movimento gay. De um lado,

portanto, o auxílio de Freud para analisar a “astúcia” do sonho de Riobaldo; de outro, Foucault para pensar as relações entre os dispositivos de aliança e de sexualidade; fechando o triângulo, Rosa para afirmar o reino da ambiguidade do erótico – dos personagens para os leitores, na arte como na vida.

Freud, no capítulo final de *A interpretação dos sonhos*, diz, de um imperador romano que mandou executar um súdito que sonhara matá-lo: “ele deveria ter começado por tentar descobrir o que significava o sonho”¹. Porque, entre o sonhar e o fazer, entre a realidade psíquica e a realidade material vai considerável distância; daí, ainda com Freud, “o melhor é absolver os sonhos”. Sendo uma instância do presente, o sonho no entanto se alimenta do passado, mas pode – por ter-se incorporado em nossa mente – modificar as atitudes no futuro.

“Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-iris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...”²: quando Riobaldo declara seu sonho, não esqueçamos que já se passou um bom tempo e que ele tem diante de si não um imperador, mas um narratário que, no limite, funciona como uma espécie de leitor-psicanalista, a colher dados de sua estória. E a estória primordial que aí se colhe não deixa dúvidas quanto à filiação: trata-se da lenda de que aquele que atravessa pelo fenômeno natural (o arco-da-velha) muda de sexo. Fica evidente, então, o desejo que Riobaldo – personagem exemplar de uma cultura rural e semiletrada – confessa: para que ele “pudesse mesmo gostar dele” (de Reinaldo-Diadorim) só se seu amado amigo mudasse de sexo. Atentemos para os sentidos que o termo “mesmo” empresta à frase, como “de fato, de verdade, realmente”: assim, se pudesse entregar-se a “ele” (“dele”), o gostar se multiplicaria em “os gostares”. A ousadia do sonho se espalha às reticências (“...”) que secundam “os gostares”, dando, astuto, um tom misterioso e insinuante à confissão do sonho-desejo, que, diga-se, ganha cumplicidade e estímulo na frase ouvida de Diadorim por Riobaldo antes de deitar-se: “‘— Pois dorme, Riobaldo, tudo há-de resultar bem...’ Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embalo do meu corpo.” (p. 37) No embalo, pois, vem a artimanha da sonhice; anos

1 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001, p. 591.

2 ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Ficção completa, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 37. Nas citações seguintes do romance, indicar-se-á no corpo do texto apenas o número da página.

depois, feito análise, o sonho tem seu sentido refeito: a credence popular vira realidade na letra do narrador agora em “range-rede”: Diadorim vira mesmo Deodorina!

Por que pensar a cor – com tantos temas monumentais na obra rosiana – a partir da presença do arco-íris em *Grande sertão: veredas* e em *Magma*? Minha perspectiva, como a de Michel Pastoureau em seu *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*, é a de que “a cor é um fenómeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações. Não há nada de universal na cor, nem na sua natureza nem na sua percepção. (...) O único discurso possível sobre a cor é de natureza antropológica”³. Ter, pois, os olhos livres para a cor e para as cores significa entender um pouco mais a policromia da vida e, assim, a nossa própria policromia.

Em 1936, vinte anos antes de publicar o *Grande sertão*, Rosa ganhou o 1º prêmio no Concurso de Poesia da ABL com *Magma*. Todavia, somente em 1997 o livro de poemas veio à tona. No mais completo estudo sobre esta obra, Maria Célia Leonel, interessada sobretudo em perscrutar o que há nela – feito um palimpsesto – que posteriormente veio a se consubstanciar nos contos, afirma que “os poemas, em geral, goraram como poesia de qualidade” e que, “como poeta, Guimarães Rosa prosifica a poesia; como prosador, traz poesia para a prosa”⁴. (Debate ao qual, por ora, me furto.)

Na impossibilidade de atravessar por todo o espectro poemático de Rosa, passando pelos sete poemas, dedico-me brevemente a apontar aspectos relevantes do primeiro da série, “Vermelho”, fazendo algum contraponto com o último, “Roxo”, sobre os quais Leonel afirma: “O arco-íris rosiano, portanto, abre e fecha com a morte”:

Vermelho

É uma pomba
– parece uma virgem.
De debaixo das plumas, vem o jorro
enérgico, da foz de uma artéria:

³ PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1993, p. 15.

⁴ LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 275.

e a mancha transborda, chovendo salpicos,
a cada palpitação.

Cresce, cresce,
parece que meus olhos a tocam,
e que vem aos meus olhos
passando por meus dedos,
viva, tão viva,
que quase grita...
Ardente e berrante...
Como deve ser quente!...
Mancha farta, crescente, latejante,
dói-me nos olhos e me irrita...

Cresce, cresce,
tão depressa,
que chega a mudar o gosto na minha boca...
Tenho-a agora presa nos meus olhos,
quente, quente,
e no entanto a pomba já está fria,
e colorada, como uma grande flor...⁵

Analisando o poema com demasiada literalidade, Maria Célia Leonel diz que “a ‘mancha’ que jorra da pomba cresce ‘viva’, ‘Ardente e berrante’, prende-se aos olhos do sujeito enunciador, enquanto o corpo da ave esfria” (p. 127). Ou seja, ela lê a pomba tão-só como ave – e pronto! Ora, custa-me crer que um conjunto de signos tão reiteradamente sensualizados se deixem ler com tamanha evidência prosaica, como propõe a estudiosa. Seja pelos significantes isolados, seja pela trama subliminar que se desenha, há uma iniludível tensão erótica a percorrer o poema: desde o título, “Vermelho” – sabidamente ligado a sangue, fogo, proibição, amor, pecado, luxo, intensidade etc. –, tudo nos versos transpira e espicaça sexualidade: [a] “de debaixo das plumas” da pomba-virgem, jorra algo (em nenhum instante se fala em “sangue”, no sentido de estar a ave-pomba ferida); [b] transborda em mancha, “chovendo salpicos”; [c] algo (a mancha?) “cresce, cresce”, passa pelos dedos; [d] “quase grita” (a mancha?), “ardente, berrante, crescente, latejante” (mancha?); [e] esse “cresce, cresce” continua; e [f] “chega a mudar o gosto na minha boca...”; [h] fechando, com um dêitico “agora” – que atualiza a presença do sujeito –, à sensação de “quente, quente” [i] vem opor-se o frio da pomba, colorada

5 ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 52.

(isto é, colorida e, em especial, colorida em vermelho – daí, p. ex., “colorau”), e “como uma grande flor”, reticências.

Encena-se, suspensa a literalidade, uma sexualidade ativa, corporal, transbordante, libidinal, quente, viva, latejante, pulsional. A “pomba” do 1º verso – comparada de imediato a uma virgem – pode-se ler como “pênis” e como “vulva”, ambas as acepções encontradas no Aurélio e no Houaiss. (Aliás, aqui ecoa fortemente o nome da personagem azevediana Pombinha, de **O cortiço** – jovem, lésbica e prostituta.) Já a flor, “fria” – como se após a cópula ou a masturbação –, faz retornar um *tópos* clássico na literatura, que recria, antropomorfizando, no imaginário poético, este “órgão sexual da planta”: ela, a flor! Em suma, o signo “flor” se dissemina nas mais variadas culturas e poéticas como indicador de sensualidade. Surpreendentemente, nos mesmos dicionários não se localiza nenhuma acepção que, fora da botânica ou de sentidos mais “leves”, aponte em “flor” conotações sexuais. Basta-nos um breve e preciso artigo – “Pétalas, para que vos quero? A figuração da flor em alguns escritores” – para darmos conta da dimensão poético-erótica do signo em pauta. Nesse texto de Lino Machado, lê-se um belo florilégio de poemas em que “flor” desempenha duplos sentidos: Baudelaire, Drummond, Pignatari, Blake, Garrett, Sá-Carneiro, Cesário Verde. Dirá o astuto teórico, sobre o porquê de

o signo flor remete[r] igualmente à produção literária e à mulher. Por quê? Por causa da *beleza* e da *delicadeza* do objeto vegetal a que se refere tal signo. Vê-se alguma *semelhança* entre flores e mulheres devido às peculiaridades atrativas do sexo feminino; da mesma maneira, enxerga-se *similaridade* entre a literatura – sobretudo a poesia – e as flores graças à busca de perfeição estética, ao cuidado, que os artistas da palavra dedicam ao seu ofício.⁶

Voltemos às veredas. Sabemos todos que Riobaldo amava Diadorim. Como deixar à deriva o debate sobre se era homoerótico tal amor? Interessa-me perquirir – relembro o caráter cultural que, com M. Pastoureau, atribuo às cores – histórica e antropológicamente o porquê de o jagunço, apesar da imensa vontade (libidinal mesmo), não ter tido a ousadia de assumir seu desejo (paixão, amor, tesão, ou o que o valha):

⁶ MACHADO, Lino. Pétalas, para que vos quero? A figuração da flor em alguns escritores. *Cadernos de Pesquisa*. Vitória, v. 2, n. 2, p. 63 [p. 61-68], julho 1998.

Que **vontade** era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele.

(...) E em mim a **vontade** de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços.

(...) Eu tinha súbitas outras minhas **vontades**, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim.

(...) minha repentina **vontade** era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, onde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (Rosa, 1994, p. 35, 98, 202, 365.) [grifos meus]

No clássico *História da sexualidade – a vontade de saber*, Foucault define dois tipos de dispositivo que, embora próximos e permutáveis, se distinguem nos modos de articulação quanto aos parceiros sexuais: a) o dispositivo de aliança obedece a um sistema de regras que prescrevem o permitido e o proibido, e o dispositivo de sexualidade funciona conjuntural e polimorficamente; b) “na” aliança, sustenta-se a trama de relações, estatutos e leis que a mantêm, e “na” sexualidade estende-se, amplifica-se esta trama; c) na aliança, os parceiros são definidos, mas na sexualidade importam as “sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões”; d) a “economia” da aliança se rege pela transmissão e circulação de riquezas, já a “economia” da sexualidade reside no próprio corpo; enfim, e) enquanto a aliança quer a “homeostase do corpo social”, isto é, seu equilíbrio regulado, a sexualidade quer “proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos”⁷.

Riobaldo e Reinaldo estão – sentem-se – presos na rede que faz funcionar o dispositivo de aliança: “Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro” (p. 365). Não existem, para eles, condições “culturais” suficientes que permitam o livre gostar de “um o outro”, o que inclui o exercício efetivo-afetivo dos corpos. Para suprir, parcialmente, esta lacuna, este desejo recalcado, Riobaldo sonha e, transformando seu sonho em discurso, e fazendo assim funcionar pela linguagem o dispositivo de sexualidade, diz querer que o amigo (que supunha do sexo masculino) mudasse de sexo, para que o gostar se concretizasse. A imagem do arco-íris, resgatada em sua força de mitologia popular, corrobora o gesto racional

7 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 101.

(logocêntrico) de Riobaldo, que, qual Ulisses do sertão, acentua na “astúcia” da frase uma filosofia policromática.

Esta mesma astúcia, com outras tintas, já impregnava o escritor de *Magma*, quando compõe – paleta de poeta – os sete poemas de um arco-íris. Em todos, confira-se, explodem silenciosos sentidos eróticos. Sem dúvida, “Vermelho”, o primeiro, entrega-se mais. “Roxo”, o último do arco, trata do olhar de uma esposa para o marido morto. Se “Vermelho” abre a série com o vigor de Eros se realizando, “Roxo” fecha com a força de *Thánatos*. Sintomaticamente, ao corpo “vivo”, e depois “frio”, da pomba-sexo de “Vermelho” vem somar-se o corpo do “esposo morto”, devassado pelos olhos e pelo toque da viúva: impressiona que, aqui, em “Roxo”, além do “corpo” e de imagens afins, haja tantas palavras – fortes! – vindas (repetidas) de “Vermelho”: “agora”, “olhos”, “passou”, “dedos” e as tantas reticências. Tais repetições só fazem confirmar a ligação temática entre os poemas, visto estarem as cores vermelho e roxo nos extremos do arco-íris.

Embora a bandeira do arco-íris só tenha se tornado estandarte do movimento gay em 1978, a simbologia de liberdade sexual se comprova já no folclore popular. Passar sob o chamado “arco-de-deus” – e tornar-se “outro” – é já bem antigo. Inspirado nessa tradição, Rosa faz nosso herói, num só golpe, dar pistas de um segredo vital e sonhar com um futuro de felicidade (que, no momento em que narra, sabe inexistente). Mesmo sabendo dessa impossibilidade, Riobaldo **fala** e esta fala tem um poder quase mágico, performativo, de materializar o desejo, posto que o espaço literário é, para recorrer à célebre síntese barthesiana, este “fulgor do real”: “Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...”.

A relação erótica entre Riobaldo e Diadorim traz para a cena ficcional o emblema de uma situação transgressora: a homossexualidade. Interessa-me, desde sempre, pesquisar e interpretar o encaixe do tema na estrutura geral do romance. Sem adentrar em demasiado no jargão psicanalítico, nem me fixar nas lições freudianas ou pós-freudianas (Lacan, Klein), quero sintetizar – embora o assunto seja complexo e polêmico – alguns aspectos básicos referentes à homossexualidade:

a) a homossexualidade é inerente à bissexualidade do ser humano. Que, por motivos culturais (étnicos, religiosos etc.), nem todos assumam essa condição sintomática, impingindo à homossexualidade uma condição causal – isso é outra questão;

b) o exercício efetivo da potência homossexual depende de um intrincado leque, que vai da livre escolha da(s) sexualidade(s) que o sujeito deseja aos arraigados preconceitos contra aquele que, sendo do meu sexo, exerce uma sexualidade diferente daquela que exerço – o que pode incluir, nessa ótica, até mesmo a intolerância de um homossexual em relação a um heterossexual (naturalmente intolerância muito mais incomum que a sofrida pelos homossexuais);

c) para além da potência sintomática da condição homossexual que deriva da sexualidade humana, há uma rede social que historicamente tenta regular, por meio de hábitos e instituições, as práticas sexuais. O patriarcado machista, os movimentos feministas e os guetos gays são signos elementares e rebentos mais visíveis dessa luta de poderes que se ramifica em múltiplas camadas (família, igreja, classe, região, idade etc.);

d) a opção homossexual implica, por via de regra, uma espécie de espelhamento: procuro no outro a imagem corpórea, narcísica de mim mesmo; e,

e) seja dito o óbvio, exercer transparentemente a opção homossexual ainda é, nos dias de hoje, mesmo com todas as transformações culturais e transformações das categorias mentais dos cidadãos, ainda é navegar contra a torrente do senso comum, da incompreensão, do preconceito, da ofensa; é ser classificado – com a arbitrariedade de qualquer classificação – no grupo dos “marginalizados”, “excêntricos”, “minorias”, “anormais” (obviamente, como disse, classificado pelos “centrados”, pela “maioria”, pelos “normais”).

Feito esse ligeiro redemoinho, retorno à relação entre os jagunços protagonistas do Grande sertão: como poderia Riobaldo assumir seu amor pelo amigo Reinaldo, num contexto absolutamente machista, preconceituoso, estereotipadamente viril? Não bastassem as atrocidades (estupros, saques, assassinatos) cometidas contra cidadãos pacíficos e indefesos, e as batalhas internas pelo poder, alguns jagunços, como demonstração de bravura e hombridade, realizavam um incrível e selvagem ritual masoquista: o desbastamento dos próprios dentes:

Pois não era que, num canto, estavam uns, permanecidos todos se ocupando num manejo caprichoso, e isto que eles executavam: que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando em pontas! (...) Assim um uso correntio, apontar os dentes de diante, a poder de gume de ferramenta, por amor de reme-

dar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio de São Francisco – piranha redoleira, a cabeça-de-burro. Nem o senhor não pense que para esse gasto tinham instrumentos próprios, alguma liminha ou ferro lixador. Não: aí era à faca. (...) Ah, no abre-boca, comum que babando, às vezes sangue babava. Ao mais gemesse, repuxando a cara, pelo que verdadeiro muito doía. Aguentava. (p. 109)

Como Rosa realizou, mesmo em contracorrente, esse desejo homossexual de seu personagem na fatura da narrativa? E qual a correspondência, se há, entre o modo rosiano de conduzir o tema e o modo como lidamos (projetivamente) com ele?

A crítica do Grande sertão tem, acertadamente, insistido numa tecla: impera no romance a ambiguidade. O próprio Riobaldo, no torvelinho que marca sua dupla atuação de narrador (“narrando o vivido”) e de personagem (“vivendo o narrado”), diz repetidas vezes, sob palavras diversas: “Tudo é e não é.” Penso não cometer um grosseiro exagero ao afirmar que faz parte do élan homossexual um certo grau de ambiguidade (se comparado, por exemplo, com o “alto” grau de definição da heterossexualidade). A travessia de Riobaldo, em si, testemunha sua aprendizagem, ao passar de uma jovem e insegura visão maniqueísta da vida para uma visada relativista, de um olhar excludente para um olhar includente, de um pensamento preconceituoso para um pensamento especulativo⁸.

Essa passagem – fruto de uma experiência vivida pelo corpo e elaborada pela linguagem do personagem-narrador – atua, interfere e transforma também a visão de quem a acompanha, seja do senhor que o ouve ou do leitor que o lê (ambos são narratários). O leitor acompanha as dúvidas (religiosas, metafísicas, morais, sexuais, éticas etc.) que afligem o protagonista e, gradativamente, parceiros na travessia, se prestam a modificar uma esclerosada concepção de mundo. À dicotomia Deus-Diabo, Riobaldo responde com “homem humano”. Entre o jagunço Reinaldo (pelo qual tem profunda amizade) e o amigo Diadorim (pelo qual nutre platônica paixão), Riobaldo hesita, balança, tem vertigem. Mas num contexto de afirmação de hegemonia heterossexual masculina, já a hesitação, a dúvida, a possibilidade da realização amorosa configuram

8 COUTINHO, Eduardo. *Riobaldo e o jaguncismo: ser ou não ser jagunço. Em busca da terceira margem: ensaios sobre Grande sertão: veredas*. Salvador: FCJA, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 92-98. (Casa de Palavras, 13)

uma ousadia que quase diz o nome do que sente. A série abaixo ilustra, breve e irrefutável, sem mediações, por que caminhos Riobaldo pensa o corpo do amigo amado:

Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava. (...)

Tanto também, fiz de conta estivesse olhando Diadorim, encarando, para duro, calado comigo, me dizer: "Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!..." Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso, sempre vezes, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... (...)

Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! (p. 129, 188, 366)

Ao manipular informações (pois ordena ao bel-prazer no tempo presente da enunciação acontecimentos ocorridos no tempo passado do enunciado), escamoteando, por suspense típico de uma técnica de Sherazade, revelações conclusivas, Riobaldo está guardando a sete chaves de seu interlocutor o grande segredo – segredo que lhe permite confessar suas "fraquezas" de homem e que irá finalmente dar-lhe o reconhecimento de que, mesmo entre neblinas e no meio do redemunho (e do sonho!), não estava "errado": Diadorim era Deodorina. Nas derradeiras páginas, presenciamos espetacularmente a descoberta do corpo feminino da guerreira. Era, então, para uma certa felicidade geral, um amor heterossexual – como afirma, por exemplo, Leonardo Arroyo (1984) em "Arvoado amor"⁹. Mas – era?

Em lance magistral, Riobaldo recorda (já descoberto o corpo e confessado o gênero da "demidivina" musa): "E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver?" (p. 383, grifos meus) A metamorfose do pronome resume toda a dialética de nosso herói-narrador, que todo o tempo encobriu – sabendo desde o nonada início – o dado feminino

⁹ ARROYO, Leonardo. Arvoado amor. *A cultura popular em Grande sertão: veredas (filiações e sobre-vivências tradicionais, algumas vezes eruditas)*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF, INL, 1984, p. 67-81.

(Deodorina) e, mais, exercitando a libido da língua em torno do dito masculino (Reinaldo).

Unindo num único nome a dor e a delícia de adorar, o duplo (“di”) e a passagem (“dia”, através), em “Diadorim” se plenifica a sexualidade, nem só o feminino tampouco só o masculino: é sim Reinaldo, para os jagunços e até certo momento para o senhor e os leitores; e também é Deodorina, “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” Em suma, no Grande sertão faz-se um mapa plural do gesto sexualizante, com precisa incerteza: narrador que conta mas esconde; jagunços que se querem, entre batalhas; a amizade cruzando o amor; o corpo feito uma máquina de espera para o paraíso; tanto quanto nas ações do olhar, o desejo se inscrevendo nas letras dos nomes¹⁰.

Num importantíssimo, e esquecido, depoimento, Jean Romain Lesage diz que, em conversas pessoais que manteve com Guimarães Rosa, este lhe confidenciara,

numa tarde de julho de 1958: Diadorim, na concepção inicial do romance, seria homem. (...) Por que a mudança? Porque, para o leitor, permaneceria a impressão final de um caso homossexual enquanto a essência era a danação, o pacto, o Diabo à meia-noite, na encruzilhada, no meio do redemoinho, e porque também uma censura implícita muito forte (nos anos 50) poderia dificultar ou prejudicar a comercialização do livro. (...) Lendo e relendo e pensando, poderá aflorar esta dúvida: por que Riobaldo, mulherengo, sabedor dos jeitos, da textura, dos cheiros e odores femininos, nunca desconfiou a sério, em anos de convivência às vezes quase íntima, que o jagunço Diadorim era mulher, moça perfeita?... Só se não era.¹¹

Assim, diz-se, Diadorim nem sempre foi, no imaginário de seu criador, a Deodorina que se tornara ao fim da saga – antes de a indesejada das gentes ter realizado a “sonhice” de Riobaldo. Rosa parece, com essa dúvida, insinuar que o romance poderia, sem problema, desenhar-se sob o paradigma do casal homossexual – Reinaldo, Riobaldo. Essa possibilidade, quem sabe, regeu a estratégia do narrador de, anos após tudo, contar sua estória ocultando

10 GALVÃO, Walnice Nogueira. *O jagunço: destino preso. As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 97-118. (Debates, 51)

11 MORAIS, Osvaldo J. de. *Grande sertão: veredas: O Romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 230.

seu clímax, portanto curtindo a aventura de construir, na linguagem, a exata ambiguidade para seu ouvinte-leitor. “Tudo é e não é.”

Conta Haroldo de Campos uma história de Goethe, com a qual me encerro. Num dia de julho de 1814, aos 65 anos (incompletos), o escritor alemão vai visitar sua cidade natal, Frankfurt, e nesse dia vê um arco-íris branco, ou seja, sem os raios coloridos. Movido, talvez, por tal visão fáustica, Goethe se apaixona por Marianne que, entretanto, torna-se esposa do banqueiro Willemer, que a adotara desde jovem e que, temendo a crescente afetividade entre o velho poeta e a dançarina agora com trinta anos, com ela se casa. Mantiveram os três a amizade vida afora. (Haroldo expõe a “presença” de Marianne na obra posterior – ao fato ocorrido – de Goethe.) O fato é que a visão do arco-íris branco fez com que o poeta iniciasse nova fase: “O que poderia ter sido vida virou texto”, resume Haroldo¹².

Rosa, nos sete poemas de 1936 e no romance de 1956, recria dois arco-íris: na versão poética, as cores do arco-celeste mais escondem as paisagens interiores que as realça; já no *Grande sertão*, maduro, poderá dizer, na voz de Tatarana: “O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro.” (p. 125), e ainda declarar a “sonhice” gestada com “astúcia”, após ouvir do amado amigo que “tudo há-de resultar bem”. Conforme quer Freud, “os sonhos revelariam a verdadeira natureza do homem, embora não *toda* a sua natureza, e constituiriam um meio de tornar o interior oculto da mente acessível a nosso conhecimento”¹³.

Lidar, pois, na vida, com as cores requer mais atenção e precisão: elas estão em tudo, pulsando, atraindo nossos olhares e significando todo o tempo. Porque na cor está o corpo. A literatura – este arco-íris incessante – mistura as tintas às letras. Às vezes, então, nesse decantar, damo-nos conta, enrubescidos, daquilo que, colorindo, hibernava ao nosso lado (e não estranhávamos). E, quiçá, coremo-nos em rosa: “Coração – isto é, estes pormenores todos” (p. 30).

12 CAMPOS, Haroldo de. O arco-íris branco de Goethe. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 16 [p. 15-22].

13 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001, p. 89.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. Arvoado amor. *A cultura popular em Grande sertão: veredas (filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas)*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF, INL, 1984, p. 67-81.

CAMPOS, Haroldo de. O arco-íris branco de Goethe. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 15-22.

COUTINHO, Eduardo. *Riobaldo e o jaguncismo: ser ou não ser jagunço. Em busca da terceira margem: ensaios sobre Grande sertão: veredas*. Salvador: FCJA, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 92-98. (Casa de Palavras, 13)

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O jagunço: destino preso. As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 97-118. (Debates, 51)

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MACHADO, Lino. Pétalas, para que vos quero? A figuração da flor em alguns escritores. *Cadernos de Pesquisa*. Vitória, v. 2, n. 2, p. 61-68, julho 1998.

MORAIS, Osvando J. de. *Grande sertão: veredas: O Romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo*. São Paulo: Edusp, 2000.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1993.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Ficção completa, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CRENÇA, CORPO, ESCRITA: UM LANCE DE “TRÊS” EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*¹

“A vida é um vago variado. O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (Riobaldo, em Grande sertão: veredas)

“Restam letras, artes.” (Borges, “Exame da obra de Herbert Quain”)

Resumo: A proposta é pensar o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, como uma narrativa que exige ser lida feito uma terceira margem, que abarque, a um só tempo e plano, dimensões que o senso comum costuma separar: a crença em deus e o diabo, o corpo homo e heterossexualizado, a escrita que vem da vida e a vida que vem da escrita.

UM LANCE DE TRÊS

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo conta, durante três dias, sua saga erótico-metafísico-escritural a um interlocutor, “assisado e instruído”, de “suma doutoração”, um sujeito urbano, culto, íntimo das letras. Há três advertências, necessárias, antes de entrarmos em tergiversações em torno da tríade “crença, corpo, escrita”. São questões que dizem respeito, exatamente, à palavra-número “três” – e aqui evoco as presenças de Augusto de Campos, Ernest Fenollosa e Umberto Eco.

Naturalmente, todo estudioso da obra rosiana terá reconhecido na expressão “um lance de três”, pertencente ao título deste trabalho, uma justa homenagem ao instigante ensaio “Um lance de ‘Dês’ do *Grande Sertão*”², de Augusto de Campos, publicado ainda em 1959, três anos depois de vinda a público a máxima fatu-

1 Publicado em SALGUEIRO, Wilberth (org.). *Vale a escrita? Poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: PPGL, 2001, p. 536-553.

2 CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do *Grande Sertão* [1959]. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica, 6) [De *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.]

ra de Guimarães. Neste ensaio, Augusto, com a costumeira habilidade de perscrutar em textos alheios aspectos que particularmente interessam ao projeto concretista, lê o romance de Rosa a partir do que chama de tematização musical, buscando contrapontos comparativos em obras de Joyce e Mallarmé, notadamente *Finnegans Wake* e *Un coup de dés*.

O lance de “dês”, portanto, de Augusto, denuncia três entradas consecutivas: 1) uma referência à obra-poema de Mallarmé que, na virada para o século XX, estilhou o espaço gráfico da página, reinventando possibilidades para o seu uso, num jogo-desafio entre criador e criatura, entre a razão e o acaso; 2) esse jogo gráfico, fonomorfo sintático e semântico que Mallarmé realiza através de seus dados, Augusto procura buscar – sempre a partir de temas, timbres, recorrências – no romance de Rosa, reinventando, por sua vez, uma leitura que capta nuances e sutilezas na disseminação do signo “d”, em visada micro e macro, desde sua aparição em nomes centrais (Diadorim, Deus, Demo) até “disfarçado” em estruturas sintagmáticas mais intrincadas; 3) finalmente, o “dês” de Augusto recupera o prefixo “des-” (‘separação’, ‘transformação’, ‘intensidade’, ‘ação contrária’, ‘negação’, ‘privação’), num gesto desconstrutor *avant la lettre*, lendo o *Grande sertão: veredas* numa clave que busca desfazer as arapucas binaristas que o romance arma.

O meu lance de “três”, à maneira do poeta, quer recuperar – *para além do trocadilho* – significados do prefixo “tres-”, o mesmo de “trans-”: ‘movimento para além de’, ‘através de’; ‘posição para além de’; ‘posição ou movimento de través’; ‘intensidade’. Este signo, “três”, há de vigiar o pensamento para que este consiga ver nas dicotomias deus/demo, hetero/homo e viver/narrar um algo mais que a divisão maniqueísta de forças. Tendo o personagem fictício Riobaldo como diretriz, há de o “três” estender o meu imaginário, para que este (indissociável, sempre, do pensamento) rasure a distância porventura existente entre essas instâncias – crença, corpo, escrita.

Se o passeio que percorro inclui veredas que, convergidas, se confundem com a mística do “três”, devo advertir – aos incautos, aos ingênuos e aos que ignoram – que tais confluências resultam *construídas* – e isso importa não ignorar. Dessa motivação, surge a segunda presença evocada: a de Ernest Fenollosa. O princípio da correlação nos ideogramas chineses, divulgado amplamente no Ocidente por Fenollosa (via Ezra Pound), estabelece que, “nesse processo de compor, duas coisas que se somam não

produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”³. Destarte, para visualizarmos em forma de haicai, as tríades que persigo ficariam assim:

deus	hetero	viver
demo	homo	escrever
homem humano	bissexual	escreviver

Nessa lógica, artificialmente, repito, construída, podemos vislumbrar, com uma certa dose de tresvario, uma leitura não só vertical, como também horizontal. Relevante, contudo, é atentar para o(s) termo(s) resultante(s) – homem humano, bissexual, escreviver – não como somatório ou mesmo “diferença” (no sentido de “outra coisa”), mas como uma “relação fundamental” entre os termos anteriores. A pincelada, o traço a mais que se dá num ideograma incorpora, de algum modo, cumulativamente, os traços anteriores, acrescentando-lhe sentido.

O terceiro elemento convocado é Umberto Eco e seu *Os limites da interpretação*. Neste livro, o semiólogo e semioticista italiano afirma a diversidade da recepção leitoral, diversidade que esbarra às vezes (seja pela radicalidade delirante, seja pela insuficiência de argumentos, seja pela ineficácia do movimento de persuasão do leitor-intérprete) em paredes intransponíveis e cai – quando circunscrita em limites:

Dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a ideia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidem com os direitos de seu autor).⁴

Ele mesmo, Eco, coloca-se como exemplo de “vítima” de uma certa *intentio lectoris* de seu *best-seller*:

3 FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 124.

4 ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. xxii.

Um autor que intitulou seu livro *O nome da rosa* deve estar pronto para tudo. No *Pys-escrito* escrevi que havia escolhido esse título apenas para dar liberdade ao leitor: 'a rosa é uma figura simbólica tão densa de significados que chega quase a não ter mais nenhum: rosa mística, rosa viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa, os rosa-cruz, grato pelas magníficas rosas, rosa fresca aulentíssima... (p. 91)

Daí, dirá ele em outro livro, *Interpretação e superinterpretação*, apesar do desejo de dar "liberdade ao leitor", admitir que qualquer louca e aleatória combinação de letras que compõem o sintagma "a rosa é azul" ao longo de um romance faça sentido:

Se devemos concluir que a frase "a rosa é azul" aparece no texto de um autor, é necessário descobrir no texto a frase completa "a rosa é azul". Se encontramos na página 1 o artigo "a", na página 50 a sequência "ros" no corpo do lexema "rosário" e assim por diante, não provamos nada, pois é óbvio que, dado o número limitado de letras do alfabeto que um texto combina, com esse método poderíamos encontrar absolutamente qualquer informação que desejássemos, em qualquer texto.⁵

Retornando ao romance de Rosa, e lembrando palavras de Riobaldo ("Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância."), não me interessa compor criações em torno de "três" que sejam em demasiado aleatórias, arbitrárias, antimallarmaicas. Tentar demonstrar, por exemplo, como eco de minha insanidade, que carrega conjugadas significações em "três" o fato de (1) o título do livro ter três palavras, (2) numa delas – "sertão" – estar inscrita ao revés a chave "oãtres", tal como, (3) em outro anagrama incompleto, se pode ler o "três" na última e uma das palavras fundamentais do romance – "travessia" –, e por aí afora, seria endividar-me num esforço interpretativo "clamorosamente inaceitável". Precisaria de três dias, e não de trinta minutos, para nos convencer da motivação numerológica desses elementos pinçados pelo criativo imaginário do intérprete.

5 ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 67.

(Abrindo um parêntese: outra situação, contudo, se configura no conhecido conto “A terceira margem do rio”⁶, de nosso autor. Ali, o signo “três” exerce papel estruturante que, penso, vale a pena explicitar. A história é narrada por um filho que vê, criança, o pai abandonar – aparentemente sem motivo – a família e embrenhar-se em meio a grótes. O tempo da narração é retrospectivo: ao final da história unem-se o tempo passado do enunciado e o tempo presente da enunciação. Ao longo do conto, disseminam-se referências, palavras, estruturas de algum modo regidas pelo “três”, indicando, na própria fatura do conto, a importância que tal elemento representa na configuração de uma obra que se quer isomórfica, ou seja, incorporar à manifestação formal da trama sinais que confirmem – na própria materialidade signica – aquilo de que se fala. Os exemplos a seguir, somados, ilustram minha suposição:

1. no título, a presença de “terceira” antecipa por si só a dimensão da importância do “três”, sobretudo tratando-se de uma enigmática “terceira margem” de um rio. Análise deveras percuciente de Raimundo Carvalho aponta a possibilidade de uma tripla leitura do título:

— a primeira, “literal”, “a terceira margem do rio” como campo de especulação da diferença, em que se derrubam as oposições binárias que facilitam, reduzindo, a compreensão do complexo jogo das artimanhas literárias;

— a segunda leitura, como “até ser a margem do rio”, indicando o processo de transmutação do personagem no signo misterioso, intangível, algo transcendental da arte;

— a terceira, “a tecer a margem do rio”, implica a noção escritural, metalinguística, autorreferencial que o texto ficcional – fluxo de fios – é ;

2. “rio” e “pai”, palavras-chave da história, compõem-se de três letras, contribuindo para o jogo especular que se constitui no texto, podendo-se ler o “pai” no “rio” e vice-versa;

3. há múltiplas sequências triádicas em que compõem adjetivos, substantivos, verbos, advérbios, ora isolados ora misturados:

— “Nosso pai era homem *cumpridor, ordeiro, positivo*”;

— “ralhava no diário com a gente – *minha irmã, meu irmão e eu*”;

6 ROSA, Guimarães. *Primeiras histórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

— “o rio por aí se estendendo *grande, fundo, calado* que sempre”;

— “*os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram*”;

— “*As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda*”;

— “*apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas*”;

— “*só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, meses e anos*”;

— “*na vagação, no rio no ermo*”;

— “*e o rio-rio-rio*”;

— “*E eu tremi, profundo, de repente*”;

— “*corri, fugi, me tirei de lá*”;

— “*E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão*”;

4. antológica é a única fala da mãe, em momento crucial do conto, em que ameaça o pai:

Cê vai, ocê fique, você nunca volte!

Sobre ela comenta Ronaldo Lima Lins: “Agravando-se à medida que avançam, as três alternativas de sua fala conservam uma simetria formal com as margens implícitas no título, já que, presa a uma lógica predicativa, utiliza como referência, para o resultado da revolta, a imagem do desastre. É sem dúvida o rio, o fluxo da corrente, que aqui se evoca enquanto metáfora da existência, na qual a aceleração corresponde a um fim mais rápido”⁷;

5. tal estruturação em “três” tem seu ápice nas palavras finais da história, quando o texto como que se larga em fluxo irreversível: “*e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio*”.

Fechando o parênteses, perguntamo-nos: que interesse pode haver em tais descobertas? Ora, tais descobertas deixam ver a própria funcionalidade dos mecanismos internos de uma obra – suas engrenagens, suas vísceras, seus segredos. Saímos, leitores prazerosos e ingênuos, do campo dos efeitos, e invadimos, detetives, o campo das causas.)

OUTROS TRÊS: CRENÇA, CORPO, ESCRITA

Minha hipótese é que três dos principais vetores (crença,

⁷ LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz: breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 143.

corpo, escrita) que regem *Grande sertão*: *veredas* podem ser lidos sob a luz de um estratagema analítico em que abandono a lógica da exclusão (*ou*) e me aproprio da lógica da inclusão (*e*): *no "homem humano"*, [1] *convivem as potências divinas e diabólicas*, [2] *a força plena da sexualidade* e [3] *a narrativa como vida ela mesma, sem separações*. Só entenderá Riobaldo em sua máxima extensão quem, com ele, realizar a travessia por experiências que deslocam o corpo, a alma, a linguagem. A travessia se dá, desde sempre, é no pensamento – assim o pacto, o amor, a literatura.

Roberto Schwarz, em "*Grande sertão e Dr. Faustus*"⁸, ensaio de 1960, inicia por localizar no espaço e no tempo o enredo dos romances de Guimarães Rosa e Thomas Mann: um, basicamente no sertão de Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX; outro, na Alemanha das duas guerras, com personagens da burguesia, da intelectualidade e da aristocracia decadente. Em épocas e meios bastante distintos, no entanto o tema e a técnica das grandiosas obras as aproximam. Ambas ficcionalizam dramas fáusticos, a partir da encenação mesma do pacto desejado: "Realizado o que houvesse por realizar (a morte do bandido assassino Hermógenes ou a criação de grande música), os dois heróis se afastam da esfera que os fez grandes: Leverkuehn sofre um ataque de paralisia que o deixa idiota, enquanto Riobaldo, também após fortes doenças e delírios, vira um pacato caipira pensativo" (p. 43). Também em ambos os romances a narração é feita de memória, *a posteriori*, ocorrendo a supremacia evidente da interpretação sobre o fato. Schwarz destaca a incorporação que os dois autores realizaram do mito de origem medieval, preservando um semelhante tom de ambiguidade: "Não é fácil falar de mitos sem cair em extremos, isto é: desmascará-los (caso em que podem ser parodiados ou não servem para nada), ou crer neles simplesmente (caso de fascismo ou retrocesso mental)" (p. 44). Passagem de grande interesse para este estudo se mostra quando o ensaísta elenca três modos de aparição do mito nos romances: "1. produto da interpretação do *leitor*; sugerem-se tantos paralelos misteriosos que o leitor acaba estabelecendo ligações por conta própria, previstas ou não pelo autor; o procedimento é legítimo, pois responde à intenção das obras; 2. produto da interpretação do *narrador*, quando procura 'tirar a moral' de seu relato; 3. produto do contato do próprio *personagem* principal com a realidade; é o *encontro*

8 SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão e Dr. Faustus. A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 37-51. (Coleção literatura e teoria literária; v. 37) [1ª ed.: 1965]

do demo em primeira mão” (p. 45, grifos meus). Após pôr em relevo que o mito é uma construção de cultura, arremata: “o mito é usado (...) *como forma de compreender a relação entre tradição e psicologia individual*” (p. 46). Finalmente, e este é um ponto delicado para a reflexão em andamento, Schwarz relaciona *crença e corpo*, ao decalcar sobre a figura travestida de Diadorim a própria figura, em disfarce, do demônio. Riobaldo, “não decifrando o travesti, não vislumbra *Deodorina* em *Diadorim*, a moça oculta no jagunço delicado; torna-se, então, vítima da aparência. Diadorim, ainda que à própria revelia, não é só cordura, é também máscara e engano, rosto do diabo” (p. 48). Nem tudo que parece, aparece: este aforismo diz das dúvidas de Riobaldo: para saber do Demo e de Diadorim, Riobaldo tem de colocar a crença e o corpo em redemunho: experimentar o pacto, experimentar o proibido.

Eduardo Coutinho dedica-se, em “Guimarães Rosa e os contratempos da identidade cultural”⁹, ao “estudo de uma oposição, cuja neutralização no contexto do romance [*Grande sertão: veredas*] merece atenção especial – a oposição que poderíamos representar aqui com os termos *mythos vs. logos*” (p. 52). Ser em dúvida, Riobaldo, do início ao fim de seu relato especula quanto à existência ou não do diabo, saboreando ininterruptamente uma “sensação culposa e amarga de Ihe haver vendido a alma” (p. 52). Nessa constante oscilação, o protagonista vive “dois mundos diversos e aparentemente inconciliáveis: um de ordem mítico-sacral, próprio do sertanejo inculto, e outro de caráter lógico-racional, mais acorde com o cidadão urbano, que ele assimilara possivelmente em virtude da educação escolar recebida” (p. 52-3). Viver concomitantemente esses dois mundos, antecipo-me, já configura (como propus) um lugar de inclusão – um mundo e outro –, lugar que a ficção (parte integrante da vida) nos oferece. Coutinho apresenta exatamente esse argumento (convivência num mesmo ser de “mundos diversos e aparentemente inconciliáveis”) como fundamental para caracterizar a neutralização da oposição: “A configuração de Riobaldo como um personagem complexo, que engloba simultaneamente duas estruturas mentais distintas, já constitui, por si só, um importante aspecto da neutralização, no *corpus* do *Grande sertão: veredas*, da oposição entre o *mythos* e o *logos*” (p. 54). A organização narrativa se dará, assim, firmada na “ambiguidade, que constituirá a pedra de toque a garantir o tom de todo o texto”

⁹ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e os contratempos da identidade cultural. *Em busca da terceira margem*. Salvador: FCJA, 1993, p. 49-60. (Casa de Palavras, 13)

(p. 55), Riobaldo balançando-se entre o mito e a razão, entre o mágico e o objetivo, desfazendo a todo momento a hierarquia de algum dos mundos que acabara de se impor. Até nas últimas linhas do romance-discurso do personagem mantém-se a dúvida: *Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é homem soberano, circumspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia!* A afirmação de que “o Diabo não existe” segue-se a pergunta “Pois não?”; igualmente, na continuação, o juízo da frase sem rodeios “O diabo não há!” é posto em suspenso pela reticente e condicional expressão “se for...”. Riobaldo, ser de papel, nos ensina aos leitores, seres de sangue, que a única certeza é o não haver certeza¹⁰. Eduardo Coutinho, atento às configurações ideológicas e culturais no interior do romance, esclarece: “O *mythos*, no livro de Rosa, não é um elemento *per se*, mas parte do complexo mental do homem do sertão, e como tal não exclui o *logos*, não infringe as leis da verossimilhança” (p. 58). Como belo arremate a seu artigo, o ensaísta traz uma oportuna comparação entre o romance e o conto aqui referenciado “A terceira margem do rio”, para mostrar que a literatura de Guimarães supera as duas margens tradicionais da literatura brasileira (em resumo: um folclorismo mágico que estaria para o *mythos*, e um racionalismo crítico que estaria para o *logos*), instaurando uma terceira margem que neutraliza essa dicotomia expondo a potência de, no homem humano (e na literatura que o representa), conviverem essas forças.

Kathrin Rosenfield declara, desde a primeira nota de seu artigo “O problema da homossexualidade em *Grande sertão: veredas*”¹¹, a dívida de sua leitura para com Freud, deixando visível o lugar teórico de onde falará, ao lançar mão de todo um aparato vocabular e conceitual da psicanálise para erigir uma interpretação bastante convincente acerca da sexualidade e, particularmente, da sexualidade de nosso herói, Riobaldo. Diz ela: “A articulação freudiana do inconsciente e o deslocamento do problema da sexualidade instalam o sujeito numa trama de representações (fantasmas) que escapam ao domínio, à vontade e à intenção deste sujeito” (p. 198). Kathrin demonstra singular apreço

10 “Querer ter alguma certeza no seio do movimento e da mudança é atentar contra a desordem natural das coisas, que é a sua ordem recôndita”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 130. (Debates, 51)

11 ROSENFELD, Kathrin. *O problema da homossexualidade em Grande sertão: veredas [no verbete “Inconsciente”]*. JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 185-211.

por imagens que, aos olhos de um leitor leigo, pouco significariam – e tais imagens, em sua teia psicanalítica, vão render, como disse, convincentes e, às vezes, surpreendentes análises. A primeira delas aparece na referência à irara: “Nivelando o texto, isto é, prestando atenção não exclusivamente à história manifesta, mas aos pequenos detalhes que a acompanham, nota-se, por exemplo, que as primeiras menções do nome de Diadorim e do de Hermógenes estão acompanhadas da menção da *irara* – bicho que não mais aparece no restante do texto” (p. 199). Da irara, Rosenfield passa ao vínculo entre o tema da virgem e o tema da guerra, que não desdubro aqui. Vale a pena reler a passagem em que a ensaísta comenta a precaução que deve ter o adepto do “método psicanalítico” ao enfrentar um texto “bem construído”, e como se “comportar” diante deste: “Ora, o método psicanalítico adverte o analista de não se deixar enganar pelo aspecto ‘narrativo’ bem construído das produções fantasmáticas (isto é, a trama predominantemente coerente). É preciso ler esta sequência não como um relato discursivo (como *representação de palavras*), mas como um encadeamento de imagens (como *representação de coisas* que caracterizam o ‘discurso’ inconsciente ou fantasmático) – imagens estas que necessitam, como as da charada, de uma tradução dos elementos imagéticos para fazerem sentido” (p. 201). É a partir dessa ideia de “tradução” dos “elementos imagéticos” que surge o mote forte de sua reflexão, quando discorre sobre o significado da faquinha-punhal que o Menino (já sabemos ser Diadorim) desembainha para protegerem-se (a ele e a Riobaldo) do mulato que ameaçara atacar-lhes. Esta imagem perseguirá Riobaldo e, qual um fantasma ressurgido da infância, voltará como metáfora sexual em momentos contundentes de sua trajetória: “A faquinha do adolescente (que fere o mulato) transforma-se no emblema do punhal que perpetua seu impacto traumático. Diadorim desfere botes repentinos, mais rápidos do que o olhar, abrindo profundas feridas no envelope íntegro do corpo. Esta ameaça de dilaceramento / aniquilamento emprenha-se no olhar e na memória de Riobaldo, a reminiscência insistente parece fazer eco a algo que lhe diz diretamente respeito, de forma que ele não parece surpreendido, na noite posterior ao encontro amoroso com Otacília, de ver a ameaça do punhal de Diadorim dirigido contra si mesmo” (p. 202). Tendo sempre Diadorim ao seu lado (seja fisicamente ou em lembranças incessantes), Riobaldo julga-se dele um “seguidor”. Essa magnética atração, entretanto, “não apareceria mais exclusivamente como o efeito e a consequência de uma escolha homossexual (embora

certos traços que entram na constituição homossexual possam estar presentes), mas corresponderia a uma errança própria do sujeito humano” (p. 204). Deste modo – e recorde minha proposição de “includência” – cairia o fácil binarismo cultivado pelo conjunto dos segmentos sociais de *ou* se exerce a homossexualidade *ou* a heterossexualidade. Pensada como errante, nômade, a sexualidade de um corpo passa pelo pensamento que dele se tem. Riobaldo, mais uma vez (tal como na aparente hesitação metafísica diante da possível existência do demo, quando afirma: “o diabo vige é dentro do homem”), deixa o corpo exercer o pensamento da paixão, paixão que é culturalmente reprimida por se tratar do mesmo sexo – é o que, ironicamente, se presumia... Todavia, Kathrin Rosenfield amplia essa leitura: “A relação de Riobaldo com Diadorim *não* é um caso particular de *homossexualidade*, mas o *fascínio frente ao objeto impossível* traz à tona uma *posição* na ‘travessia’ da *constituição de todo sujeito humano*. Na figura de Diadorim surgem não apenas as imagens de uma predisposição homossexual (a fixação no objeto materno, o desejo de reencontrar-se na posição passiva que a criança ocupa nos primeiros anos e meses de sua vida – totalmente entregue às manipulações maternas), mas, sobretudo, as figuras de *um estado de beatitude, de entrega e de felicidade plena que será rompido e perdido*, fazendo recuar para horizontes longínquos o objeto do desejo e da busca” (p. 206). Finalizando sua análise, Rosenfield retoma a imagem do punhal do “belo e fascinante Menino” como “ameaça de castração”, que funcionaria como um elemento constituinte interno (fantasmático) associado aos elementos de repressão externos.

Walnice Nogueira Galvão pensa em “O letrado: a vida passada a limpo”¹², a relação entre vida e literatura, vida e texto, a partir do personagem do romance rosiano. Começa estabelecendo uma espécie de genealogia formadora do letrado Riobaldo, cujo gosto pela leitura vem de seu convívio com o “padrinho” Selorico Mendes, que admirava “Altas artes de jagunços – isso ele amava constante – histórias”. De maneira curiosa e provocadora, Walnice assemelha Riobaldo a um “intelectual típico: o letrado distraído” (p. 78). Logo distingue-se como o Professor de Zé Bebelo. Vaidoso, faz questão de desfilhar para o seu ouvinte a titulação: “Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, ano e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive Mestre, Mestre Lucas, no Currallinho, deco-

12 GALVÃO, Walnice Nogueira. O letrado: a vida passada a limpo. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 77-91. (Debates, 51) [1972]

rei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado” (p. 16). Riobaldo encanta-se com a Canção de Siruiz, motivando-se a compor versos, ocupando o custoso espaço da criação. No âmbito da narrativa, a relação mais visível entre viver as aventuras e escrevê-las (narrá-las) consiste no próprio laborar o discurso: “A tarefa presente de Riobaldo, narrador e personagem, é transformar seu passado em texto. Enquanto o passado era presente se fazendo, no caos do cotidiano, Riobaldo não teve tempo para refletir o suficiente – embora fosse um indagador – e compreender” (p. 82). Exceto ele mesmo, ninguém poderá originar a sua história “verdadeira”, posto existir um lapso entre a imaginação e a experiência vivida: “Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido” (p. 50). O intuito de Riobaldo, em seu grande monólogo dialógico, é escrever a vida para entendê-la: “Para a transposição de sua experiência em texto, Riobaldo solicita a colaboração de seu interlocutor, também ele um letrado. (...) Por que é que Riobaldo quer transformar sua vida em texto? Para poder compreendê-la, porque ‘a vida não é entendível’” (p. 84). A experiência de ter vivido acrescenta-se agora a experiência de narrar essa experiência – o que, na lógica da inclusão que venho tentando ilustrar, duplica-se novamente como experiência de vida que se narra e que se vive etc. Conforme aponta Walnice, “O narrar – o fazer um texto com o concurso do interlocutor letrado – é objeto de reflexões frequentes por parte de Riobaldo. Tem-se por bom narrador, capaz de avaliar a exata importância de cada passo que relata. Em seu critério, uma boa narração deve dar conta do peso diverso que cada passagem da vida tem; assim, o que importa narrar com pormenor e detidamente é aquilo que foi relevante como experiência. Pouco importa a extensão no tempo ou a multiplicação das peripécias; nem mesmo a linearidade de sequência deve ser respeitada. Em suma: o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto” (p. 86). De tal modo viver e narrar (escrever) estão estreitamente ligados que um forte *leitmotiv* do romance – “Viver é muito perigoso” – ganha um análogo contraponto: “Contar é muito, muito dificultoso”: “frases de sintaxe paralela, esse paralelismo ilumina-as mutuamente. O existir e o narrar dão-se ambos como empresas árduas, que a cada instante podem

assumir as formas do falso, desencaminhando a prática do sujeito” (p. 86). Em suas reflexões sobre vida e texto, Walnice avança ainda em exemplos de histórias e livros como metáforas de “mais realidade” que o próprio acontecimento, e descreve a relação entre narrador e interlocutor em que exercem ambos a tarefa da medição e do registro. Finaliza a ensaísta destacando passagem capital para o assunto: a morte de Diadorim. Lê-se na página 563 do romance: “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo!” Como que virtualmente, o interlocutor assume a fala do narrador, passando de interlocutor a narrador, para que o acontecimento se transforme em narrativa: de forma semelhante, nós, leitores, nos comportamos: somos ouvintes de uma história (narrativa) que, enquanto se faz, se cola em nós, em nosso corpo, em nossa vida, amalgamando-se. Esboroa-se a clássica divisão (*ou se narra, ou se vive*): escrever é já viver, e vice-versa: escrever (em neologismo nada novo).

Vou suspendendo essa prosa, pois, como disse Rosa em seu discurso de posse na Academia, “esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos”¹³. O propósito era, mesmo, a partir do fenomenal *Grande sertão: veredas*, gravitar (literalmente: “andar à volta de um astro, atraído por ele”) em torno de polos – deus ou diabo; homo ou heterossexualidade; narrar ou viver – geradores de forças simultaneamente alternativas e conjugadas: homem humano, bissexualidade, escrever. Para isso, rodeei temas como crença, corpo, escrita, com um breve introito acerca do “três” – palavra, mística, estratégia.

A fortuna crítica sobre Rosa é um sertão, no qual deponho meu grão de areia, minha pedra, meu cacto. Dispus-me, desde o princípio e apesar das aparências, ser como o interlocutor de Riobaldo: ouvinte, copista, intérprete. Procurei não esquecer as palavras de meu amigo Riobaldo: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim, é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. (...) Qualquer sombrinha me refresca”.

Suspenda-se, pois, a travessia – para a travessura. Que mais resta?

13 ROSA, Guimarães. O verbo & o logos. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 445.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. Um lance de "Dês" do *Grande Sertão* [1959]. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica, 6) [De *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.]

CARVALHO, Raimundo. A terceira margem do riso: viagem a nenhuma parte. *Revista Contexto*, nº 3. Vitória: Edufes, 1994, p. 15-23.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e os contratempos da identidade cultural. *Em busca da terceira margem*. Salvador: FCJA, 1993, p. 49-60. (Casa de Palavras, 13)

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 51)

LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz: breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ROSA, Guimarães. O verbo & o logos. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas* [1956]. *Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

ROSA, Guimarães. *Primeiras histórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROSENFELD, Kathrin. *O problema da homossexualidade em Grande sertão: veredas [no verbete "Inconsciente"]*. JO-BIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 185-211.

SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão e Dr. Faustus. A se-*

reia e o desconfiado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 37-51. (Coleção literatura e teoria literária; v. 37) [1ª ed.: 1965]

DIADORIM-NEBLINA: DA EXATA AMBIGUIDADE
DA PALAVRA LITERÁRIA À PLURAL UNIVOCIDADE
DA IMAGEM TELEVISIVA - SOBRE A SEXUALIDADE
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, ROMANCE E
MINISSÉRIE¹

*"Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco
ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo
água de todo rio..."*

Resumo: a partir do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, mostrar o quão irrealizável é transpor a densidade do erotismo dado pela palavra, para a TV, em virtude não só do suporte formal mas da concepção ideológica que a domina; nesse confronto de mídias, especular sobre os efeitos da trança Riobaldo-Diadorim no corpo do leitor e no corpo do espectador, diante da diferença da entrega a seres de papel e a seres de imagem.

O que ocorre quando o romance *Grande sertão: veredas*, de Rosa, passa da página para a tela da TV? Entre tantas inevitáveis metamorfoses, de uma linguagem a outra, vou-me dedicar a pensar um único aspecto: como se dissipa a neblina da ambiguidade sexual na relação entre Riobaldo e Diadorim, ao se traduzir o romance para a televisão, e como, assim, se inibe o imaginário do espectador de massa, reduzindo a possibilidade de uma efetiva tomada de consciência quanto às potências do corpo do "homem humano". Para tanto, tentarei apontar como se constrói a trama romanesca e de como irrompem os conflitos sexuais – e, por extensão, morais – entre os protagonistas.

Um resumo pífio do romance pode ser ensaiado: um jagunço aposentado conta a um visitante seus causos, em que se sobressaem as andanças pelo sertão, a passagem de subalterno a

¹ Publicado em LYRA, Bernadette. *Corpo e Mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003, p. 155-172.

chefe do bando, seus amores, medos e angústias, a dúvida quanto à existência do diabo e por conseguinte de um pacto de estirpe fáustica e, destaque, a vigorosa ligação que, desde um fortuito encontro na infância, marcou sua vida. Tudo assim meio misturado. “O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro.”²

Essa aparência turva do mundo em que tudo é e não é transporta-se, metaforicamente, para a principal – e consensualmente belíssima – imagem que nosso narrador dedica a Diadorim: neblina. Em “situação de neblina”, fica “baixo” o grau de definição, o que era nítido fica difuso, as duas margens do corpo ganham uma terceira, suplementar. Essa ausência de marcas nítidas que a neblina produz se reduplica, isomorficamente, no nome Diadorim, cujo sufixo “-im” impossibilita (ou, no mínimo, relativiza) a detecção do gênero. Nebulosa resta, solidária, a sensibilidade do leitor que se vê voyeur de um ser ficcional abalado por uma crise de fundo moral a partir de desejos irreprimíveis que o corpo não consegue represar.

Com imagens de sutil e precisa ambiguidade como “neblina” (e a canção de Siruiz, e o pássaro Manoelzinho da Coroa, e a comparação das mulheres às flores³, e a recorrência significativa em momentos de hesitação da virilidade às figuras naturais dos rios e dos buritis, etc.) e adotando uma posição relativista diante dos seres e das coisas, Riobaldo (sertanejo semiletrado) vai já amaciando o ouvido e a sensibilidade de seu interlocutor (urbano alfabetizado) para os fatos que virão. Guimarães sabia que o leitor-modelo para o qual se dirige sua estória-história se assemelha profundamente ao senhor que ouve Tatarana: somos nós.

Não menos importantes – para a estratégia narrativa de Rosa na abordagem do tema homossexual e a recepção do leitor – se configuram dois outros elementos. Riobaldo conta suas venturas retrospectivamente: é o tempo da analepse. Portanto, ele vai construindo aos poucos, como numa retórica de defesa advocatícia que quer persuadir a plateia, seus argumentos. Entremeadado à série cumulativa de declarações afetivas, carinhosas e mesmo ciumentas que dispensa ao amigo amado Diadorim, narra um conjunto de casos amorosos que viveu com mulheres (prostitutas ou não). Seu interlocutor, durante três dias, compartilha a companhia

2 ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 125. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

3 AGUIAR, Flávio Wolf de. As imagens femininas na visão de Riobaldo. In: *Scripta*. V. 1, n. 1, 1997. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997, p. 121-126.

da esposa do narrador (na casa, mas à distância). Ter uma esposa como que legítima – e abona –, a um possível olhar reprovador, as ousadas confissões do jagunço sertanejo. A fala de Riobaldo vai acumulando, ao longo de suas peripécias e especulações, declarações que, guardadas as proporções de estilo e contexto, caberiam numa peça teatral:

E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei. —... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... —; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. — O senhor não fala sério! – ele rompeu e disse, se desprazendo. “O senhor” – que ele disse. Riu mamente. Arrepio como recaí em mim, furioso com meu patetear. — Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso... – eu disfarcei, afetando que tinha sido brinca de zombarias, recompondo o significado. Ai, e levantei, convidei para se andar. Eu queria airar um tanto. Diadorim me acompanhou. (p. 366)

O artifício máximo de Rosa foi ter manejado com primor essas duas categorias da narrativa: o narrador e o tempo, quem conta e quando conta. Em *Grande sertão*, desde a primeira palavra, Riobaldo – casado com Otacília – já sabe do sexo de Diadorim. No entanto, ilude seu interlocutor e leitor, omitindo essa informação. Essa omissão permite que ele se entregue verbalmente, fazendo ardorosas e inquestionáveis declarações de amor ao amigo, mesmo em contexto cultural adverso, posto já saber que, feita a travessia dessa guerra, tudo seria esclarecido. O narrador leva no roldão de suas lembranças a memória afetiva de seu leitor que, tendo acompanhado em muitos anos de leitura os três dias de visita do senhor que ouve os muitos anos de vida de Riobaldo, “sai” do mundo ficcional levando para o mundo real pensamentos remodelados, rejuvenescidos pela força afirmadora da arte. Com este auxílio da arte, nossos sentidos podem se reeducar e nosso pensamento se libertar de esquemas condicionantes e repressivos, em busca de valores difíceis, mas prazerosos, como a felicidade e a autonomia.

Pensar, e pensar a sexualidade, exige delicadeza, sensibilidade, tino. Se Diadorim e Riobaldo não realizam carnalmente o desejo que mantinham entre si, isto talvez não importe tanto: afinal são apenas figuras de papel que renascem a cada olhar interessado nosso, alimentando de devaneios, pensamentos e paixões as nossas vidas.

Percebe-se, sem esforço, ser utópica a tarefa de transportar a complexidade engendrada nas tramas gráficas da letra literária para o suporte televisivo. Aqui, não se trata de desenvolver elucubrações teóricas acerca da diversidade de códigos, tampouco de satanizar o veículo televisivo, elegendo-o vilão das mazelas e da incultura nacional, capacho histórico de poderes estatais e instituições comerciais e empresariais. Sem lamúrias, mas também sem festivas celebrações, concordo com Arlindo Machado ao dizer que “os discursos sociológicos que atualmente proliferam no âmbito do estudo da imagem eletrônica e que veem nessa mídia apenas um instrumento dos regimes para penetrar na privacidade dos cidadãos e ditar-lhes normas de conduta não apenas constituem uma fantasia intelectual, mas, o que é pior, comprometem um conhecimento mais objetivo da complexa trama de relações que atravessa política e tevê”⁴.

Ainda nessa direção, fugindo à facilidade da acusação acrítica da TV como elemento alienante, inútil, mal-intencionado e mesmo emburrecedor para o desprevenido e despreparado cidadão-espectador, cabe retomar o reparo de Antonio Negri, em “Finitude da comunicação / Finitude do desejo”: “Esse moralismo obstruso e deprimente ganhou ares de ritual, mais particularmente para uma *esquerda* já agora incapaz de análises e propostas e que continua a se refugiar em lamentações inúteis. Mostram-nos uma vida cotidiana dominada pelo monstro da mídia como um cenário povoado de fantasmas, de zumbis prisioneiros de um destino de passividade, frustrações e impotências”⁵. Tal quadro de lamúria, algo vã, repete o *dejá vu* da divisão integrados versus apocalípticos. Para atualizar esta discussão há vasta bibliografia espalhada nos textos de e sobre teorias da comunicação.

O caso, cá, é localizado: o que aconteceu com o texto de Rosa nessa transposição intersemiótica – do romance à tela, em particular quanto ao vínculo sensual entre Riobaldo Tatarana e Reinaldo-Diadorim-Deodorina? Em 2000, publicou-se um livro, de Osvando J. de Moraes, que acompanha passo a passo, cena a cena, a transição do enredo romanesco para a forma do roteiro, e daí para as imagens da minissérie. Na verdade, o livro dedica-se quase que apenas à análise da primeira etapa (do romance ao roteiro), descrevendo aqui e acolá o resultado e o efeito da outra eta-

4 MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 94. [1988]

5 NEGRI, Antonio. *Finitude da comunicação / Finitude do desejo*. Tradução: Raquel Ramallete. PA-RENTE, André (org.). *Imagem-máquina – a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 173.

pa (do roteiro, de Walter George Durst, à tela, com direção de Walter Avancini). Em linhas gerais, o autor crê que Durst quis manter-se o mais próximo da sintaxe rosiana, cabendo a Avancini – afinal, o diretor – a função de decidir as soluções fílmicas.

Osvando Morais aponta de imediato o agenciamento que a máquina televisiva efetuou, para atenuar a questão fulcral do texto de Rosa, ao ser levado para milhões de pessoas – a adaptação para a TV Globo ocorreu em 1985:

(...) o tratamento dado ao tema do homossexualismo, que em *Grande sertão: veredas* é importantíssimo, pois também é relacionado a questões metafísicas abordadas e questionadas por Guimarães Rosa. Tais cenas constam do roteiro, mas as imagens da minissérie não correspondem ao livro e muito menos às do roteiro, apesar de ele conter as mesmas indagações do romance, mantendo até os mesmos diálogos. Assim, se o roteiro traduziu o romance e o transformou, mantendo conteúdos capazes de sustentar o reconhecimento do romance transformado, o mesmo não ocorreu com a minissérie. O não-tratamento do tema significa uma opção deliberada, que provavelmente foi pautada por razões moralistas e mercadológicas. Ainda que tais razões não sejam imediatamente dadas, o resultado objetivo da série evidencia o moralismo, pelo menos para aqueles que já leram o romance.⁶

A despeito das atuações dos atores globais (destaque-se o Hermógenes de Tarcísio Meira), é imperioso o depoimento do roteirista: “A escolha de Bruna Lombardi para o papel de Diadorim já obedece a critérios obtidos em pesquisas segundo as quais o público não aceitaria um personagem ambíguo em sua personalidade, e menos ainda uma homossexualidade”⁷. Assim, em 1985, antes mesmo que a grande massa que constitui o público telespectador pudesse se espantar, polemizar, adivinhar, dada a popularidade e a beleza da atriz, com seus traços marcadamente femininos (com os mesmos olhos verdes do personagem!), esvaziou-se, na raiz, a possibilidade da descoberta, tolhendo, *a priori*, a imaginação erótica do leitor da imagem.

⁶ MORAIS, Osvando J. de. *Grande sertão: veredas: O Romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 25.

⁷ DURST, Walter George. *Apud* MORAIS, Osvando J. de. *Op. cit.*, p. 38.

Em 1956, ano de publicação do romance, estima-se que o Brasil – importador de tecnologia – possuía 141 mil aparelhos de televisão, portanto ainda um país feito de homens e... rádio. Guimarães Rosa construiu sua obra-prima prevendo leitores da mídia-papel, alinhavando signos sem nenhum “se” solto. Em registro romanesco, em *G.S.V* perfilam saberes indomesticáveis da cultura popular, trazidos à tona juntamente com um amplo rol de informações históricas (sócio-antropológicas) que o senhor leitor, sem atentar, vai ruminando com as estórias que se superpõem, qual um palimpsesto.

A plena atitude reflexiva que o romance pede é inibida pela ação imperial da imagem. Decerto, outras atitudes (críticas, inclusive) tomam lugar. E, reafirmo, não compactuo com a noção de que o telespectador é um pobre passivo imbecilizado, incapaz de “refazer” a imagem recebida. Há, sempre, trocas e distorções. Mas permanece inalterado o truísmo: a linguagem literária é irredutível à televisiva, para além da obviedade de se tratar de códigos e suportes diferentes. A sutileza que envolve os olhares e os finos toques entre Riobaldo e seu amor é intraduzível, muito menos, como aponta Osvando Morais, através de cenas cristalizadas do repertório visual, como a “clássica cena cinematográfica: a silhueta dos dois amantes que desaparecem na escuridão”⁸.

Outro trabalho importante para o que aqui se discute é a tese *A televisão como “tradutora”*: *veredas do Grande sertão na Rede Globo*, de Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, apresentada em 1999 na Unicamp. A conclusão é clara: “O fio condutor dessa ‘dupla leitura’ (do romance e da minissérie) foi a aspiração de ‘fidelidade ao livro’ propalada pela Globo e amplamente repercutida na mídia. Os elementos arrolados na pesquisa permitem a conclusão de que tal ‘fidelidade’ diz antes respeito a determinadas tradições críticas e sobretudo aos próprios designios da televisão.”

O que importa, o que mais importa é o homem humano, integral, vivendo com seu corpo, e não com medo dele. Mais, mesmo, que definições rasas de homo, hetero ou bissexualidades. Seja na versão literária, em que as palavras criam mundos fílmicos singulares e irrepetíveis para cada leitor, seja na versão televisiva, em que as imagens se antecipam e de algum modo inibem o imaginário coletivo, vale a ideia, com que me encerro, de Gilles Deleuze: “O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao con-

8 MORAIS, Osvando J. de. *Op. cit.*, p. 92.

trário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida”⁹.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio Wolf de. As imagens femininas na visão de Riobaldo. *Scripta*. V. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997, p. 121-126.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – Cinema 2*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. [1988]

MORAIS, Osvando J. de. *Grande sertão: veredas: O Romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NEGRI, Antonio. Finitude da comunicação / Finitude do desejo. Tradução: Raquel Ramallete. PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina – a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 173-176.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. *A televisão como “tradutora”: veredas do Grande sertão na Rede Globo*. Tese. Unicamp, 1999.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – Cinema 2*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 227.

GRANDE SERTÃO: VEREDAS: ROMANCE

E ENSAIO - PAR EM PAR¹

"Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se." (Riobaldo)

"O queres e o estares sempre a fim / Do que em mim é de mim tão desigual" (Caetano Veloso)

Resumo: Leitura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, considerando certos pares suplementares: deus e demo, fala e escrita, totalidade e ambiguidade, amor e amizade, ficção e vida etc.

A certa altura de seu ensaio "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa", Antonio Candido afirma: "(...) todos nós somos Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se 'o sertão é o mundo', não é menos certo que o jagunço somos nós"².

Mas o que será ser – sendo Riobaldo? O que é, quem é Riobaldo, esse que, segundo o ensaísta, somos nós? Ser Riobaldo pertence a *todos*, ou a poucos? Pode-se escolher não ser Riobaldo, ou tal acontecimento é inexorável? Se é Riobaldo sempre ou só às vezes? Como, sendo sangue, pode-se ser a experiência de ser um outro ser de papel, personagem que se materializa graficamente na página e dela escapa, virtualizando-se em nosso pensamento, imaginário, corpo? Se Bovary – em outro contexto, decerto – vinha das entranhas de Flaubert, o que estou dizendo ao dizer "Riobaldo c'est moi"? Ainda: Diadorim c'est moi? Mais: Hermógenes c'est moi? Afinal, quem é esse eu-Riobaldo?

¹ Apresentado no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, ocorrido em 2001, na PUC-Minas, com o título "Riobaldo c'est moi: queres, máscaras e fluxos", e publicado em *Veredas de Rosa II* (Belo Horizonte: Puc Minas, 2003, v. 1, p. 835-840) e, com o título acima, na revista *Contexto*. UFES, v. 15/16, p. 163-170, 2009.

² CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 158 [p. 133-160].

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, Roland Barthes faz-se passar por Roland Barthes, inscrevendo esse outro no *punctum* da escrita, entre a reminiscência memorialística, a reflexão teórico-crítica e o gesto ficcional, declarando, por vezes, não saber, nem querer saber, quando um desses atos prevalece sobre outro, fundando uma hierarquia. “A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser quase um romance: um romance sem nomes próprios”³.

Torcendo a frase de Barthes, sugiro, para inaugurar nova lógica, que *Grande sertão* confesse ser quase um ensaio: um ensaio com nomes ficcionais. E o que Guimarães Rosa ensaia ali, por meio de seu *alter ego* (Barthes por Barthes, Rosa por Riobaldo), a ponto de considerar, no surrado diálogo com Günter Lorenz, Riobaldo como um autêntico irmão? Posso, então, com imodesto orgulho, se sou Riobaldo, declarar-me também irmão de Guimarães Rosa? O que nos uniria aos três? Diria, por nós: interesses e afetos. (Por isso, não posso ser, eu, Diadorim, nem Hermógenes, nem Sô Candelário, nem Quelemém: interesses e afetos outros, que me escapam.)

Interesses e afetos que se dão – digo sem temor: sempre – em movimentos (como são movimentos a vida, o mundo, o tempo, o sertão, a narrativa, a subjetividade). Rosa, Riobaldo, eu, nós somos migração, superposição, transformação; somos passagem, acréscimo, mudança de forma; somos passagem-migração de fluxos, somos acréscimo-superposição de máscaras, somos mudança de forma-transformação de desejos. Interesses e afetos que se dão, portanto, sempre em movimento: no fluir do fluxo, no contínuo mascarar-se, nos desejos renascidos (o querer).

O que se ensaia num romance são movimentos. Sabemos, desde os primeiros passos, que qualquer movimento altera a relação entre (entre peças, personagens, atitudes, perspectivas etc.). Nesse devir louco, é tão-somente impossível algum tipo de reflexão “parada”, que pare o jogo para o pensamento se pôr em ação. Eis um paradoxo insolúvel, posto que todo pensamento é movimento e, por princípio, irreduzível ao congelamento de qualquer ordem signíca.

3 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 129.

Estamos assim: posso ser Riobaldo porque, por uma torção no sistema de gênero, tomei o romance de Rosa como ensaio que pensa o movimento dos interesses e afetos dos fluxos, das máscaras e dos querereres do personagem – máquina com que me identifico no ato mesmo da incorporação que dele faço. Experimento-me Riobaldo, seres de papel e sangue em convulsão. E tudo que flui, acresce, muda supõe lugares. Não de um lugar a outro, como abandono, mas de um lugar e outro, como suplemento. O movimento é já suplemento.

Por estratégia de exposição, e para enganar o paradoxo do “pensamento parado”, elejo alguns pares (lugares), para tornar visível o movimento que fazemos, Riobaldo e eu, nós. “Sendo a figura da oposição a forma exasperada do binarismo, a Antítese é o próprio espetáculo do sentido” (p. 148), diz ainda Barthes. Em linguagem de em dia-de-semana, os pares que veremos a seguir – para verificar o movimento que Riobaldo faz comigo quando nele me finjo – devem funcionar numa relação suavizada, como uma ponte que vai e vem, não numa relação unívoca, como uma pista de mão única.

Também a teoria e a crítica compõem-se de movimentos.

Não há novidade nos pares que proponho, a não ser se pensados em conjunto e no trânsito entre aquilo que posso entender acontecer com Riobaldo e comigo, seu irmão. Trazendo para minha vida alguns dos impasses daquele que – por um intrincado processo de contiguidade entre ficção e realidade, e entre personagem e pessoa – elegi meu par, testo a eficácia de seu efeito em mim, testo a atualidade de seus dilemas, testo até onde pode ir minha imaginação, testo a hipótese de poder me fingir ser ele, testo um tipo de saber pouco usual nos trâmites acadêmicos:

O saber instável é o que participa da atividade das significações, é aquele que se move, percorrendo outros lugares e superfícies, aproximando paisagens díspares, acionando-as. Encontra-se menos próximo da ideologia – pois esta, reflexológica, acata a representação – que da escritura, indecível ela mesma. O saber instável da escritura consiste numa prática que tem como valor a produção prazerosa. (...) A instabilidade vem do rompimento do contrato da transmissão e da recepção tradicionais.⁴

4 SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 27 e 37.

O espetáculo dos pares apresenta-se ao meu bel-prazer. Serão 14 pares escolhidos quase que ao léu. Vamos a eles, Riobaldo e eu, sabendo-nos, pela força das circunstâncias e dos propósitos, inevitavelmente aforismáticos e, mesmo, epigramáticos:

1. Deus e demo:

Riobaldo revive, de cabo a rabo, essa dúvida arcana: "(...) o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... (...) A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador..."⁵. Problema menos de fé que de cultura, faço minha a "intuição esclarecida" de Riobaldo, seres passados por mitos ancestrais num mundo desencantado.

2. Senhor e leitor:

a existência de Riobaldo se dá na medida em que há um silencioso *feed-back*, marcado por insinuações de caráter fático. O ouvinte de Riobaldo age como age um leitor diante de um livro: vivo. Ora há reticente desconfiança – "O senhor ri certas risadas..." (p. 11), ora deferência – "O senhor pode rir: seu riso tem siso." (p. 112), deferência que retorna – "Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade." (p. 262). Este senhor sem nome que nos lê, despegado de toda baixa direção religiosa, "é homem de pensar o dos outros como sendo o seu" (p. 67), sem imposição, mas sem subserviência. É nessa troca de falas e silêncios que se pode aferir, entregar, pedir: "O senhor escute meu coração, pegue o meu pulso" (p. 371). A felicidade necessariamente clandestina da confiança.

3. Prosa e poesia:

Riobaldo é narrador e poeta. Isto, por si, justifica o sequestro dos gêneros. "Revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer, e bel-amar" (p. 127). Riobaldo gosta da rosa no Rosa; como Barthes, tem uma doença: "vê a linguagem".

4. Folhetim e romance:

peça única, não desfiada, inconsútil, o romance todo perfaz uma vida. Uma vida, como o romance, se compõe de peque-

⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Ficção completa, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 308. Doravante, indicarei apenas o número da página.

nas histórias. Quantas Marias Mutemas passaram ao nosso lado sem que percebêssemos? E a quantas demos ouvidos – e pontes?

5. Sertão e cidade:

Willi Bolle⁶ já mostrou a cidade no sertão rosiano, pela figura mediadora e impressionante de Zé Bebelo. Desmantela-se assim esse abismo que certa crítica quis, um dia, entre o regional (leia-se o pitoresco, o roceiro, o interiorano) e o universal (leia-se o urbano, moderno, civilizado). A diferença nunca esteve na exterioridade do local, mas no preconceito mal disfarçado do paternalismo, coisa que o romance, com o bom senso costumeiro, refuta: “(...) cidade acaba com o sertão. Acaba?” (p. 111).

6. Sistema e fragmento:

“Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências.”⁷. Escapando às fronteiras duras dos sistemas fechados do tipo hegeliano, uma obra, tal como uma vida, não se perde pelo fragmento: “escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?”⁸. O fragmento, o estilhaço, é, a seu modo, um peculiar sistema. “Só aos poucos é que o escuro é claro”, declara Riobaldo.

7. Saber e não-saber:

a arte de não-saber é pura sabedoria. O amor, por exemplo. Foge. Fulge. Ele: “Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava.” (p. 200) Ela: “Riobaldo, hoje-em-dia eu nem sei o que sei, e, o que soubesse, deixei de saber o que sabia...” (p. 339). Saber muito até atrapalha.

8. Mandar e obedecer:

ser inquieto, com frequência vem-lhe a sensação de que não deve obedecer, ignorar a hierarquia (do chefe, do amigo, do amado, do demo, de deus); noutras vezes, toma-lhe o corpo a re-

6 BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. *IV Congresso ABRALIC. Literatura e diferença*. São Paulo: ABRALIC, 1994, p. 1065-1080.

7 DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 45.

8 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 101.

cosa em mandar. Porque, a mandar e a obedecer, sempre há um outro. E o ser só que é o homem, que é Riobaldo, que somos nós, não quer o prévio. Quer o lance, a aposta, o acontecimento: aí, sim, mandar e obedecer se naturalizam, como o voo de uma borboleta – sem ordens.

9. Jagunço e letrado:

“Inda hoje, apreceio um bom livro, despaçado” (p. 15). Em *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, Hansen analisa essa fração de frase, mostrando como na enunciação a palavra, circular, “roda em todos os sentidos, deslocando o que diz enquanto fixa, fixando o que desloca enquanto diz”⁹. Um leitor inapto, que não entenda isso, será ele o “ser jagunço”, inepto, que atribui ao personagem.

10. Totalidade e ambiguidade:

há quase que por unânime uma decisão entre os exegetas de *Grande sertão*: é obra calcada na ambiguidade, para o que não falta a deliciosa, redundante e intransitiva frase: “Tudo é e não é...” (p. 13). Nesse sentido, porém, menos que ambíguo, tudo tende para o total, porque inclui, soma, suplementa – é da ordem do mais (“e”), não da dúvida (“talvez”). Deus e Demo! “Vivendo o narrado e narrando o vivido”!¹⁰ O Menino e Reinaldo e Diadorim e Deodorina!

11. Infinito e finitude:

entre o travessão inicial, “—”, nascimento de “nonada”, e o infinito que perpetua a “travessia”, “w”, está o real. “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 46). O real não está nem aí pra gente. Por isso se diz, com fundo coercivo, “cair na real”, abreviando-se a intangível palavra realidade. Riobaldo sabe: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim” (p. 59).

9 HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 52.

10 GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 111. (Debates, 51)

12. Presente e passado:

atar as pontas da vida, bentinhos que somos querendo entender nosso passado-capitu. “São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (p. 121). Passam os personagens a morar na retentiva, aumentando a população fantasmática de nossas retinas tão fatigadas.

13. Amor e amizade:

“quem há de negar que esta lhe é superior?” Riobaldo, eu. Não há mais nem menos, porque “amor é a gente querendo achar o que é da gente” (p. 234). E amigo “é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por que é que é” (p. 119). Quando se encontram, “Amizade de amor surpreende uns sinais da alma da gente, a qual é arraial escondido por detrás de sete serras?” (298). Amor é descoberta.

14. Ficção e vida:

como todos os pares, vida e ficção se querem e se mascaram – por se quererem. Decididamente indecível quando uma e quando outra. O romance, a memória, o ensaio de Rosa, de Riobaldo, do senhor e desse leitor: quem poderá decantar? Riobaldo faz com o demônio o chamado pacto nu, sem contrato escrito – bastaram as impressões.

Por mim, chego ao fim não sabendo o que sabia: Riobaldo *c’est moi?* Não. Riobaldo *c’est nous*, como queria Candido? Também não. Riobaldo é, sim: como cada um de nós é, irrepetível em sua existência ficcional, tanto quanto somos, ele também, ímpares nesse acontecimento que se chama – que se chama a vida.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. *IV Congresso ABRALIC. Literatura e diferença*. São Paulo; ABRALIC, 1994, p. 1065-1080.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 133-160.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 51)

HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Ficção completa, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

TRAVESSIAS INCIDENTAIS: ROLAND BARTHES E GUIMARÃES ROSA¹

O Texto só se experimenta num trabalho, numa produção. O resultado é que o Texto não se pode deter (por exemplo, numa prateleira de estante); o seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode nomeadamente atravessar a obra, várias obras). (Roland Barthes. O rumor da língua, p. 56)

Resumo: O propósito é promover uma leitura das obras de Roland Barthes e Guimarães Rosa como obras escrevíveis: a de Roland Barthes partilhando o campo possível da representação poético-ficcional e a de Guimarães Rosa partilhando o campo possível da representação crítico-teórica.

Peço licença para partir de uma consideração pessoal: há cerca de vinte anos que as minhas investigações incidem sobre a linguagem literária, sem que eu seja capaz de me reconhecer totalmente, nem no papel do crítico nem no do linguista. Gostaria de me servir da autoridade desta situação ambígua para tratar de uma noção impura, que é ao mesmo tempo uma forma metafórica e um conceito teórico. Essa noção é uma *imagem*.

Com essas palavras, a que agora lanço as devidas aspas e referências², Roland Barthes inicia o artigo “O estilo e a sua imagem”, de 1969. Gostaria de me servir da mesma noção de nosso autor francês – a de imagem – para propor um pacto: abandonemo-nos aos princípios (metáforas, conceitos, modos, estilo) da crítica criadora e atravessemos, feito uma canção incidental, certos trechos das obras em foco, como se pautadas para este fim. A imagem, ainda que desgastada pelos estudos rosianos, bela e querida é: a travessia.

¹ Publicado em AMARAL, Sérgio; OLIVEIRA, Bernardo; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Vale a escrita? 2 Criação e crítica na contemporaneidade*. Vitória: Flor&cultura, 2003, p. 388-410.

² BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 111. (Signos, 44)

Inútil resistir, neste momento, à força das obras deles já feitas na contracorrente do previsível. Embora, com a necessidade de maior mediação, possamos apontar em toda a obra de ambos este trânsito contínuo entre crítica e criação, para uma primeira aproximação fiquemos nos escritos que, mais radicalmente, abalam o gênero literário e baralham a ordem representacional do discurso, levando o leitor a simultâneos mundos da fruição ficcional e da reflexão teórica. Ou, destes mundos de linguagem, podemos dizer fruição teórica e reflexão ficcional?

De Barthes pode-se privilegiar taticamente alguns textos em que se tematiza ou se exercita esse curto-circuito da escrita: *Crítica e verdade*, *O prazer do texto*, *O grau zero da escritura*, *Aula*, *Incidentes*, *S/Z*, *O rumor da língua*, *Fragmentos de um discurso amoroso*, *O império dos signos* e *Roland Barthes por Roland Barthes*³. De Guimarães Rosa, algo ao léu, pode-se pegar sua poética disseminada em entrevistas, cartas, discursos, prefácios, além, naturalmente, de contos e desse texto fantástico que atende pelo nome de *Grande sertão: veredas*.

Pondo um pouco de humor no papo, para o desfrute, iniciemos o breve périplo lendo os trechos de abertura e desfecho do prefácio-conto “Nós, os temulentos”, de *Tutaméia*:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra, afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter, em irreabilidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar a bar.

Exercera-se num, até às primeiras duvidações diplômicas: — “Quando... — levantava doutor o indicador — ... quando eu achar que estes dois dedos aqui sro quatro”... Estava sozinho, detestava a sozinhos. E arejava-o, com a animação aquecente, o chamamento de aventuras. Saiu de lá já meio proparoxítono.

E, vindo noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente. Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do brevíário os óculos, para a ele dizer:

3 Foi fundamental, para entender Barthes um pouco mais, a leitura de Evando Nascimento (2002) e José Augusto Seabra (1980).

— *Bkbado, outra vez...* — em pito de pastor a ovelha. — *Ũ? Eu também...* — o Chico respondeu, com, báquicos, o melhor soluço e sorriso.

E, como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostrofaram: — *Bkbado, outra vez?* E: — *Nro senhor...* — o Chico retrucou — ... *ainda ã a mesma.*

E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. — *Feia!* — o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. —

E vock, seu bkbado? — megerizou a cuja. E, aí, o Chico: — *Ah, mas... Eu?... Eu, amahr, estou bom...*

(...) E, desistindo do elevador, embriagatinhava escada acima. Pôde entrar no apartamento. A mulher esperava-o de rolo na mão. — *Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim?* — o Chico se comoveu.

E, caindo em si e vendo mulher nenhuma, lembrou-se que era solteiro, e de que aquilo seriam apenas reminiscências de uma antiquíssima anedota. Chegou ao quarto. Quis despir-se, diante do espelho do armário: — *Quk?! Um homem aqui, nu pela metade? Sai, ou eu te massacro!*

E, avançando contra o armário, e vendo o outro arremeter também ao seu encontro, assestou-lhe uma sapatada, que rebentou com o espelho nos mil pedaços de praxe. — *Desculpe, meu velho. Também, quem mandou vock nro tirar os yculos?* — o Chico se arrependeu.

E, com isso, lançou; tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo.⁴

Nesta estória, Rosa recolhe dezenas de piadas de bêbado do imaginário popular e dá-lhes um tratamento poético-filosófico, fazendo o personagem percorrer um ciclo que vai do ser (o "*drama*" de "*estar-no-mundo*") ao não ser ("*desapareceu de si mesmo*"). Vamos, leitores, acompanhando com altíssimo grau de intimidade e compreensão a trajetória e a lógica absurdamente corriqueiras de um sujeito comum, num estado incomum. Certas palavras, estas de raro uso, como "*temulentos*" ("bêbados") e "*diplópicas*" (diplopia: "visão dupla de um objeto"), não interferem em absoluto no entendimento do texto. Rosa traz, em seus torneios fonomorfossintáticos, o mundo de um personagem – o título denuncia: somos nós os temulentos! – que

4 ROSA, João Guimarães. *Ficção completa – Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 623-625. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

possui uma lógica própria, a da "irrealidade", que entra em choque com a lógica do senso comum, a da realidade. Saímos, ou sumimos, do texto, como quem acorda de uma ressaca: a vida, sempre outra.

Barthes, em seu livro mais radicalmente avesso aos cerceamentos convencionais do gênero, *Roland Barthes por Roland Barthes*, coloca na berlinda a possibilidade de se delinarem, com precisão, certas categorias como sujeito, corpo, desejo, história, teoria, ficção e afins. Falando de si mesmo ora em primeira ora em terceira pessoa, criando um personagem nomeado R. B., num texto simultaneamente autobiográfico, confessional, memorialístico, historiográfico, cunhado sobre reflexões aforismáticas, fragmentos, fotos e grafismos, o título do livro compõe com as capas internas já uma problematização dos limites do ficcional:

Tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance. [contracapa]

E depois?

— Poderia o senhor escrever ainda mais alguma coisa?

— A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar. [terceira capa]

Ciente do poder aferido à teoria, Barthes faz proliferar, num futuro parágrafo, signos sintáticos e mesmo gráficos que obstruem a linearidade semântica – parênteses, travessões, interrogações, dois pontos, ponto e vírgula, aspas, itálico –, trazendo para o espaço da especulação aquilo sobre o que se especula (no caso, "a chantagem à teoria"):

Muitos textos de vanguarda (ainda não publicados) são incertos: como julgá-los, retê-los, como predizer-lhes um futuro, imediato ou longínquo? Eles agradam? Aborrecem? Sua qualidade evidente é de ordem intencional: eles se apressam a servir à teoria. No entanto, essa qualidade é *também* uma chantagem (uma chantagem à teoria): goste de mim, guarde-me, defenda-me, já que eu sou conforme a teoria que você reclama; não estou fazendo o que fizeram Artaud, Cage, etc.? — Mas Artaud não é somente "vanguarda"; é *também* escritura; Cage tem *também* sedução... — Esses atributos que, *precisamente*, não são reconhecidos pela teoria, por vezes são mesmo vomitados por ela. Conceda-me ao menos seu gosto e suas ideias, etc. (*A cena continua, infinita.*)⁵

5 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 61.

A preferência pelo fragmento evidencia-se – é todo o livro. Fala-se, em fragmento, do método fragmentário. Dentre tantas, uma passagem assinala o projeto escritural de Barthes, com a frase escrita à mão na contracapa retornando, transformada:

Tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. (...) A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios. (p. 129)

Um último e fundamental registro dessa obra ímpar se fixe quando Barthes chama de poético “todo discurso no qual a palavra conduz a ideia” (p. 162). O poético, então, categoria de um território estético, invade sem pedir o corpo – portanto, impregna a vida e a história. Ler o trecho seguinte é já não saber (nem precisar) a área de que trata: estética, existencial, teatral; do autor, do personagem, do leitor; do teórico, do imaginário, do narrativo, do filosófico, do poético:

Pode-se chamar de “poético” (sem julgamento de valor) todo discurso no qual a palavra conduz a ideia: (...) Meu próprio corpo (e não somente minhas ideias) pode *ajustar-se* às palavras, ser, de certo modo, criado por elas: certo dia, descubro em minha língua uma placa vermelha que parece uma escoriação — indolor, além de tudo, o que vai de par, acho eu, com o câncer! Mas visto de perto, esse sinal não é mais que uma ligeira descamação da película esbranquiçada que recobre a língua. Não posso jurar que esse pequeno *script* obsessivo não tenha sido montado para usar essa palavra rara, saborosa graças a sua exatidão: uma *escoriação*. (162)

No monumental *Grande sertão: veredas*, vemos uma reflexão semelhante a esta, na voz do sertanejo semiletrado Riobaldo Tatarana. Percebe o personagem e pergunta-se, jagunço em clima de guerra: “Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo”⁶. Riobaldo, em sua peculiar sabên-

⁶ ROSA, João Guimarães. *Ficção completa – Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 117. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

ça, teoriza a respeito do poder inaugurador, fundador, da palavra criadora de mundos. O Professor, o Cerzidor, fala três dias e quinhentas páginas, mas não tagarela. Dramatiza, ensinando e encenando modos de narrar, em fluxo sem fim, circular, porque ele está “contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (p. 68).

Dirá Barthes, em *Aula*, que “o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto. [...] A operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*”⁷. Nesse livro já clássico, e polêmico, todo um vocabulário assusta e seduz, como numa narrativa que impacta a todo instante: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (p. 14); “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (p. 19); “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (p. 22). Ensino, língua, ciência, literatura etc.: de tudo, Barthes está tentando abstrair o modo de funcionamento (ideologia e estrutura), querendo falar de dentro da coisa – não sobre ela, um objeto sobre o qual se “debruça” o sujeito; mas com ela, um móvel a partir do qual o sujeito se investiga e cria linguagens.

Daí, em passagem das mais belas do opúsculo, Barthes vai definir, por meio de imagens metafóricas, o próprio da metalinguagem, que é o fazer e mostrar (claro que em variados níveis de feitura e de exposição):

(...) não posso ficar a vida toda “fora” da linguagem, tratando-a como um alvo, e “dentro” da linguagem, tratando-a como uma arma. Se é verdade que o sujeito da ciência é aquele que não se expõe à vista, e que é afinal essa retenção do espetáculo que chamamos “metalinguagem”, então, o que sou obrigado a assumir, falando dos signos com signos, é o próprio espetáculo dessa bizarra coincidência, desse estrabismo estranho que me aparenta aos mostradores de sombra chineses, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho, o pato, o lobo, cuja silhueta simulam. (p. 38)

7 BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 43.

A crítica que se quer criadora e a criação que se quer crítica se assumem como construções metaescriturais, camuflando – mas não de todo – seus mecanismos e engrenagens, de modo a possibilitar (mais: instigar) a perdição e o gozo do leitor curioso.

A maneira do pensador francês que, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, abalou a distância entre gêneros colocando em situação aporética a diferença entre sujeito e objeto, Guimarães Rosa, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, “O verbo & o logos”, altera a ritualística tradicional do discurso apologético sobre e para o outro, instaurando-se, ele próprio, como o elemento fundador, constituinte e autossuficiente daquilo que se enuncia:

De fim a fundo. Digo, conto o que de João Neves da Fontoura, por afortunada aproximação, me foi dado colher – o extraordinário na experiência humana ordinária, ideia e impressão, singelo testemunho simples, do ato ao fato – na memória mais sentida. Para tanto, terei de à-pauta citar-me. Embora. No que refiro, subrefiro-me. Não para a seus ombros aprontar minha biografia, isto é, retocar minha caricatura. Não eu, mas mim. Inábil redutor, *secundarum partium*, comparsa, mera pessoa de alusão, e há de haver que necessária. O espelho não porfia brilhar nem ser; mas, por de-fim, para usação, bem tem de relustrar-se. Direi.⁸

Encantadas, às vezes, as palavras reeducam nossos sentidos, exigindo de nós um único lance: de amor e de inteligência. É o que também faz Barthes em outro opúsculo, *O prazer do texto*, em que vai dispondo, fingindo descaradamente um pensamento à deriva, máximas em mínimo de linhas que giram em torno do núcleo texto de prazer / texto de gozo. Enfrentam-se velhos e atuais antagonistas: “Mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico: futilidade e/ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vão, é uma ideia de classe ou uma ilusão”⁹. Barthes define a teoria do texto como uma hifologia “(*hifos* é o tecido e a teia da aranha)” (p.

8 ROSA, Guimarães. O verbo & o logos. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 427.

9 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 74.

83), contribuindo, não neguemos, para uma extrema vulgarização contemporânea – sobretudo no âmbito dos estudos literários – de metáforas relacionadas ao ato de tecer (texto; tecido, trama, fio, linha, tessitura, “tecitura”, textura e outros emaranhados).

Mais eficaz é o aproveitamento da noção física de isotropia (qualidade ou estado daquilo que apresenta as mesmas propriedades físicas em todas as direções) para o embate com o texto:

Se você mete um prego na madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica. O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis. Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não-isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios. (p. 50)

Barthes vai buscar num saber outro aquilo que pode interessar a uma perspectiva teórica da literatura: dito de outro jeito, põe-se em pauta a noção de diferença: a madeira, como o texto, “resiste diferentemente”. De um poema, por exemplo, não se deve exigir que tudo signifique, muito menos do mesmo modo – letras, sílabas, palavras, versos, estrofes. Ou, reconvergindo, que um texto tenha de rotular-se como científico ou artístico, crítico-teórico ou poético-ficcional. (Nem entram em consideração questões referentes ao ato receptivo, em que se conjugam repertórios, processamentos, expectativas e efeitos.)

Condensam-se em *Crítica e verdade* as reflexões específicas de Roland Barthes quanto ao estatuto da crítica literária, predominando um olhar que privilegia o caráter intransitivo da produção e o gesto sempre transformador da leitura: “Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo ato, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: *ler, escrever*, de um desejo para o outro caminha toda a leitura”¹⁰.

Feito um grande ensaio ficcional autobiográfico e memoria-lístico, a entrevista que Rosa dá a Günter Lorenz e faz questão de chamar de diálogo funciona como uma profissão de fé – poética e teórica. Neste texto estão sortidas considerações de nosso au-

10 BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987, p. 77.

tor mineiro acerca de política, fé, religião, língua, arte, filosofia, inspiração, criação, alquimia, tradução etc. Ali, Rosa declara: “A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. Só raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão”¹¹. Coerente com tal concepção siamesa de literatura e de crítica é que, na mesma entrevista, Rosa vai dizer: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (p. 70).

E condensam-se nos quatro prefácios-contos de *Tutaméia* (*terceiras estórias*) as reflexões específicas de Guimarães Rosa quanto ao estatuto da criação literária, predominando um olhar que privilegia o caráter intransitivo da produção e o gesto sempre transformador da leitura. E porque, como está no sobrenatural “Sobre a escova e a dúvida” – “Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito”¹² –, temos de ostentar nossa subjetiva finitude, vem chegando a hora de suspender estas travessias incidentais. Deixando de lado o hiperdelicioso “Hipotrérico” (“E ficou havendo”), e abstando-nos de retornar a “Nós, os temulentos”, resta referir-nos ao superalegre e interpretável “Aletria e Hermenêutica”, recheado de histórias que, em tom narrativo, fazem funcionar a máquina-pensamento.

Pois, para entender, é preciso decodificar e recodificar o código: “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” (p. 519). Compartilham planos o chiste e a lógica, o mágico e o conceitual, “a ficção poética e a realidade”, a alta filosofia e o doméstico cotidiano, o hilário e o trágico:

(...) “adivinha”, que propunha uma menina do sertão.
— *O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre? Resposta: — “É nada.”* (p. 521)
Entra uma dama em loja de fazendas e pede:

11 ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. COUTINHO, Eduardo org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 75. (Fortuna Crítica, vol. 6) [Entrevista de 1965, em Gênova, Itália]

12 ROSA, João Guimarães. *Ficção completa – Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 673. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

— “Tem o Sr. pano para remendos?”
— “E de que cor são os buracos, minha senhora?” (p. 523)
“Todavia desdeixante rasgo dialético foi o do que, ao reencontrar velho amigo, que pedia-lhe o segredo da aparente e invariada mocidade, respondeu: — “Mulheres...” — e, após suspensão e pausa: — “Evito-as...!” (p. 524)
“O açúcar é um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe...” (p. 524)

Nada, deus, metafísica, absurdos etc.: de tudo, Rosa está tentando abstrair o modo de funcionamento (ideologia e estrutura), querendo falar de dentro da coisa – não sobre ela, um objeto sobre o qual se “debruça” o sujeito; mas com ela, um móvel a partir do qual o sujeito se investiga e cria linguagens.

Ensaio, aqui, algumas tipologias elaboradas por Roland Barthes, como texto legível e escrevível, texto de prazer e de gozo, texto moderno e clássico, texto de ensaio e de ficção, texto de escritor e de escrevente etc. Em todas elas, o semiólogo problematiza limites, definições, rendimentos. É célebre um trecho em que Barthes com precisão foge do clichê (que é sempre pornográfico) e, com uma imagem “literária”, propõe um conceito para o erótico: “O lugar mais erótico de um corpo não é ‘lá onde o vestuário se entreabre’? (...) é a intermitência da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento”¹³.

Roland Barthes surge aqui a partir mesmo do lugar que ocupa como um pensador da diferença e da cultura. Encontramos em seus textos um debate que atravessa não só a noção motriz de literário (*O grau zero da escritura, Crítica e verdade, O prazer do texto, Roland Barthes por Roland Barthes*), como de outras questões sobremaneira relevantes: a literatura trapaceando o código linguístico em sua tentativa de representar o irrepresentável: o real (*Aula*); a já referida proposição de textos legíveis e escrevíveis, modernos e clássicos etc. (*S/Z*); o corpo instável do enamorado, a razão perturbada e as cenas de ciúme e disfarce do apaixonado (*Fragmentos de um discurso amoroso*); a presença fantasmática da morte em imagens prenunciadoras (*A câmara clara*), entre tantos temas.

De maneira semelhante, Guimarães Rosa instala-se, com suas histórias e estórias, como um pensador da diferença e da cul-

13 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 16.

tura. Ficções como “Soroco, sua mãe, sua filha”, “Darandina”, “A terceira margem do rio”, “Sequência” e “Substância” potencializam uma dupla discussão sobre a loucura e a sexualidade, portanto, da história do corpo. Os contos “O espelho”, “A menina de lá” e “A hora e vez de Augusto Matraga” trazem à cena o debate em torno da crença e da razão, e para tanto deve-se discutir a presença de uma ordem metafísica no imaginário e na ideologia do homem. Já a partir dos prefácios-contos de *Tutaméia* e de “Famigerado”, “Pirlimpisquice” e “Meu tio o lauretê” investigam-se as relações entre literatura e filosofia, língua e poder, sabor e sabedoria, ensaio e ficção, linguagem e metalinguagem.

Em síntese, teríamos, de um lado, dito científico, o primado da razão, da sistematização, da escrita lógica, conclusiva: o texto ensaístico, o texto crítico. De outro, dito artístico, o lugar da expressão, do lúdico, da escrita pulsante, hipotética: o texto ficcional, o texto criativo. Em ambos os lados, em fluxo, em excursão, se encontram, como vizinhos de longa data, os textos de Roland Barthes e Guimarães Rosa: fragmentários e digressivos, romanescos e reflexivos, circulares e metódicos, os textos-lições desses pensadores ultrapassam a barreira dos gêneros puros e da mesmice cultural, a parede da escrita linear e da doutrina inabalável, o muro do corpo intemporal e do binarismo estratificado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, [1984]. (Signos, 44)

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

NASCIMENTO, Evando. Lição de signos: a semiologia literária de Roland Barthes. *Ângulos: literaturas & outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002, p. 137-150.

ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. COUTI-

NHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 63-97. (Fortuna Crítica, vol. 6)

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

ROSA, Guimarães. O verbo & o logos. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 423-457.

SEABRA, José Augusto. *Poiética de Barthes*. Póvoa de Varzim: Brasília Editora, 1980.

SENDAS E SENHAS DO AMOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*¹

O título *Veredas do amor no Grande sertão*, de Karina Bersan Rocha, entrega quase tudo: trata-se de uma reflexão sobre o amor – e pensar o amor, *eros*, é pensar a morte, *thanatos* – no incomparável romance de Guimarães Rosa. Mas isto bastará para indicar *como* o texto de Karina desenvolve a questão? Certamente, não.

Diga-se, antes de tudo, que este livro sobre o qual se lançam novos sinais, interessa aos dois tipos de leitores existentes, sob certa perspectiva: aos leitores técnicos e aos leigos, em que pese a visível insuficiência dos termos. O leitor especialista em Rosa, provável leitor desta resenha, poderá percorrer, comparar, descobrir veredas insuspeitadas, poderá confirmar a amplitude que o tema amoroso impõe; o leitor leigo, se aqui chegou, terá em mãos um verdadeiro manual (!) para alimentar a curiosidade de quem quer acompanhar os sutis jogos do amor.

Dois estudiosos da obra rosiana emprestam suas palavras ao livro. Alexandre Moraes destaca a “teoria e sensibilidade” em que se escora o texto de Karina Rocha; Eduardo Coutinho, de forma semelhante, aponta a “ampla pesquisa” e o “manancial teórico” que o sustentam. A capa, reproduzindo a belíssima aquarela “Díadorim”, de Arlindo Daibert, dá mostras já do bom gosto e do conhecimento da autora. Sensibilidade e pesquisa andando juntas no texto que, afinal, é a substância por onde o pensamento passeia.

Para fazer jus à clareza e à objetividade do livro, exponha-se logo a sua ideia basilar: partindo da máxima de Riobaldo de que “tudo é e não é”, também o amor será lido à luz do “mundo misturado” e da “matéria vertente”. Similar ao romance, que se situa como uma “narrativa-síntese”, na expressão do referido professor Eduardo Coutinho, Karina estudará, de forma original,

1 Resenha de ROCHA, Karina Bersan. *Veredas do amor no Grande sertão*. Nova Friburgo, RJ: Imagem Virtual, 2001. Publicada em Revista *Scripta* (PUC-Minas), v. 5, p. 473-475, 2002.

a possibilidade de se nomear como “amor-síntese” esse lugar que Diadorim representa, ainda que em diferença quanto a Nhorinhá e a Otacília. Numa palavra: Karina estuda as metamorfoses do amor, pois “Amor é assim – o rato que sai dum buraquinho: é um ratazão, é um tigre leão!” Ou: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro”.

Como se não bastasse o próprio romance para pautar as incursões teóricas e analíticas, Karina Rocha busca o apoio da fortuna crítica rosiana e uma variada – mas coerente – bibliografia sobre o *tópos* erótico. De um lado, pois, Leonardo Arroyo, Eduardo Coutinho, Walnice Galvão, Benedito Nunes, Kathrin Rosenfield, Roberto Schwarz, Francis Utéza são confrontados a partir do nó do amor que move Riobaldo: intuições, inseguranças, descobertas; de outro, Platão, Barthes, Bataille, Octavio Paz, Freud trazem à tona uma história do corpo que Karina saberá verter e concentrar para as suas próprias especulações.

Fruto de paciente dissertação, o livro em foco se apropria com generosidade das pesquisas realizadas em torno de *Grande sertão: veredas*, mas a elas não se subordina acriticamente. Ao contrário, o que um texto quer é ser lido com acuidade e rigor – e é o que faz quando, por exemplo, acata as lições de B. Nunes e de K. Rosenfield até o limite do olhar comum, deles se afastando quando a vereda é já diversa. Isto é feito com elegância e coragem, reverência e autonomia. São escolhas, a saudável heresia da inteligência criadora. Afinal, disse Riobaldo, “Todo amor não é uma espécie de comparação?”.

Relevante apontar, mais uma vez, a limpidez de sua escrita, disposta sempre a buscar o esclarecimento, em vez de chafurdar no hermetismo que frequentemente é só a fachada de um raciocínio confuso e sem direção. Seu texto vem, gradativamente, não a marteladas, mas com pequenos piparotes, ganhando o leitor, disseminando conceitos. Vai pelas bordas – como se toma uma sopa –, até que, domados, o texto e o leitor recebam o prazer de um encontro saborosamente arquitetado.

Sem cair na armadilha de, seduzida pelo canto da escrita rosiana, querer escrever à Rosa, o estilo de Karina no entanto se contagia pela ambiguidade inaugural que gera o romance: um constante movimento entre a inevitável “megeira cartesiana” e o “altíssimo primado da intuição”, conforme palavras do autor mineiro na conversa com Günter Lorenz. *Veredas do amor no Grande sertão* vai buscar nas reticências da razão riobaldina os fundamentos de suas dúvidas e, por que não?, de suas certezas: “Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca

de verdade..." Para se falar do amor, deve-se dele entender, saber jogar-se e sair dos redemoinhos que ele arma.

Se há defeitos no livro que ora se lê – posto que, como um crime, não há livro perfeito –, é o de fazer com que saíamos com a sensação de "saber tudo" sobre o tema amoroso na magna obra da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas*. Não temamos, contudo, essa ilusão (resultado, decerto, do alinhavo paciente dos capítulos às voltas do objetivo perseguido). O homem humano, à semelhança de Riobaldo e de Diadorim, para ficarmos apenas nos protagonistas, traz Deus e o Demo, amores possíveis e impossíveis. A gente nunca tem a precisão de onde o amor pode estar, de onde ele pode vir, se já chegou e de que forma veio.

A sensação de "saber tudo" sobre os movimentos do amor no romance mostra então sua duplicidade: saímos, sim, cheios de amor – suas facetas e potências. Sentimo-nos prenhos de literatura e de vida. Como ao livro de Rosa, o livro de Karina se lê com a entrega do corpo. Feitas as travessias, salta uma revigorada sensação de que "o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber", dita em *Tutaméia*. E nele não coube, tarefa divina, a história do amor – das cavernas à virtualidade. O livro é tão-somente, e bastante, um olhar para um modo de amar, ainda que este modo seja plural. O amor no sertão é o amor no mundo, parodiemos nosso herói.

As senhas estão lançadas. Cada um sabe o périplo que percorre quando abre um livro para a vida. Viver, contar, amar – Riobaldo, Diadorim, Karina e os leitores descobrimos que tudo isso é perigoso, muito perigoso. Ou não é? *Amormente*.

APRESENTAÇÃO¹

Apenas um ano após a publicação da obra máxima de Guimarães Rosa, Antonio Candido previra, em “O homem dos avessos” (1957): “Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício”². E, de fato, um pouco e um muito de tudo anda se lendo neste sertão rosiano, em torno do qual têm transitado múltiplas investigações, que partem de perspectivas, às vezes, imprevisíveis.

O lugar do ensaio de Sandra Lima nesta fortuna crítica é, sem dúvida, ímpar: primeiramente, porque seu grau de singularidade é extremo; some-se a isto a precisão de suas considerações; por fim, a surpresa de descobrirmos que esta singularidade estava na frente de nossos olhos – e não víamos. Vamos, pois, aos detalhes.

Não havia, ainda, para admiradores e especialistas, um livro que explicasse, tintim por tintim, como que, na fala e, portanto, no imaginário de Riobaldo a presença de compadre Quelemém se faz inconteste. E quem é Quelemém de Góis? Amigo espírita de nosso narrador, com a “doutrina dele, de Cardéque”, sua voz aparece dezenas de vezes na saga de Tatarana. Quando, como e por que aparece tanto é caso para você, leitor, deslindar pelas páginas que virão. Aqui e ali, no ensaio de Sandra e no romance de Rosa, se desenham as ideias do compadre, com frases lapidares, que a memória do ex-jagunço reconstrói: “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” – aragens de Quelemém.

A pesquisa teórica sobre a doutrina espírita Sandra juntou todo um saber, de experiência própria e prática, um “saber tão bem, na horinha” sobre o kardecismo, sistematizando alguns pressupostos dessa filosofia religiosa – a reencarnação, a lei de progresso, a

1 Publicado como “Apresentação” para o livro *Uma voz espírita em Grande sertão: veredas*, de Sandra Mara Moraes Lima (São Paulo: Annablume, 2008, p. 9-11).

2 CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294. (Coleção Fortuna Crítica, 6)

lei natural ou divina e a influência dos espíritos no mundo dos encarnados – e apontando a eficácia e a justeza de tais pressupostos no funcionamento da narrativa ficcional. Para nesses meandros se embrenhar, Sandra se amparou, com propriedade, em reflexões de Mikhail Bakhtin, detendo-se sobretudo nos conceitos de polifonia e da “palavra interiormente persuasiva”.

Em *Grande sertão*, a certa altura, ao contar dos ciúmes de Diadorim, dirá Riobaldo: “Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro”. E claro fica, ao lermos o livro de Sandra Lima, que a crítica literária, ao longo de décadas de interpretação, deixou de lado, como se fora secundário, o personagem Quelemém. Talvez, fique a generosa hipótese, grande parte da crítica não tenha mesmo entendido o lugar cardeal do compadre na complexa construção mental (ideológica, filosófica, cultural) do personagem Riobaldo. Não à toa, em carta a seu tradutor italiano, o escritor mineiro ratifica: “sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes talvez, como o Riobaldo do ‘G.S.:V’, pertenço eu a todas. E especulativo demais”³. Se, ao lado da questão da sexualidade, o que anima o monólogo do Professor (apelido dado pelo ladino Zé Bebelo) é o famigerado pacto com o demo, torna-se evidente a força de Quelemém no discurso do narrador.

Se “nome não dá: nome recebe”, além do eco de “clemência”, significando “bondade; brandura”, podemos ouvir em Quelemém um sutil anagrama de “que me lê”, intensificando a ascendência que o compadre exerce sobre o jagunço aposentado. A paz de espírito que Riobaldo busca, após tantas batalhas e após a perda do “amor impossível”, vai encontrar abrigo exatamente na sombra confortadora que a palavra de Quelemém traz, porque “compadre meu Quelemém nunca fala vazio, não subtrata”.

Há mais, muito mais no livro de Sandra Lima – o capítulo sobre o Mal a partir de Santo Agostinho, de Kant e de Kardec, buscando o contraponto na trama romanesca, é um primor de clareza e de síntese. Utilíssimo, para alimentar futuras pesquisas, é o apêndice que reúne todas as passagens do *Grande sertão* em que se faz alguma referência a Quelemém.

Em suma, temos em mãos um texto que, em meio à floresta de estudos críticos que o sertão de Rosa germinou, conseguiu um admirável feito: resgatar – ali, na superfície em que sempre esteve – o valor

3 ROSA, Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com o tradutor italiano*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1980, p. 57.

e a dimensão de um personagem sem o qual, simplesmente, Riobaldo não seria. Com tudo o que Sandra Lima nos ensina, passamos a entender mais, muito mais, não só a “extraordinária obra-prima” rosiana, mas também a matéria polimórfica que dá o feitio dos personagens e, ao cabo, de nós mesmos: a linguagem (que a palavra, falada ou escrita, apenas, e de longe, representa).

AO SENHOR LEITOR¹

“(...) só aos poucos é que o escuro é claro”, dirá ao senhor, lá pelas tantas, Riobaldo Tatarana, narrador memorialístico da obra, ímpar, *Grande sertão: veredas*. Nessa frase, tocam-se já algumas dimensões do tempo, redescoberto e reconstruído a cada momento, “às quandas”, pelo protagonista-cerzidor do sertão, perigo e palavra, “o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo”.

O livro de Guimarães Rosa, lançado em 1956, é daqueles, raríssimos, que afetam para sempre uma existência. Não se o lê impunemente. Ele nos acompanha, vida afora, povoando o mundo com sua poesia-pensamento e seus personagens pactários, em línguas cruzadas, de corrente. E, mas, tudo só pode estar no tempo – inscrito e diluído no tempo.

O livro de Jair Miranda de Paiva apoia-se, com ousadia, sensibilidade e competência, num tripé sofisticado: uma obra-prima, um olhar filosófico e um tema – o tempo – intrincado e intrigante.

Atravessar as neblinas, veredas e encruzilhadas dos tempos rosianos transformou-se, para o escritor Jair, tarefa mais-que-possível. Este grande livro, outro sertão, procura uma orelha – feito o senhor para Riobaldo. “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.”

Então, com o prazer que a inteligência provoca nos corpos, mire e leia tal encontro entre tempos e textos, para entender o que, num enquanto, se é. Jair e Rosa: nós, senhores.

¹ Publicado como orelha do livro *Os tempos impossíveis: perigo e palavra no sertão* (Nova Friburgo, RJ: Imagem Virtual, 2001), de Jair Miranda de Paiva.

III.
REINALDO SANTOS NEVES

UM BAITA *KIT*: NOMES A MANCHEIAS NUM ROMANCE DE REINALDO SANTOS NEVES¹

Como signo, o Nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: té ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente em todos os devaneios que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor. (BARTHES, Roland. "Proust e os nomes")

Resumo: Kitty (Maria Catarina Leme), Phil, Mammy, Déia, Lu, Breno, Bruno Hodiak (o Mancha Negra), Sérgio, Bobby e Benjy são os nomes de alguns dos personagens de *Kitty aos 22: divertimento*, de Reinaldo Santos Neves: lê-los, arriscando possíveis procedências para eles (de ordem etimológica, cultural, literária, onomatopaica etc.), será o exercício desse artigo.

Quando queremos explorar o nome próprio numa narrativa, devemos, seguindo a lição de Barthes², mergulhar nele e, feito flor, despetalá-lo. Nesse gesto de entrega e de decifração, corremos os riscos de um banho e de um bordado: o afogar-se e o ferir-se. O devaneio e a distração, no mergulho e no ornamento, são o perigo da aventura da investigação onomástica. Um perigo que, diga-se, não se dissocia do prazer de ver, a cada ponto ou braçada, o movimento da água e do pano se fazendo.

Aventurar-se pelos nomes, pois, prevê alguns cuidados – para mais prazeres e menos perigos. A regra número um, sem a qual nenhuma outra ganha sentido, é considerar sempre o contexto (ficcional, poético) em que o nome aparece. O mesmo nome funciona de modo diverso em contextos diversos. Jamais esquecer

1 Publicado em MACHADO, Lino; NEVES, Reinaldo Santos; SODRÉ, Paulo Roberto (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPG, 2007, p. 326-336.

2 BARTHES, Roland. *Proust e os nomes. Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67.

as imensas diferenças entre nossos nomes civis e os nomes inventados é fundamental. Perceber o grau de intencionalidade do nome ajuda a mensurar sua importância. Nem todo nome pede para ser esquadrinhado, dissecado – às vezes, o nome pede repouso. Interpretar nomes faz parte do interpretar textos, que é um lance teórico. Detectar cruzamentos entre nomes pode render sutis descobertas, ou seja, num dado par um elemento onomástico possui significação “x”; noutro par, significação “y”.

Munidos desses cuidados preliminares, avancemos mais microscopicamente em direção ao nome: de onde ele vem? Que motivações, inconscientes ou sobredeterminadas, colaboram para que, do nada, surja um ser? (Um ser de papel, sabemos, mas – pelo menos quanto ao nome que comporta – mais complexo que o ser de carne e osso.) Sem exageradas hierarquias, elenquemos sinteticamente alguns desses insondáveis lugares de origem, isto é, lugares onde podemos buscar significações técnicas para o nome ficcional:

1. ETIMOLOGIA: o estudo das origens de uma palavra conduz a segredos dantes não sonhados. A etimologia, contudo, pode ser má conselheira. Cabe ao intérprete, aqui e alhures, verificar sempre a lógica do nome em seu funcionamento. Saber que Genoveva significa, em alemão, “aquela que tece coroas”, aumenta bastante o entendimento do conto “Noite de almirante”, de Machado de Assis. E lembrar que Alex significa “sem lei” confirma o modo de ser do protagonista de *A laranja mecânica*, de Anthony Burgess;

2. ALUSÃO LITERÁRIA: a remissão a outro texto tem sido uma constante na ficção, tornando-se uma “profissão de febre” (Leminski) na contemporaneidade. Um lugar privilegiado onde rolam as relações intertextuais é exatamente nos nomes dos personagens. *Lúcia*, de Gustavo Bernardo, trabalha com esses ingredientes, trazendo personagens com nomes como Lúcia, Paulo e José de Alencar. O barbeiro Lucien, de *Quincas Borba*, de Machado, remeteria ao protagonista Lucien de Rubempré de *Ilusões perdidas*, de Balzac;

3. HOMENAGEM AFETIVA: muita vez, o nome pertence a um mundo familiar do criador, portanto de restrito acesso, até que alcance o público. Nesse sentido, entrevistas, diários, memórias são fundamentais para o desvendamento de certos enigmas.

O romance *Sueli*, de Reinaldo, se inscreve nessa categoria, assim como a presença de Florduardo, nome do pai de Guimarães Rosa que aparece, discreta e mineiramente, em “O recado do morro”. Sempre singular é quando o cidadão se reconhece no personagem, caso de Reinaldo Moraes, autor de *Tanto faz* e *Pornopopeia*, citado por Ana Cristina Cesar em *Luvas de pelica*: “A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente”;

4. JOGOS LINGUÍSTICOS VÁRIOS: nomes só com minúsculas ou só com maiúsculas, só com iniciais, hipocorísticos, formados por aglutinação ou por justaposição – os recursos que a língua propicia são aparentemente inesgotáveis. Na verdade, os ortônimos do mundo real e civil já nos provam que a criatividade, nesse campo onomástico, é ilimitada. As letras GH, de *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, são o exato centro entre as letras da autora: C (d, e, f) - - - GH - - - (i, j, k) L. Coincidência? Não, como não é o K. de Kafka, em *O castelo* e *O processo*, ou o Harry Haller de Herman Hesse, em *O lobo da estepe*;

5. ONOMATOPEIAS: um dos recursos preferidos, dado o grau de humor que geralmente trazem. Não é de somenos importância chamar-se Humpty Dumpty (“meu nome significa a forma que eu tenho”), como quis Lewis Carroll, ou Joãozinho Bem-Bem, de Rosa, presente em “A hora e vez de Augusto Matraga” e em *Grande sertão: veredas*, que leva o modernoso José Rebelo a autoneamar-se Zé Bebelo;

6. ANAGRAMAS E PALÍNDROMOS: artimanhas sutis, passam amiúde em branco por leitores apressados, sem as filigranas. Caso famoso, entre nós, é o da Iracema de Alencar. Os fonsequianos hão de se lembrar de Ana Palindrômica, de “O cobrador”. E há quem queira ver em Riobaldo anagramas de “ROL com o DIABO” e “LABOR de DIO”³ – mistérios, diria um Dupin;

7. PARONOMÁSIAS na mesma língua e entre línguas distintas: seja pelo aspecto fônico, seja mórfico, olho e ouvido devem se aliar para essa pesca. Um exemplo paroxístico disso é o personagem rosiano Moimeichego, da novela *Cara-de-Bronze*, de Rosa, cujo estranhamento nos faz, ao fim, perceber ser ele a quadruplicação do “eu” em quatro idiomas. Albert Camus explorou essa parecença em seu ensaio *Le mythe de Sisyphe*, que ecoa *Le mythe décisif*;

3 MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 69.

8. *ROMAN À CLÉ*: modalidade específica em que a história invade, disfarçada, a estória – costuma ser útil nos chamados romances históricos. Recorde-se aqui o personagem Fanfarrão Minésio, das *Cartas chilenas*, de Gonzaga, cujo nome sabidamente apontava para Luís da Cunha Meneses, governador de Minas à época da Conjuração Mineira. Ainda se lembre o romance *Recordações do escrívão Isaiás Caminha*, recheado de personagens tirados da “vida real” e renomeados via ficção;

9. *ALUSÕES DIVERSAS*: os nomes procedem do mundo religioso, de lugares geográficos, de eventos e personagens históricos, de outras expressões artísticas etc. O imperador romano Adriano reaparece no romance *Memórias de Adriano*, de Yourcenar, para recapitular a própria existência. Em *Catatau*, de Leminski, Renatus Cartesius – o René Descartes – se baratina ao fumar marijuana (“tabaqueação de toupinambaults”), tentando entender os trópicos;

10. O “*ACASO*”: tantas e tantas vezes o fortuito se transforma na motivação primeira – uma notícia, uma conversa, um sonho, um *insight* pulam para o espaço fantasmático da criação literária. Teria sido o caso de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, que, *a posteriori*, passou a significar, também, a união dos nomes de José e Rosa, protagonistas do romance. E teria sido o caso de *Kitty aos 22*, a se confiar no autor: “A origem deste romance está num sonho que tive em agosto ou setembro de 2004. Sonhei com uma jovem de seus vinte anos: ela sai do carro do namorado – com quem, bem o sei, acaba de se desiludir — e afasta-se na penumbra. (...) Esse foi o sonho, e agora vejo o papel que faço nele; é o papel de narrador. A moça é minha personagem. Vem-me ao sonho para que eu tome ciência dela e a tire do sonho e a ponha onde deve ser posta: numa história”⁴.

Kitty, Phil, Mummy, Déia, Lu, Breno, Bruno Hodiak (o Mancha Negra), Sérgio, Bobby e Benjy são alguns dos personagens de *Kitty aos 22: divertimento*, de Reinaldo Santos Neves: lê-los será o exercício desse artigo, que se coloca a lição socrática do *Crátilo* platônico: “Quem descobre o nome descobre também a coisa por ele designada?”⁵.

4 NEVES, Reinaldo Santos. *Kitty aos 22: divertimento*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

5 PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001, p. 218.

Em qualquer romance, queira ou não o seu autor, todo nome de personagem é motivado. Mesmo a ausência de nome significa. Mesmo um gesto nomeador que se quer gratuito apenas atenua, e mal disfarça, a inexequibilidade do aleatório, pois quando digo “assim” não digo “assado”. Em *Kitty aos 22: divertimento*, temos já inscrito na capa o hipocorístico da protagonista, cujo ortônimo – Maria Catarina Leme – taticamente se oculta até as páginas tantas.

Desvendar o “Maria” de Kitty, da perspectiva etimológica, é algo quase vão, posto que há dezenas de possibilidades interpretativas. Fiquemos, como opção, com a hipótese de ser hoje este nome bastante comum, em especial quando conjugado com outro – aqui, no caso, com “Catarina”. E o que Kitty parece querer, apesar de se destacar com sua escandalosa beleza, é o despojamento da simplicidade (quicá seu primeiro nome, por trivial, emblematize isto).

Pós-adolescente de comportamento, no entanto bastante pueril, Kitty se debate numa crise de identidade encarnada em seu nome. Uma consulta de soslaio ao dicionário do Houaiss nos diz que, em Portugal, há o uso jocoso de “catarinhas” significando “seios” – e exemplifica: “andar na praia de catarinhas à vela”. Curiosamente, uma intriga importante no romance envolve os seios de Kitty, quando vai ao evento de moda exibindo um deles. Em sua típica crise de identidade (com os óbvios traços de uma personagem mimada, elitizada, recém-sáida da adolescência e pertencente a uma família também fraturada socialmente) e em busca de autonomia (que implicaria sair da posição de “mulher-objeto-de-consumo” para sujeito ativo e pensante), ler os seios à mostra de Kitty-Catarina como uma espécie de revolta juvenil pode lembrar, sem desvarios hermenêuticos, o célebre quadro “La Liberté guidant le peuple” (1830), de Delacroix. Lá e aqui os seios assumem um caráter explicitamente alegórico, em que pese um possível paradoxo: no mundo da moda, enquanto as roupas transformam o corpo num cabide de fetiches, a ausência de roupa numa área do corpo que convencionalmente não se deve desnudar em público mostra algo que Kitty, em sua decidida ingenuidade, quer fazer ver à sociedade (ou à tribo a que pertence): atitude, isto é, atitude radical. Considere-se, ainda, que o nome “Catarina”, à luz etimológica, indica “pura e casta”, o que conflita ironicamente com a ousadia mordaz da nudez. Em Delacroix, a Liberdade alegoriza algo mais monumental e coletivo, no caso, a República; em Kitty, a

liberdade passa pelas pequenas vitórias do cotidiano, enfrentando os dilemas pequeno-burgueses que lhe aparecem⁶.

Dilemas que, enfim, lhe dão o sobrenome: Leme. Figuradamente, “leme” é “regência ou condução de negócios, empresa, situação”. Ao fim da trama, Kitty se encontra em plena pergunta do que fazer: defendendo-se de um estupro, Kitty mata Bruno Hodiak e é resgatada pelo padrasto Phil. Aos 22 anos, a jovem procura seu rumo – metáfora de uma nova “juventude transviada”, perdida em enxurradas de blogs, modas, baladas, futilidades? Forçando radicalmente o “leme”, nele leio um bárbaro “lê-me”, sinal explícito de autorreferencialidade. Como se fora uma G.H. juvenil, a carente Kitty quer ser entendida, ser, pois, lida. É o que, a nós leitores, resta: lê-la, erráticos, sem lemes.

Mas “Maria Catarina Leme” apenas ensaia o que “Kitty” dá a ver. Como efeito paronomástico imediato, recebemos sonoramente os ecos de “*kitsch*” (alemão), “*kit*” (inglês) e “quite” (português). Abraham Moles estabelece cinco traços básicos do *kitsch* (e aqui me sirvo de síntese de Richard Perassi):

Inadequação, que manifesta um desvio em relação à função referencial. *Acumulação*, que apresenta formas saturadas e redundantes por empilhamento de traços decorativos. *Sinestesia*, que promove a sobrecarga de estímulo aos canais sensoriais. *Meio-termo*, que é demarcado pela ambiguidade. *Conforto*, porque, apesar do grande número de elementos, a mensagem é altamente redundante, não exigindo grandes esforços interpretativos⁷.

Pelo conjunto dos traços, não espanta que Kitty odiasse “a porra daquela gatinha, sua maldita homônima”, que “cagava as minhas festas de aniversário”.

Kitty, a personagem, é sim uma gatinha. Um título experimental, declarado em “Certas coisas que o autor acha que deve dizer”, era *Kitty: Hello, Goodbye*, em que um ícone-*kitsch* global

⁶ Para uma pesquisa vertical do nome e da presença de “Catarina” pela obra de nosso autor, é obrigatória a leitura de: MARTINELLI FILHO, Nelson. De catarinas a catarinetas: navegações pela obra de Reinaldo Santos Neves. AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 164-170.

⁷ PERASSI, Richard. A visualidade das marcas institucionais e comerciais como campo de significação. Texto apresentado no XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS. Em <http://oasisbr.ibict.br/index.php/record/view/61962>. Acesso em 12 mar. 2007.

(Hello Kitty, *of course*) tinha o nome ironicamente invertido. Assim, vê-se, o romance de Reinaldo escancara e – desde ser a moda um dos eixos do livro – joga com elementos que metem medo em todo criador: o estereótipo, esse monstro que gruda na gente. Kitty é *kitsch*? Kitty é *kit*, prefiro. Ou seja, uma caixa cheia de peças que, intérpretes, manipulamos.

Não ignoremos a força melopaica e a sugestão fanopaica (para falar com Pound) que “quite” traz: quando Kitty assesta a sapatada fatal em Bruno, defendendo-se do então vilão, ela – se não deliro – fica quite consigo mesma, deixa a submissão feminina de lado e reage, dona de si (embora acuada); sabendo de uma acepção regional (RS: “quite: golpe de arma branca”), o leitor pode buscar alguma equivalência entre a tal sapatada e este substantivo “quite”: “Bruno urrou de dor. O salto do sapato, dez centímetros de aço inoxidável, penetrou-lhe feito agulha olho adentro”. Pouco antes, no romance, soubemos que Kitty se sentia “livre, solta, quite: quite como nunca, ou, se se permite o trocadilho, Kitty como nunca: não devia nada a ninguém, só a si mesma: a dívida de ser feliz: dívida que estava a fim de começar a pagar, pontualmente, dali em diante, até morrer”. Cumpre a promessa, se agora *me* permitem o trocadilho, dando um quite em Bruno Mancha Negra.

Repito: *Kitty*, o romance, é um *kit*, um coquetel de nomes a ser saboreado.

O nome do intrigante Phil, por exemplo, o autor diz ser uma alusão literária: “Phil se chama Phil em homenagem a Marlowe, o honesto detetive durão de Raymond Chandler”, com a ressalva cética: “se Phil não é honesto, ao menos é durão, ou assim me pareceu”. Importa, e muito, a declaração seguinte: “Ainda sobre Phil, a princípio cogitei confiar-lhe o ofício de narrador da história, mas logo vi que ele não poderia, sem o uso de soluções intrincadas, narrar os muitos episódios de que estaria ausente”. Todo leitor deve saber que todo autor mente muito, por dever de fábrica. Seria, agora por amor à rima, “Phil” um “fio”?⁸ A propósito, Roland Barthes define a teoria do texto como uma hifologia “(*hiphos* é o tecido e a teia da aranha)”⁹. O fato é que – mesmo abdicando-se do caráter metalinguístico de “Phil-fio” – basta a alusão literária para que se configure (mais) um jogo intertextual.

8 Devo esta e outras sugestões a Maria Amélia, “sagaz solerte” – como o “sofismado de ladino” Riobaldo – em manhas onomásticas.

9 BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 83.

Porque também Bruno Hodiak pertence a uma família literária: “A mancha no rosto de Bruno é irmã da que desfigura o rosto de Flory, em *Dias na Birmânia*, de George Orwell” – é o que se confessa na tal abertura “Certas coisas que o autor acha que deve dizer”. Num encontro infelizmente não gravado, com uma turma de graduação em Letras para a qual indiquei *Kitty aos 22: divertimento*, o autor disse mais. Disse que no tal romance de Orwell, pouco lido entre nós, a mancha desaparece: então, como que numa espécie de “verossimilhança entre pares”, a mancha aqui em *Kitty* idem: quando vai resgatar Kitty, na casa de Bruno, após o incidente letal, Phil, “esquadrinhando a cara da figura, viu que [Bruno] parecia o sujeito que na foto do jornal sorria sentado ao lado de Kitty; só que o sujeito do jornal tinha uma mancha negra no lado do rosto e este aqui não tinha mancha nenhuma”. Entre o realismo cru – em que se imita a exterioridade do texto, que pede uma verdade – e a maquiagem ilusionista – em que se imita a interioridade do texto, que pede uma paródia –, o *Kitty* de Reinaldo fica com o segundo: fica com a paródia que homenageia, com a mancha de Flory, com a tribo da literatura.

A mancha que acompanha Bruno Hodiak dá a ele o apelido justo de Mancha Negra, clássico vilão das histórias em quadrinho. No rosto, no nome e no comportamento, isomorficamente, o personagem revela sua índole perversa, que se confirma no semi-anagrama que “Hodiak” ecoa: “odia[r]”. Em lance perspicaz, Kitty saca a semelhança: “Quem era ele, afinal? Hodiak? Acha-se feio o nome. Achava-o digno de uma das criaturas sinistras e sanguinárias de *O senhor dos anéis*. Pronunciou-o sem aspirar o agá e viu que havia ódio no nome”. Valendo-me, mais uma vez e sempre, do depoimento não gravado do autor, registre-se que “John Hodiak” é o nome de um ator norte-americano meio canastrão, que serviu, longínquo e enigmático, igualmente de mote inspirador. Bruno pode ainda ser caracterizado como um tipo de metrosssexual contemporâneo – e, nessa direção, funciona como um duplo de Breno, namorado bissexual de Kitty.

De Kitty, temos a mãe, vulgar (e carinhosa?) mente chamada de Mummy, mas que tem Sandra Scarpini por nome “de verdade”. Com “Mummy”, temos mais um registro em língua inglesa (Kitty, Phil, Bobby etc.), marcando a presença onívora da cultura norte-americana entre nós¹⁰. Só que Mummy apenas fonicamente

10 VIEIRA JR., Erly. Todo personagem tem o romance que merece. Disponível em <http://www.seculo-diario.com.br/arquivo/2006/maio/10/cadernoatracoecolunistas/erly.asp>. Acesso em 05 ago. 2006.

remete a “mammy”, mãe *in english*, haja vista que seu sentido dicionarizado é mesmo “múmia”. Se tal sutileza escapou ao leitor, os trechos a seguir não deixam dúvida quanto ao caráter mumificável da mãe de Kitty: “Mummy jazia na cama, sozinha com sua depressão” e “Mummy, máscara de dormir cobrindo-lhe os olhos (...)”. Se, como quer Houaiss, a um “indivíduo parado, sem energia, desprovido de vivacidade” se pode denominar “múmia”, então... Entretanto, “nome não dá: nome recebe” – dizia Riobaldo. Daí, estranhamos o sobrenome italiano: Scarpini. Uma pesquisa rápida informa que, antes do francês “*escarpin*”, havia o italiano “*scarpino*, tipo de calçado que deixa a descoberto grande parte do pé”, diminutivo de “*scarpa*, calçado, sapato”. Ora, pouco importa se puro acaso, armadilha do inconsciente ou conexão sabida, fato é que o sapato de Kitty, totalmente anticinderela, mata o vilão. No romance que se traça entre os nomes, é como se o “Scarpini” de “Mummy-mãe” estivesse presente na cena do assassinato não premeditado, acumpliciando-se da filha em seu gesto de defesa.

Também o nome da mãe se marca na outra filha, Déia, posto que “Sandra” traz anagramaticamente o nome da filha mais nova – Déia, Andréia. Em ambos os nomes a etimologia fala alto: Sandra, do grego *Kássandros*: “homem [*andros*] que se distingue”; Andréia, do grego *Andréas*: “varonil, viril, robusto, másculo”. Abalando aquilo que a tradição impõe, e “nome” é forte signo de tradição, Déia deixa dúvidas quanto à opção sexual: “Kitty pensou:

É, talvez Déia não seja sapata não. Ou então já está se preparando pro futuro e joga nas duas posições. (...) Déia disse. — O que mulher tem de fazer pra chamar a atenção de homem. Acho que vou ser sapata quando crescer. — Maria Andréia, – censurou Mummy. — Vamos parar com esse papo.”

A censura de Mummy nos lembra que já é hora de parar com este papo. É ocioso repetir que, aqui neste brevíssimo artigo, mínimas articulações onomásticas foram feitas. Em célebre trecho, Derrida escreveu que “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção”¹¹. O romance de Reinaldo nos

11 DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminu-

recorda, conforme pensa Derrida, que interpretar é entrar no jogo.

Kitty aos 22: divertimento é um texto que me divertiu de-veras. Faço minhas as palavras de Luiz Romero, ao dizer que o romance “consegue nos levar a uma reflexão sobre o momento em que vivemos. Reinaldo, nesse novo livro, em contraponto ao veio excessivamente cerebrino que povoa a literatura contemporânea, mantém uma regra que foi ditada pelas Musas ao poeta grego Hesíodo, segundo a qual a poesia deveria servir primordialmente ao entretenimento”¹². Kitty – personagem e romance – deleita, ensina e comove.

Reconstruir o romance parcialmente, ao meu capricho, a partir de alguns dos nomes que o compõem, pode servir, espero, como convite a que outros refaçam o percurso: além da linda Kitty, do odioso Bruno, da insana Mummy, da mana Déia, do tio Phil, há Sérgio, o Relinchador, a surpreendente dupla Bobby e Benjy, o famosíssimo estilista Omar Effendi Malik, as monossilábicas Pri, Lu, Deb etc. Como disse Candido para o *Grande sertão* de Rosa, também nessa narrativa urbana (*Kitty aos 22*), desentranhada sem pudores do neo-sertão da internet, “há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”¹³. Daí, oscilamos entre a reconhecível província de Mic-Vitória e outras províncias quaisquer, o que inclui as patricinhas e os mauricinhos, as kittys e os brunos cariocas, paulistas, nova-iorquinos ou capixabas.

Eis que é hora, enfim, de suspender o papo, sair da água, fechar o pano. “O futuro te espera”, Kitty. E, agora, devolvamos a palavra a este leitor privilegiado – o autor¹⁴.

ras, 1997, p. 7.

12 OLIVEIRA, Luiz Romero de. *Kitty aos 22*. In: *Revista Essa* (Espírito Santo Sociedade Aberta). 2006, Ano 1, nº 9.

13 CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294.

14 Em 20 de setembro de 2006, com a costumeira generosidade, Reinaldo Santos Neves enviou-me o e-mail que se segue, comentando minha comunicação dias antes apresentada no evento *Bravos companheiros e fantasmas 2*, a partir apenas de um roteiro. Pelo valor das informações, surpreendentes e inéditas, portanto utilíssimas para nós, leitores, transcrevo-o integralmente:

“Bith.

Algumas ponderações sobre a sua viagem onomástica.

Certos comentários seus levaram-me a descobrir conotações até então ignoradas nos nomes das per-

sonagens. O significado de Catarina como “pura, casta” me levou a Santa Catarina (a santa, não o Estado), que tinha fama de sábia, a ponto de confundir filósofos com a sua inteligência. Ou seja, uma relação antagônica e irônica com a bobinha da Kitty.

Da mesma forma, a acepção de “seios” e, principalmente, o exemplo dado, “andar de catarinas à vela”, levaram-me a viajar (de navio) até uma possível origem metafórica da expressão, evidentemente ligada ao fato de que em Portugal (como em outros países europeus) era comum dar-se às galeras e caravelas o nome de Catarina ou, carinhosamente, de Catarineta. Assim, arrisco-me a supor que a metáfora talvez tenha tido origem quando alguém descreveu como seios da embarcação as suas velas enfunadas. (Quem sabe as *kenningar* dos poetas nórdicos – de que tratou Borges – não tenham inaugurado essa figura?) Sou “especialista” em catarinetas porque era ao som da velha toada do romance versificado português *Nau Catarineta* (em que se inspirou Rubem Fonseca pra escrever um de seus contos) que meu pai me punha pra dormir na varanda lá de casa.

E, inadvertida mas logicamente, eis o sobrenome Leme acompanhando o nome Catarina como leme acompanha (e dirige) a sua nau.

Quanto a Phil, o sobrenome dele, Inglês de Souza, remete a um escritor brasileiro meio esquecido do final do século XIX. A grafia da época se justifica porque é nos sobrenomes que ela se mantém (cf. Queiroz, Nery, Pessanha, etc.). Os Ingleses de Souza certamente vieram da Grã-Bretanha, o que, borgiano que sou, me remete não só à própria família de Borges mas também aos Gutre do conto “Evangelho segundo Marcos”, base da dissertação de Inês [Santos Neves]. Enquanto os Borges preservaram a cultura familiar original, os Gutre degeneraram. Creio que Phil está num meio-termo.

A etimologia de Sandra, remetendo a Cassandra, faz pensar na célebre personagem de Homero, profetisa em cujas profecias ninguém acreditava. A pobre Mummy é o extremo oposto: ou seja, não tem a mínima clarividência de nada.

Scarpini foi pura coincidência, é claro, não tinha conhecimento do significado do termo. O nome original era Scampini, mas como há uma família com esse nome em Vitória, preferi não criar constrangimento à toa e mudei uma letra, depois de checar, na Internet, que o nome, como nome de família, existe.

A etimologia germânica de Bruno parece opor-se ao significado do mesmo nome em algumas línguas neolatinas, como o italiano e o francês. *Brun*, em francês, significa moreno, escuro (donde, suponho, vem o inglês *brown*), e assim bate com a mancha negra do rosto do rapaz e com a sua personalidade sinistra.

Não pensei muito pra escolher Hodiak como sobrenome de Bruno. Veio, simplesmente veio, resgatado das anuviadas lembranças dos atores dos velhos faroestes do meu tempo. O ódio escondido no nome eu percebi depois, até porque (acredita?) na versão inicial Bruno se chamava Breno e Breno, Bruno.

Flory, em *Dias na Birmânia*, não consegue se relacionar com mulher – mais por conta de seu próprio preconceito do que do das mulheres – e por isso deixa a civilização e se radica na Birmânia, onde se envolve com prostitutas ou concubinas nativas.

Mictória e Mic: devo a informação a Enyldo Carvalhinho Filho: a turma da juventude dele, na virada das décadas de 70 e 80, tratava assim a cidade.

Por fim, um significado especial (válido sobretudo pro autor) pra que Kitty se chame Kitty. A principal personagem feminina de *A crônica de Malemort* (e, por conseguinte, dos filhotes desse romance, *An Ivy Leaf* e *A folha de hera*, que, se publicados em conjunto, terão o subtítulo de “romance bilingue”) chama-se Katherine de Malemort. Num dos pontos climáticos do romance ela enfrenta com coragem kittiana os inimigos que lhe invadem o quarto pra esturpá-la e matá-la. A diferença está em que Kitty vence o agressor e Katherine não. Mas ambas demonstram o mesmo espírito obstinado de não fazer concessão alguma, ainda que a vida possa depender disso. Por outro lado, Katherine, pra época, é uma mulher letrada e culta; Kitty não.

Estou esperando cópia do texto que Maria Amélia distribuiu na noite do debate pra quem sabe responder a algumas das instigantes colocações dela.

Grande abraço,
Reinaldo.”

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

MARTINELLI FILHO, Nelson. De catarinas a catarinetas: navegações pela obra de Reinaldo Santos Neves. AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 164-170.

NEVES, Reinaldo Santos. *Kitty aos 22: divertimento*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

OLIVEIRA, Luiz Romero de. *Kitty aos 22*. *Revista Essa* (Espírito Santo Sociedade Aberta). 2006, Ano 1, nº 9.

PERASSI, Richard. A visualidade das marcas institucionais e comerciais como campo de significação. Texto apresentado no XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS. Disponível em <http://oasisbr.ibict.br/index.php/record/view/61962>. Acesso em 12 mar. 2007.

PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.

VIEIRA JR., Ery. Todo personagem tem o romance que merece. Disponível em <http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2006/maio/10/cadernotracoos/colunistas/erly.asp>. Acesso em 05 ago. 2006.

PLEONASMO E ONANISMO ENQUANTO TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO LITERÁRIA (UMA LEITURA DE *SUELI*, DE REINALDO SANTOS NEVES)¹

Resumo: Reynaldo, o narrador de *Sueli* e por Sueli enamorado, tem profunda “antipatia pessoal contra o termo *enquanto* usado com o valor de *como*”, uso que sua amada, incontinentemente, perpetua, a despeito da advertência do admirador – e isto é apenas um ínfimo ponto a menos, para o protagonista, no jogo da conquista amorosa a que, quase em vão, se lança. Se não conquista a musa, resta a obra: para esta, o escritor lança mão de técnicas de construção literária pouco convencionais: o pleonasma, em variadíssimos jogos de repetição, ganha efeitos inusitados, redesenhando o valor da redundância; o onanismo, em sentido autotélico, aponta para a solidão intransitiva, exibindo o espaço órfico de quem cria. Mostrar como uma e outra técnica, o pleonasma e o onanismo, funcionam na trama do romance é a proposta deste ensaio, que terá, por certo, a companhia de Barthes e Blanchot.

O enredo do romance *Sueli*² gira em torno da clássica paixão incorrespondida, que se desdobra em literatura: num certo dia, o narrador se depara com Sueli e por ela se apaixona. Moto-contínuo, ao longo do livro, vai tentar conquistá-la, tarefa infrutífera. Então, decide *escrever* contando as agruras por que passou: doravante, tudo é literatura, e como tal deve ser encarada. (Desde sempre – desde a capa, o título, a orelha, a epígrafe, desde que se começa a ler o romance – tudo é literatura.) Para narrar a paixão que cega e obceca, o antídoto encontrado foi multiplicar o assédio ao nome, multiplicação que batizo de pleonasma, cercando-o de mil modos, possuindo-o pela linguagem, ao mesmo tempo em que se encena a total solidão do enamorado, que se satisfaz em fazer *Sueli*, satisfação que designo de onanismo, compensação por tê-la do

1 Publicado em AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 212-218.

2 NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli – romance confesso*. Vitória: FCAA, 1989, p. 70. Nas próximas citações do romance, indicarei apenas o número da página.

único modo que cabe ao escritor: literalmente. (A cama, o corpo, o amor, a paixão, o sexo na vida real são irrepresentáveis. Mas as pessoas, os leitores nutrem uma sensação ambígua quanto a isto: querem, porém temem, essa representabilidade impossível³.)

Se a meta é se exaurir de e em Sueli, um rumo é esgotar o nome, violentando-o sem dó, em sutil e saudável vingança. Todo narrador sabe que “O nome do outro é perigoso. É traiçoeiro. Pronuncie-o e ele pode tomar posse de você” (p. 169). Mas é pelo excesso – pelo pleonasma – que o narrador quer virar o jogo, tomando posse do nome, com a cumplicidade do leitor, este *voyeur* incorrigível: “Sueli” vem, de cara, na capa e nas páginas 3 e 5, por força de convenções editoriais, e 7 e 9, na epígrafe de Rubem Braga e na insólita dedicatória: “E eu estava na idade em que a gente ainda não sabe que a mulher terrível da vida de cada um, no fim, se chama mesmo é Maria, ou Ana, ou Joana. / Ou até mesmo Sueli.” (epígrafe); “Eu sou eu. / Eles são eles. / Sueli é você” (dedicatória).

Dentro do romance “mesmo”, numerado em partes-capítulos que vão de 1 a 129, o capítulo 2 assim se inicia: “Suddenly, eis que surge ela.” (p. 13). Ou seja, o “de repente” aponta para o acaso, o imprevisto, a contingência de a personagem aparecer para o outro personagem, em privilegiada posição de narrador, mas também aponta para o recurso que aqui se vai delineando: o nome levado à exaustão. Neste caso, “Sueli” mal se disfarça, anagramática, em SUDdEnLY (e ecoa, por que não?, em “surge ela”, eco sutilmente preparado em “...ly, eis...”). Tal artifício, aparentemente simples, evidencia o caráter de construção da obra literária, que nada tem de espontâneo, de fortuito, de inspirado, nada tem de “de repente”. Em arte, vale ainda o truísmo, tudo é pensamento, projeto, suor, forma. E pouco importa se alguns artistas dizem que não, que o contrário, que isso, que o quê.

A aparição da musa dá azo a que o recurso dos advérbios em inglês (terminados em “ly”) programaticamente iniciados pela letra “s” se repita logo a seguir: “Vai como veio, swallowly, levado o segredo – o mistério – do seu nome e de tudo o mais” (p. 13)⁴. Ela desaparece, então, “swallowly”: feito abismo ou pássaro? Esta lírica ambivalência se projeta até fins da trama, quando o narrador

3 “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 22).

4 Além de “suddenly” e “swallowly”, o narrador distribui advérbios a mancheias, martelando a presença ubíqua da personagem em sua “linguagem Sueli” (p. 124): sulkily, surly, sullenly, slowly, surely etc. Em cada contexto, é claro, o advérbio ali aparecido *significa*. Destaque-se ainda o espelhamento da desinência “ly” não só na sílaba “li” de Sueli, como no sobrenome “L.” da personagem, deslindado à frente.

descobre estar a musa casada: “O swallow swallow.” (p. 162). No entanto, no interior do romance a enigmática e sedutora personagem ainda não teve o nome liberado (a não ser para nós: na capa, epígrafe etc.) – até que, na página 24, lemos: “Faço a pergunta e ela me responde à letra: Sueli. Pronto. O nome é direto e ouvido, e chega ao fim o romance desse mistério. Sueli”.

Definido o nome, retorna comentado, em puro *mise en abyme*, o trecho lido há pouco na epígrafe: “Sueli. Sim, até aquele momento ela podia chamar-se qualquer coisa, desde Ana até Joana, desde Joana até Maria, desde Maria até, sim, até Norka. Mas agora é definitivamente Sueli de uma vez por todas, está nomeada Sueli para sempre, quem sou eu e quem é quem para reverter o irreversível” (p. 25). Temos, pacientes leitores, de esperar até as páginas tantas, às vésperas do fim, nos capítulos 119 a 121, para que os fios se liguem: a epígrafe de Rubem Braga, o comentário do narrador e o fato que os relaciona.

Pois o fato é que, desiludido da conquista e desanimado do romance, o narrador se encontra com o célebre cronista capixaba e dele compra e lê *Recado de primavera*, cuja primeira crônica termina exatamente com as palavras da epígrafe, após Braga falar do impacto que teve aos 16 ou 17 anos quando, chegado de Cachoeiro ao Rio, viu no teatro Fênix uma russa, loura, Norka Ruskaja, tocando violino: “no alto, no teto do teatro, havia um globo de luz cheio de espelhos ou vidrilhos, que giravam na penumbra, enchendo a sala de estrelas, em voo circular. Era muita coisa para um rapaz pobre do interior”⁵.

É com este livro e esta crônica que o então combalido narrador se vê às voltas em dezembro de 1984, por ocasião da visita de Braga a Vitória para lançar *Crônicas do Espírito Santo*. Impressionam as coincidências que se sucedem: “Havia de Rubem Braga outros livros à venda, inclusive o **Recado de primavera**, editado mais ou menos naquela época. Tinha uma capa de bom gosto, o que era raro nos livros da Record. E estava pedindo para ser comprado e lido” (p. 153). Desde a primeira edição, em 1984, até a oitava, em 2008, a capa, “de bom gosto”, com ilustração de Rachel Braga, sobrinha de Rubem.

Nosso narrador continua sua solitária saga: “Assim, comprar comprei e ler pus-me a ler na mesma aquela noite. A primeira

5 BRAGA, Rubem. *Recado de primavera*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 10. A primeira edição do livro é de 1984. A crônica de abertura, “Era loura, chamava-se Norka”, é datada de “Maio, 1960”.

crônica falava de uma loura chamada Norka e terminava assim: 'Bem que eu imaginava coisas sobre aquela mulher. Chamava-se Norka! E ainda por cima Ruskaia! E eu estava na idade em que a gente ainda não sabe que a mulher terrível da vida de cada um, no fim, se chama mesmo é Maria, ou Ana, ou Joana.' Ponto. Parágrafo. E: 'Ou até mesmo Sueli'." (p. 153). A epígrafe, então, migra para o romance. Ou terá sido o reverso?⁶

Imagine-se o impacto, agora para Reynaldo, de tamanha e tanta coisa: a visita do famoso cronista, o livro lido, a capa de bom gosto (representando, "em cada mocinha loira, uma esperança de Vera Fischer"⁷), a noite branca, a primeira crônica, a história da mulher fatal Norka e o fecho bombástico, num parágrafo todo à parte: "Ou até mesmo Sueli". A capa, viu-se, traz uma jovem com os seios à mostra, cabelos esvoaçantes e paisagem marítima ao fundo e, ainda, um passarinho com um capim no bico, criando um clima a um tempo erótico e ingênuo, e assim remetendo à citada ambivalência do "swallow", abismo e pássaro.

Toda esta história se torna a gota d'água para que a memória se faça ficção⁸. O biográfico e vivido dá lugar ao imaginado e construído, feito o famoso "baseado em fatos reais", como se alguém soubesse, mesmo, o "real" no "fato". Entrementes, retornemos ao enredo de *Sueli – romance confesso*: decretado o nome da protagonista, poderá agora o narrador se entregar às aventuras da escrita (em paralelo à escrita das aventuras) e "suelizar-se" (p. 26), anagramatizar o nome à enésima potência, em "ELUIS, donde Heloísa, ou em ISEUL, donde Isolda" (p. 26), ligá-lo a "alguma Sue Lee de algum filme americano sobre uma China estilizada" (p. 25), escrevê-lo em letras gregas, russas ou em caracteres rúnicos ou codificá-lo à vontade (p. 26), como se fosse um confesso *roman à clé*, por paradoxal que pareça o confessado e o escondido de mãos dadas.

6 Para uma reflexão acerca da importância das epígrafes para a composição de um romance, confira-se o magistral capítulo "Filosofia do par de lunetas", em BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003, p. 401-425.

7 O trecho citado se encontra exatamente na crônica "Recado de primavera", de "Setembro, 1980" (p. 106), uma espécie de carta a Vinícius de Moraes. Conferir mais detalhes em CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007, p. 540.

8 Bem ao fim do relato, Reynaldo confidencia conversa com José Carlos Oliveira, em que este teria sugerido que o título fosse "Norka, a terrível". O narrador não aceita, mas tem outra ideia: "Posso encaixar você dentro do romance, como personagem, dando exatamente essa sugestão? (...) Ele autorizou: Claro que pode; nós somos cúmplices; escritores são cúmplices uns dos outros. Depois José Carlos morreu, em abril de 86, e certas coisas me fizeram decidir que o romance terminaria com o relato do seu enterro" (p. 171). Decisão cumprida.

Para sorte de nosso herói, Sueli é anagrama perfeito de “seuil”, e ele sabe disso (p. 36), sabe que Sueli é o “limiar” (p. 66), o “início”, a “entrada” para *Sueli*. (Numa imagem plástica, Sueli é o mármore – bruto, *in natura*; já *Sueli* é a estátua – lapidada, cultivada.) E se a personagem que inspira a ficção tiver como sobrenome um nome que começa com a letra “L” vai se chamar, por vezes, “Sueli L.” (p. 44), a repórter, e vai, além de levar à dobra “[su]eli / ele”, permitir, criatura, ao criador os seus arroubos: “inventemos uma palavra exclusiva para este caso de romance: que tal love-rie?” (p. 64), misturando inglês e francês, amor e sonho, segredo e confissão, em neologismo anagramático. Neste jogo de gastar, de multiplicar, de repente o escritor se dá conta: “e Ulisses, vejam só, é anagrama de Sssueli” (p. 72). Se Sueli está para Ulisses, Reynaldo – o narrador – estaria para Penélope, em “suelisséia” (p. 104), aquela que tece e espera?

O inusitado da parecença com “Ulisses” dispara outras similitudes e neologismos de ordem onomástica: “Lewis = Sweli = Sueli” (p. 82), “eu sueliforo” (p. 86), “Alisoun = Soualin = Souali – Sueli” (p. 87), “Suelíssima, ela se parecia muito consigo própria” (p. 98), “Está no seu azul à Sueli: no seu azului” (p. 98); “gelada e bélica, és suelítica” (p. 134) etc.

Toda a propositadamente excessiva encenação das “suelices” aponta para a presença ubíqua da personagem: não se é o título de uma obra à toa. Tanta tautologia, tanta repetição diferida dizem do estado de apaixonado que se quer fingir, em reminiscência. Há, no romance, mil e uma alusões a textos e a canções, mas uma se faz imperiosa: a referência explícita a *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. O semiólogo francês elabora um delicioso dicionário, tendo como narrador-ensaísta a figura forjada de um enamorado e como musa-mor a Carlota de Goethe. O Werther pós-romântico de Reinaldo, sob a máscara de Reynaldo, poderia pensar algo semelhante ao Werther de Barthes:

Assim, o que fecha a linguagem amorosa é aquilo mesmo que a instituiu: a fascinação. Pois descrever a fascinação não pode nunca, *no fim das contas*, ultrapassar este enunciado: “estou fascinado”. Ao atingir a extremidade da linguagem, lá onde ela não pode repetir *sua última palavra*, como um disco arranhado, me embriago de sua afirmação: a tautologia não é esse estado inusitado, onde se acham misturados todos os valores, o fim glorioso da operação lógica, o obscuro

É à maneira de um “disco arranhado”, pleonástico, sentindo-se às vezes apatetado com tolas atitudes, mas com o vigor afirmativo e audaz do filósofo alemão, é assim que Reynaldo vai avançando em suas memórias.

O exercício do pleonasma não se faz, todavia, tão-somente em torno do nome Sueli. O leque é imenso. Grifemos algumas, apenas, das outras artimanhas pleonásticas:

a) criação de neologismo a partir de palavras há pouco referidas:

- “alguma coisa mulher tem de ter aprendido em séculos e mais séculos de passividade: (...) aprendido a sentir, a pressentir, a *prepressentir*: aprendido a saber, e a saber sem mostrar que está sabendo” (p. 18);

b) repetição de formas aceitáveis da mesma palavra:

- “*Catorze ou quatorze* das gravuras” (p. 20);

c) repetição quiasmática:

- “Sei disso porque de antemão me conheço, *convivendo comigo* do jeito que *comigo convivo*, há quase trinta e seis anos que *quase há*.” (p. 32);

d) repetição do termo como reforço, provocando, em vez de redundância, estranhamento:

- “(...) esta história novela *continue continuando*” (p. 33);

- “meu novo romance que *anda em andamento*” (p. 40);

- “Pois dentro de mim, inconfundíveis, *sinto os sintomas*: estou amorescendo” (p. 41);

- “Dava a *entender*, para que eu *entendesse* e para que ficasse bem *entendido*, o seguinte: cabia a mim, e somente a mim” (p. 50);

- “Acabo começando a *suar* e, porque começo a *suar*, eis que *suo* mais ainda” (p. 52); “Sueli *espera* a vez de Maurício de Oliveira atendê-la; o que significa que, *espera por espera*, eu, que a *espero*, acabo *esperando* também a *espera* dela” (p. 56);

- “Duro imaginar que não haveria mais *buscas* para *buscar* nem *esperas* para *esperar*” (p. 81);

- “prosseguei na minha vida de sempre, nos meus *dias diários* e nas

⁹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 15.

minhas *semanas semanais*" (p. 85);

- "aquele *sorriso sorrido* sereno nos lábios" (p. 124);

- "E [Sueli] me vê. Me vê e o que eu *vejo* é que não gosta nada do que vê" (p. 145).

e) repetição do termo, mas com significado distinto:

- "Sueli sorri e *mais nada mais*" (p. 63), em que "mais nada" difere de "nada mais";

f) repetição exata do termo, de forma autoirônica:

- "Caído em mim, parado pra pensar, percebi que tinha chegado *ao alto de uma escadaria* que só levava até aí: *ao alto da escadaria*" (p. 79);

g) repetição paronomástica:

- "Senti-me *ungido* de ser *pungido* por ela" (p. 84);

h) repetição sinonímica:

- "Sublime ah sublime triunfo: cheguei *enfim* e *afinal* onde queria" (p. 111);

- "*Repliquei, retruquei, redargui*. Eu sei, eu sei, dizia Oscar" (p. 149);

i) repetição paroxísmica do termo:

- "Ou seja: o não, na boca de uma mulher, não pretende negar coisa alguma: assim, quanto mais *veemente*, mais *veementemente mente*" (p. 85).

Neste exemplo esplendoroso, o termo "mente" migra do adjetivo, para o advérbio (duas vezes) e para o verbo. Ecoa, também, neste sufixo, por analogia, o sufixo inglês "ly", com semelhante função. Ademais, o sentido do termo "mente", agora *enquanto* verbo (mentir), chama a atenção, pois resume, de certo modo, o périplo de enganos em que o narrador se envolve quando resolve viver "suelily".

Mas este recurso ao pleonasma (ao excesso, à repetição, à tautologia) satisfaz? Não, não – e não¹⁰. Entra em cena, então, a vingança solitária do sujeito escritor abandonado a si e à pena: o prazer *erótico*

10 Freud já apontava a *performance* linguística como o máximo elemento provocador do chiste. Para demonstrar sua teoria, o pensador austríaco narra várias e deliciosas histórias, extraindo de cada uma delas uma "técnica" desencadeadora do chiste, como neste, por segmentação de palavras, oriundo da área médica: "Se se indaga a um jovem paciente se já teve alguma experiência masturbatória, a resposta seguramente há de ser: 'O na, nie!' – que significa Oh, não, nunca!" (FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 46). O desvio aí ocorre, de maneira evidente, pela fragmentação do vocábulo alemão *onanie* (onanismo), de uso corrente para 'masturbação', provocando imediatamente ambiguidade na resposta.

de escrever: o pleonasma não é senão uma forma eufemística para o onanismo – do qual passamos a tratar.

Sim, pois o onanismo, em sua acepção literal de masturbação, já estava escrito e explícito desde o “suelizar-me” (p. 26) até as demais outras formas de pleonasma, facetas suavizadas do gesto onanístico. Se este tende ao movimento centrípeto, solitário, o outro vai para fora, “confesso”: “*Falo* de decepções, de desesperos, *falo* de indecisões; *falo* de vácuos e mais vácuos de espera, sem saber quando nem se; dos suores quentes de outubro *falo*, da noite sépia *falo*, da minha sumária condenação ao exílio” (p. 114-115). Mas é na língua, e apenas na língua, no “prazer do texto”, que o chiste e o coito se dão.

Como vimos, o narrador toma posse do nome Sueli, por meio de intermináveis variações e metamorfoses onomásticas¹¹. Entretanto, se o enamorado narrador tem por modelo a Carlota romântica, como uma Sueli inatingível, este mesmo narrador se traveste de Orfeu para, só, tocar Eurídice, como uma Sueli fugidia. Para tanto, tem de persegui-la, atualizando o mito fundador:

a) *o encontro*:

- “Solto os olhos pelo campus. Lá vai ela, no sol, já a alguma distância, se afastando com sua sombra. Longe de mim hesitar. Apresso-me depressa para não perdê-la, e a distância diminui” (p. 17);

b) *Sueli em fuga*:

- “Minha triste sina é ver Sueli sempre pelas costas, fugitiva de mim. Não olha para trás e me deixa no inferno” (p. 99);

c) *narrador em fuga*:

- “Passamos então [o narrador e Sueli] percebidos um pelo outro e cada qual caminha para o polo oposto: me proíbo de olhar para trás: para ver o quê – meu outro destino se slowly afastando na noite cinérea para além do meu alcance?” (p. 132);

d) *Sueli nunca mais*:

- “Envolto na densa noite, na densa noite do meio-dia, fiquei ali em pé, olhando Sueli fugir, velozmente fugir, sem olhar para trás – a áspide que foge depois da picada mortal” (p. 146).

Do sol, passando pela noite cinzenta, à densa noite do meio-dia, se põe em movimento todo um espectro cromático que metafórica a ida de Orfeu ao Hades.

O narrador, sabemos, se finge de possuído para possuir. A

¹¹ Para uma abordagem ampla da questão dos nomes, e de outros aspectos, em duas obras de Reinaldo, confira-se: OLIVEIRA, Luiz Romero de. *O destino de uma escrita: o amor e a espera em Sueli* – romance confesso e Muito soneto por nada de Reinaldo Santos Neves. Dissertação. Ufes, 2000. Ali se lê: “Pronunciar o nome da amada é o primeiro passo para a sua pretendida conquista. Um nome que poderá manipular ao seu bel-prazer: chamá-lo, escrevê-lo, inscrevê-lo” (p. 54).

fascinação tautológica do apaixonado de Barthes, em que toda “operação lógica” se dilui, encontra correspondência no fascínio, também tautológico, do solitário em Blanchot:

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.¹²

Nosso narrador, qual Orfeu, sempre olha Sueli – não pode não se voltar para ela, que é, afinal, *a obra sendo obrada*. Olha e olhará sempre e sempre (repetição) – sem o olhar não há obra. Orfeu e Reynaldo perdem Eurídice e Sueli, mas só assim ganham a obra em si (lá, o mito; aqui, *Sueli*).

Ainda no âmbito do onanismo – pois, em sentido lato, os órficos se comprazem na solidão –, recordemos um exemplo de pleonasma, a criação de neologismo a partir de palavras há pouco referidas, como em *prepressentir*. E que é um neologismo senão a vontade de criar, erótica, se explicitando? Daí que inúmeros termos se acumulam ao longo de *Sueli*, feito fossem palavras-valise: estratagemático, insistente, ironirônico, contemplônico, pterpânico, saário, previsidizivelmente, tacitornei-me, demoniselle (páginas 19, 28, 65, 66, 72, 81, 82, 86 e 138). Este “prazer de reinventar léxicos” é, sim, uma espécie de sexo – sexo e sueira¹³.

O caminho do pleonasma ao onanismo, temos tentado demonstrar, é curtíssimo. Num momento-ápice do romance, o narrador dispara, urobórico: “Conversamos foi o que sobre quê? Conversamos o que foi sobre quê? O que foi sobre que conversamos? Foi o que sobre que conversamos? Sobre o que conversamos foi que? Sobre foi o que que conversamos? O que que conversamos foi sobre?” (p. 39). O deslumbramento diante da amada rasura a razão

12 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 23.

13 Algo semelhante ocorre, por exemplo, nos poemas de *O amor natural*, onde “aparecem abundantemente neologismos (coisa rara em Drummond), formados, majoritariamente, por justaposição e aglutinação, tais como ‘lambilonga’, ‘lambilenta’, ‘licorina’, ‘lenta-lambente-lambilusamente’, ‘bundamel’, ‘bundacor’, ‘bundamor’, ‘boquilingua’, ‘clitória’”. Os processos de renovação vocabular escolhidos ativarão o potencial inventivo e autorrenovador de uma dada língua, na medida em que partem de radicais pré-existentes para formar ou forjar vocábulos até então inéditos” (DALVI, Maria Amélia. *Drummond, do corpo ao corpus: O amor natural toma parte no projeto poético-pensante*. Vitória: Edufes, 2009, p. 128).

de nosso confuso herói – lá, na hora em que a coisa acontece, dir-se-ia no tempo do enunciado. No tempo da enunciação, em que a linguagem realiza o acontecido, a razão se recupera de si mesma e, malabarística e isomórfica, mimetiza a cena, então, de deslumbramento, sob a batuta de nosso agora esclarecido narrador.

Todavia, talvez a maior das artimanhas eróticas do romance esteja na cara, confessada ali ao pé da orelha: a troca de uma “mesma” letra entre os nomes dos protagonistas: o narrador se chama Reynaldo, e não Reinaldo; a heroína se chama Sueli, e não Suely, pares incompatíveis que engendrariam, bufões, a “Comedy of Y”, sendo Comedy, de estirpe shakespeareana, muito mais apropriada que uma comédia tupiniquim. O cômico da comédia do “Y” se daria, também, visualmente, se se quisesse investir numa leitura irônico-icônica, considerando os traços – um vertical e uma bifurcação – que compõem a letra maiúscula Y, e algumas outras possíveis simbologias que a esdrúxula letra instigaria, como o fato de ser o “Y” a letra que representa o cromossomo masculino. Mas, é claro, sobressai na comédia é mesmo o fato de “y” e “i” constituírem uma diferença meramente grafovisual, e não sonora, abolindo, nesse plano, possíveis distinções na pronúncia dos nomes dos personagens envolvidos, de modo a Reinaldo/Reynaldo e Suely/Sueli soarem do mesmíssimo jeito.

Sueli, o romance, se constrói, portanto, a partir de uma hipotética experiência do autor Reinaldo Santos Neves que se reinventa como o narrador Reynaldo – e esta letra (y), repetimos, faz toda a diferença. Se fosse uma autobiografia, por exemplo, o pacto do gênero dispensaria a nuance grafovisual. Tratando-se de uma experiência-limite, a da paixão, o recurso ao pleonasma se justifica, como forma de dar a ver a obsessão que tal experiência provoca. Sendo paixão incorrespondida, os lances onanísticos ganham igualmente sentido, quando se delectam em compor a obra até que o “estéril” (p. 172) tome conta do exaurido e exorcismado narrador¹⁴.

Por mais intransitivo, autotélico e autorreferencial que um texto tente ser, ao lado dele há uma vida que pulsa (na sua feitura, na sua leitura). E é dando este salto, rápido, do texto para a vida,

14 Não terá aqui em “estéril” um último sopro anagramático de “Sueli”, consideradas as mirabolantes metamorfoses que o precederam? Para tanto, basta olhar o “l” de “estéril” como letra (l) e som (u) para que se componha o nome da musa. Admitido o sopro, estando “estéril” em lugar tão “estratagemático” no romance (últimas linhas: “o romance extraiu de mim tudo que pôde: estou seco e estéril”, p. 172), que tal retornarmos à “dedicatoria” (p. 9), onde se insinua que em “Sueli” se subsumem “eu” e “eles”? Ei-la: “Eu sou eu. / Eles são eles. / Sueli é você”.

que encerramos nossos apontamentos.

O romance traz uma profissão de fé, que a certa altura Reynaldo vocifera:

O prazer que a literatura me dá, Edna Teixeira, está nas palavras: é o prazer de reinventar léxicos e sintaxes, como em Malemort, e de reformular a linguagem até onde for plausível: maltratando-a por grande amor a ela, violentando-a com todo o meu carinho, mas sem forçá-la, pelo menos não muito: eis aí, Edna Teixeira, o meu prazer (p. 105).

Este prazer de Reynaldo se estende de *Sueli* para trás e para sempre, numa longa história: a busca, busca em si, incessante que a literatura propicia (daí Borges, e o jazz, e todas as alusões e todas as reescrituras etc.). E Reynaldo assina a orelha, confessa, pondo a mão no fogo pelo “reynado” da ficção: “Quem está no mundo é para se queimar, e a função maior do homem no mundo a meu ver é transformar-se em literatura”. Por isso, talvez, avesso a Werther, Reynaldo não se suicida, o que seria o fim da busca, que deve continuar.

Por isso, também, o discurso amoroso independe da amada. *Sueli*, o romance, é sem dúvida um louvor à literatura, que vem da vida, sim, mas pertence a um espaço todo especial: o do pensamento lúdico (para poder, inclusive, fazer jus a essa incomensurável máquina do mundo). A literatura vem da vida, e o que isso implica: solidão, rugas, alegria, dislates, desvios. Máquina análoga à vida, a literatura testa limites, queima, entra em combustão. Ela se joga. Busca. Não entrega. Faz da musa música. Como o mandarim da fábula que encerra esse rascunho: “Um mandarim estava apaixonado por uma cortesã: ‘Serei sua, disse ela, quando tiver passado cem noites a me esperar sentado num banquinho, no meu jardim, embaixo da minha janela’. Mas, na nonagésima nona noite, o mandarim se levantou, pôs o banquinho embaixo do braço e se foi”¹⁵. Ele, súbito, se foi, talvez porque, feito o narrador de *Sueli*, estivesse “seco e estéril” para repetir-se, para repetir qualquer fim a mais.

15 BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 96.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRAGA, Rubem. *Recado de primavera*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.
- DALVI, Maria Amélia. *Drummond, do corpo ao corpus: O amor natural toma parte no projeto poético-pensante*. Vitória: Edufes, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli – romance confesso*. Vitória: FCAA, 1989.
- OLIVEIRA, Luiz Romero de. *O destino de uma escrita: o amor e a espera em Sueli – romance confesso e Muito soneto por nada de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação. Ufes, 2000.

UMA *LONGA HISTÓRIA* DE FICÇÕES: O DEUS DO MEDIEVO E O DE HOJE 1

*eu ontem tive a impressão
que deus quis falar comigo
não lhe dei ouvidos*

*quem sou eu pra falar com deus?
ele que cuide dos seus assuntos
eu cuido dos meus
(Distraídos venceremos. Paulo Leminski.)*

Resumo: A partir do romance *A longa história* (2006), de Reinaldo Santos Neves, apontar a permanência **no** imaginário contemporâneo **do** imaginário medieval, sobretudo quanto à crença em milagres e na existência de Deus. Para tanto, tem-se o amparo teórico de *O Deus da Idade Média* (2007), do historiador Jacques Le Goff; de *Deus, um delírio* (2007), do biólogo Richard Dawkins; e de *O corpo na história* (1999), do antropólogo José Carlos Rodrigues.

No capítulo “110. Claudia Cælia”, do “Livro IV: Vício e virtude”, do romance *A longa história* (2006), de Reinaldo Santos Neves, o narrador, após o relato de Corbus acerca dos milagres que o bispo Jón realizara, sintetiza o sentimento de Grim, o protagonista: “Os milagrinhos do bispo Jón não chegaram a impressionar Grim, acostumado a milagres iguais ou maiores”². Para que não se descuide daquilo que é a força magnética do épico em pauta – qual seja, a incessância de mais de mil e umas estórias –, mister se faz a leitura dos tais “milagrinhos”, na voz de Corbus:

Por intercessão dele [Jón] muitas pessoas acharam objetos que haviam perdido, ficaram livres dos ratos que lhes infestavam as casas, sararam de todo tipo de do-

1 Publicado em MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. *Bravos companheiros e fantasmas 3: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL, 2008, p. 389-401.

2 NEVES, Reinaldo Santos. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 382. Nas próximas citações deste livro, indicarei, no corpo do texto, entre parênteses, apenas os números das páginas.

ença, ou salvaram-se de naufrágio em tempestades no mar. Thorlak, outro santo bispo, fez tudo isso também, e mais uma ou outra coisa, como trazer à praia uma foca, ou uma baleia, em ocasiões de grande fome, e restituir a visão a uma ovelha cega. Mas eu acredito que Jón é o mais forte dos dois. Uma vez, por exemplo, uma mulher muito doente invocou o auxílio de Thorlak, e Thorlak apareceu-lhe numa visão e aconselhou-a, ele mesmo, a invocar Jón. Outra vez, um homem que era surdo de ambos os ouvidos invocou Jón para o ouvido esquerdo e Thorlak para o direito. Ficou curado só do ouvido esquerdo. (p. 382-383)

Para quem não conhece as seiscentas páginas de *A longa história*, ou delas pouco sabe, o parágrafo acima dá pequena mostra de seu imenso e, mais, inabarcável teor: estamos em plena Idade Média, e Grim, o herói, ouve neste momento outro relato de cunho religioso, entre dezenas de tantos. Este único trecho traz, exemplares e verossímeis, traços do comportamento, dos hábitos, da cultura e da vida da época: a aparição de objetos perdidos, a variedade de doenças, o espectro da fome, a presença de ratos nas casas, a constância de naufrágios, o surgimento de animais marítimos nas praias e, em paralelo, a indubitável força da fé, hipostasiada nos “milagres” dos bispos. O caráter concreto de objetos, doenças, fome, ratos, naufrágios e animais ganha – no romance e na vida – um efeito poderoso quando contrastado à abstração discursiva da crença, da cura sobrenatural (ainda que cura auricular parcial...).

A colisão ideológica que aderna o leitor se traduz, de imediato, na constatação de que objetos reencontrados, doenças debeladas, fome generalizada, irrupção de ratos, naufrágios intempestivos e baleias encalhadas não são eventos exclusivos da Idade Média (são, aliás, assaz comuns nos dias que grassam); a seguir, o abalo se estende na silenciosa e fina ironia do arremate do trecho, quando Corbus – para mostrar a hierarquia entre os êmulos – diz que “um homem” surdo entrega a cura do ouvido direito para Thorlak e a do esquerdo para Jón, e só deste se cura. A cena seria emocionante, se não fosse, antes, ridícula, posto que, o dicionário diz, ridículo é aquilo “destituído de bom senso”.

Mas será semelhante nosso atual conceito de “bom senso” se pensado em cotejo com o “bom senso” de outrora? Na impossibilidade de rastrear, pelas mais de mil e umas estórias à vista, demasiados aspectos e intrigas da trama de Reinaldo Santos Neves,

contento-me com, tão-somente, perseguir e apontar a permanência **no** imaginário contemporâneo **do** imaginário medieval, a partir de *A longa história*, sobretudo quanto à crença em milagres e na existência de Deus. Para tanto, terei o amparo teórico de *O Deus da Idade Média* (2007), do historiador Jacques Le Goff; de *Deus, um delírio* (2007), do biólogo Richard Dawkins; e de *O corpo na história* (1999), do antropólogo José Carlos Rodrigues.

O romance de Reinaldo Santos Neves se ambienta, já sabemos, numa Idade Média “construída com quase total liberdade”, a se crer em “Um quê de prefácio” – aqui também diz o autor que incluiu “*todo e qualquer* dado que me parecesse literariamente cabível” (p. 11). Grim, o noviço, é escolhido pela Condessa de Kemp para uma comitiva que vai em busca de uma espécie de graal da própria literatura: resgatar, registrando por escrito, uma história, tida como a história, que estaria apenas na cabeça de Phostumus de Broz, a milhas e meses do mosteiro onde, adolescente, Grim vivia. É escusado dizer que “a longa história” que se busca é já o livro *A longa história* que se tem em mãos, porque, por excelência inesgotável, “a longa história” que Phostumus dita aos escribas não “aparece”, senão, é claro, nos episódios que compõem literalmente *A longa história* e todas as suas sagas. Tautologia autotélica? Excesso de autorreferencialidade? Pura intransitividade? “Metalinguagem? Não, podem tranquilizar-se. Na busca pelo relato infinito e perfeito, busca constituída ela mesma de outros tantos relatos numa infinidade perfeitamente entrelaçada de situações a conduzirem o desfecho do prêmio maior, não existem digressões nem discursos atravessando a odisseia medieval que o brasileiro, tão meticulosamente, erigiu”, nos acalma Bentancur³.

Mapear o que há de ecos intertextuais de Borges, de *O nome da rosa*, de Homero, da *Demanda*, de Tolkien, de *Dom Quixote*, de Nabokov, mesmo da Macondo de Márquez ou do sertão de Rosa é tarefa que este ensaio não ousa. Nem tampouco enveredar por questões relacionadas à sexualidade (que dupla magnética desempenham no palco o divino Grim e o devasso Lollius, lembrando a paixão domada de Riobaldo por Diadorim) ou por toda uma poética da leitura que, entrecruzadas, a Fábula, a História e *A longa história* fazem. Da porção erótica, que atordoia o efebo Grim, e da trama em *mise en abîme*, que dá o esqueleto da narrativa, pinço dois petiscos:

3 BENTANCUR, Paulo. “A Idade Média na literatura brasileira contemporânea”. *Rascunho*. Curitiba, 2008. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=1645>. Acesso em: 15 jun. 2008.

A mão finalmente se convenceu. Criou coragem e começou, lentamente, a estender-se rumo ao peçoço de Lollia. Lentamente. Lentamente, mas mesmo assim cada vez mais se aproximava do ponto de tato. Grim estava banhado de copioso suor. Seu corpo lacrimejava por todos os poros. O coração, palpitando sem governo, provocava torvelinhos na correnteza de seu sangue. A mão chegou a meio palmo de distância do pescoço de Lollia. Pairava como se a um passo de tocá-lo. (p. 481)

Esta é uma história em que muito se caminha e, caminhando Grim, caminhando Lollia, caminham também aqueles que leem a história, ou que a ouvem contar. (...) O que mais se fará, se desfará, se perderá e se achará no trajeto a percorrer até Broz? O que sucederá durante a permanência dos copistas em Broz? E durante o caminho de volta até Birdigala e daí, por mar, até a Ingária, onde uma velha condessa espera-lhes ansiosa a chegada para ouvir uma história que nunca ouviu antes? E o que mais? E o que mais? Pergunte-se à Fábula e a Fábula dirá, desde que passo a passo se caminhe com ela até o momento em que ela mesma diga: Terminei. (p. 363)

O ensaio, sim, bem gostaria de se deter e perguntar e investigar possíveis sentidos para nomes tão instigantes de personagens e lugares, a começar pelo próprio Grim, que remete, logo, [a] aos célebres irmãos Grimm, autores de fábulas infantis que, desde o Oitocentos, gozam de grande popularidade; mas também, pela sonoridade, a [b] *green*, “verde” (em inglês), no sentido lato de quem, adolescente, ainda não amadureceu; embora, ou por isso mesmo, em desuso, do nome de Grim pode-se decalcar [c] “grima”, que significa “sentimento de agressividade, rancor ou frustração; ódio, rai-va”, sentimentos que, apesar de sua índole pacífica e conciliadora, o assaltam com frequência. Despiste ou não, a genealogia – inclusive onomástica – de Grim se explicita no capítulo “Grim”: “O menino disse [ao bispo da Ingária] que se chamava Grim e que nascera na cidade de Grimsby, na costa oriental da Normânia. Tens um nome muito pesado, disse o bispo, mesmo para alguém tão austero como tu. Disse isso porque *grim*, nas línguas dos povos de origem germânica, como os saxões, significa o mesmo que *terribilis* ou *crudelis* em latim” (p. 15). Ligado ao “maravilhoso” (Grimm), à puerícia (*green*), à frustração ou ao ódio (“grima”) ou mesmo à “crueldade” de suposta “origem germânica”, nas mínimas quatro letras de Grim inscrevem-se mil aromas e mistérios (tendo-se em conta, ademais,

que a terminação de certos nomes em *-im*, na língua portuguesa, pode indicar tanto o gênero masculino quanto o feminino; daí, o Diadorim de Guimarães Rosa...).

Outro nome apetitoso para as investidas do audaz intérprete é o do dono da história perseguida, Posthumus de Broz, que lembra ao leitor brasileiro o clássico machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Mera lembrança? Talvez não, se relermos passagem do capítulo "148. *Rotuli*":

Que será feito de minha inimiga [a "maldita fístula"] quando eu morrer? Tentará torturar-me mas não será capaz de extrair de mim um só ai, uma só imprecação. E aí? Aí terá chegado a hora de ser torturada ela mesma. Sim, *carissimi*. Seremos ambos, eu e ela, devorados pelos vermes; mas eu estarei morto e rindo, e não sentirei nada; e ela estará viva e chorando, e sentirá toda a dor de dilacerar-se nas inclementes mandíbulas dos vermes. (p. 513)

Se sobrepusermos esta zombeteira e escatológica passagem de *ALH* à célebre dedicatória-epitáfio do romance machadiano – "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas" –, ficará evidente o parentesco "vermívoro" entre ambas, confirmado pela semelhança do nome do personagem de Reinaldo (Posthumus de Broz) inscrito no título do romance de Machado, em parte no adjetivo "póstumas", em parte no ortônimo "Brás".

Voltando ao ponto aqui primordial, para "provar" a permanência **no** imaginário contemporâneo **do** imaginário medieval, sobretudo quanto à crença em milagres e na existência de Deus, não é necessário recorrermos ao romance *A longa história*. Para isto, os textos indicados de Le Goff, Dawkins e Rodrigues seriam deveras suficientes. Na verdade, basta assistirmos a alguns bons filmes ambientados na Idade Média e/ou lermos livros, de quaisquer áreas, sobre o período, e olharmos à nossa volta, para detectar, sem dificuldade, a parença, parcial, entre as épocas de hoje e de então. O que se quer saber, ou confirmar, no fundo, é a diferença – em relação a outras modalidades artísticas e ao cotidiano – que faz em nós a ficção literária, ou seja, quando imaginação e pensamento convergem na palavra romanesca. Numa pergunta: em que, do resto, a literatura – em particular, *A longa história* – difere? Capciosa, tal pergunta esbarra no abismo intransponível de si mesma: não há resposta para aporias. Talvez nos sirva, de modo a produzir indícios, um contraponto: confrontar o que dizem os textos ensaísticos e o que diz o texto ficcional.

Num dos vários livros que tem sobre o tema, o historiador Jacques Le Goff diz que

os milagres constituíram para os homens e mulheres da Idade Média um tipo de sinal, uma categoria de acontecimento que manifesta a existência de Deus mais do que tudo aquilo que os teólogos se esforçavam para pôr em sua cabeça sem grande sucesso. O milagre é o benefício extraordinário que um homem (ou uma mulher) recebe de Deus. Deus tem o monopólio do milagre. Certamente, em geral Ele recorre a homens que lhe são particularmente ligados e devotados para completar esse milagre: os santos. O Deus da Idade Média é um grande fazedor de milagres.⁴

O preposto de Deus, no episódio modelar que analisamos, é a dupla Jón e Thorlak, “outro santo bispo”. O poder atribuído a estes representantes medievais de Deus chega às raias do absurdo (lembremo-nos da Inquisição), sendo os responsáveis pela construção de todo um sistema discursivo – e, evidentemente, coercivo e repressivo – que legislou verdades, culpas, punições, com a administração monopolizante da Igreja. Dirá ainda Le Goff que, “nesse mundo feudal, penso que nada de importante se passa sem que seja relacionado a Deus. Deus é ao mesmo tempo o ponto mais alto e o fiador desse sistema. É o Senhor dos senhores. De tal modo que, em 1789, o fim espetacular do sistema feudal implicará um empreendimento conjunto de descristianização. O regime feudal e a Igreja eram de tal forma ligados que não era possível destruir um sem pelo menos abalar o outro” (p. 82). Registre-se que, a contrapelo da tradição de textos literários cujos enredos se localizam na Idade Média, no romance de Reinaldo Santos Neves a onipresença divina se faz ver – também – nos hábitos das pessoas comuns, como bem se indica na orelha: monges, marinheiros, poetas, peregrinos, prostitutas, estalajadeiros, salteadores, artesãos, leprosos etc.

Sobre a mentalidade medieval, que impregna, naturalmente, a sensibilidade e o *modus vivendi* dos personagens do romance de RSN, dá-nos preciso esclarecimento o livro *O cor-*

4 LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média – conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 101.

po na história, de José Carlos Rodrigues, que traça um vasto painel dos costumes do longo período. A citação, por extensa, nos economiza a paráfrase:

A cosmovisão da Idade Média era inteiramente teocêntrica. “O medieval só conhecia um modo para modificar a ordem das coisas naturais: o milagre” (Eco, 1989: 182) [*Arte e beleza na estética medieval*]. A ideia de impossível não tinha lugar. Em princípio, tudo era possível (Febvre, 1947) [*Le problème de l’incroyance au XVI siècle*]. O universo estava completamente embebido de vontade divina. Nada deixava de ser viável, se estivesse de acordo com este fundamento que presidia o mundo e as vidas. O universo cotidiano estava inteiramente pontilhado por milagres, prodígios e maravilhas. Milagres não constituíam raridades e eram reconhecidos pelos próprios crentes ou por seus beneficiários. Não necessitavam ainda de instância hierarquicamente superior que os homologasse, como se procura fazer hoje em dia. Uma cadeia de correspondências analógicas estava sempre entrelaçando os desígnios divinos e os acontecimentos do dia-a-dia, atribuindo a tudo uma coloração de encantamento mágico. Deus não representava, em absoluto, uma espécie de proprietário privado do maravilhoso. Agia também por procuração, concedendo a todos e a tudo a possibilidade de fazer valer a sua onipotente vontade.⁵

Inúmeros, no romance, seriam os exemplos dessas “correspondências analógicas entrelaçando os desígnios divinos e os acontecimentos do dia-a-dia”. Exemplos que, na mão de um romancista contemporâneo, liberto dos pesados grilhões medievais, se constroem ali no risco do bordado, na sutileza irônica de quem deixa o indício para que o leitor, mesmo sem lupa mas atento, ligue os pontos e, então, faça a sua própria analogia (e não aquela a que o personagem, de forma verossímil: afirme-se, nos induz). Não refazendo as “correspondências analógicas” típicas de um ser do medievo “embebido de vontade divina”, mas como um cidadão crítico, séculos à frente, o leitor entenderá – quem sabe com um ligeiro esgar – que o tempo do mundo mágico e sobrenatural passou, e que vivemos, desde há muito,

5 RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1999, p. 44.

o desencantamento do mundo⁶. Aquele sistema feudal e monoliticamente religioso, lembrando Le Goff, entrou em colapso, se não total, mas o suficiente para formar novas gerações de seres pensantes fora das amarras da fé. Exemplifiquemos.

Em *A longa história*, o bizarríssimo e retórico Tatheus, líder da comitiva (e que se quer fazer ideólogo dos jovens Grim e Nolo), conta-lhes mais uma das incríveis – para ele, indubitavelmente verdadeiras – profecias de seu ídolo Nannan:

— Perguntei então a Nannan quanto tempo de vida eu teria a partir do lapso [refere-se aos lapsos de língua – aos quais a psicanálise viria a dar sentidos – que o acometem, como ao trocar “sodomitas” por “dodomitas”]. Ele me respondeu: Tempo suficiente para chegares à casa dos três irmãos. Que três irmãos, eu perguntei, e o santo replicou: Não posso dizer-te mais que isto: morrerás à sombra dos três irmãos.

Grim soltou um oh! de espanto à menção dos três irmãos.

— Isso mesmo, meu bom Grim – disse Tatheus. — Os três irmãos. Isso me tranquiliza, porque significa que poderei chegar a Broz e executar a missão que a senhora condessa me confiou. Porque se Nannan disse que não hei de morrer senão à sombra dos três irmãos, isso só pode significar que terei tempo de ouvir e de ajudar a transcrever até o fim a longa história de Phostumus de Broz. Porque os vaticínios de Nannan são infalíveis.

Aí a língua falhou-lhe de novo, pois ele disse: Porque os latrocínios de Nannan são inflamáveis. (p. 243)

O narrador, este sim divinamente onisciente porquanto sabe a proa e a popa, não desautoriza nem a crença de Tatheus (“isso só pode significar”...) nem a profecia de Nannan (“Não posso dizer-te mais que isto:”...). Narra, apenas – cumpre seu ofício (e é nessa

⁶ A expressão “desencantamento do mundo”, associada a Max Weber, foi minuciosamente estudada por Antônio Flávio Pierucci. De imediato, o conceito nos leva ao embate entre “esclarecimento” e “racionalização” vs “religião” e “irracionalidade”. A sua complexidade em Weber, no entanto, nos adverte Pierucci, exige cautela: “desencantamento do mundo é um significante de fraseado lírico, hipersuscetível de manipulação metafórica. Às vezes, é como se fosse um verso. E verso de tão forte apelo à imaginação do leitor, que na travessia dessa destinação termina por funcionar à guisa de um mote. E, feito faz um mote, ele efetivamente desata a fantasia glosadora das pessoas que, intempetivamente, começam por livre associação de ideias a lhe atribuir uma infinidade de significados alusivos e fluidos, frouxos, a partir da pura similitude vocabular” (PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo – todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 32).

suprema encenação da imparcialidade que mora a mais cruel das ironias). E é apenas três capítulos depois, em “74. Os santos gêmeos”, que Tatheus encontra seu destino. (Entrementes, nos tensos e reveladores capítulos intermediários, 72 e 73, do Livro III: *Itinerarium burdigalense*, os violentos salteadores espancam, estupram e matam membros da comitiva.) Moribundo, à beira do convento dos Sancti Gemini,

Tatheus esticou a mão e apontou três dedos trêmulos para o frontão do pórtico.

— Três? – perguntou Grim. — Três o quê?

Frodebertus disse:

— Três irmãos gêmeos. Nossos patronos: Speusippus, Eleusippus e Meleusippus. Este é o convento dos Sancti Gemini.

Tatheus teve um espasmo e Frodebertus dobrou o joelho para pousar-lhe o corpo no chão. Ali, à sombra do pórtico do convento, Grim viu Tatheus morrer. (p. 257)

Em síntese, este episódio mostra que a “correspondência” feita por Tatheus (anagrama sarcástico de “ateus”?) é equivocada: conclui, após sapiente exercício hermenêutico, que chegaria ao fim da missão, e no entanto morre, mas morre, “analogicamente”, aos pés do frontão dos três irmãos gêmeos, realimentando de pura ambivalência a cabeça já prenhe de “correspondências analógicas entrelaçando os desígnios divinos e os acontecimentos do dia-a-dia” do jovem noviço Grim de Grimsby. Numa resenha para *O Globo*, André Luis Mansur cita trecho do romance que ilustra o imaginário do nosso bom e recalcado copista: “Soubera, por uma feiticeira, que sentar-se de pernas cruzadas junto a uma parturiente fechava o caminho à criança e impedia o parto”⁷. O narrador põe, a narrativa dispõe, o leitor – se quiser – repõe: pode se confortar, tranquilo, sabendo que Tatheus e Nannan são simplesmente personagens ficcionais de um mundo superado; ou pode, no mínimo, se inquietar ao perceber que a “fé cega” de Tatheus resiste nos costumes contemporâneos e que Nannan, qual seu nome circularmente palindrômico, está vivíssimo da silva em seitas, doutrinas, igrejas, religiões que, múltiplas, parecem ubíquas.

Sem trégua nem condescendência é o livro *Deus, um delírio*, de Dawkins. O olhar historiador de Le Goff e o olhar antropológico de Rodrigues privilegiam sempre uma perspectiva que se

7 MANSUR, André Luis. Fantasia histórica *made in Brazil*. *O Globo*, 22 dez. 2007.

poderia chamar de cultural, contudo não judicativa: descrevem, mas não se propõem a valorar. Já o olhar de biólogo radical de Dawkins lhe dá uma contundência perto da qual o “deus está morto” de Nietzsche parece arroubo retórico. (Não desconheço, é claro, o altíssimo alcance da filosofia nietzschiana, derrubando, a marteladas, o império do transcendentalismo metafísico de estirpe platônica. A comparação Dawkins-Nietzsche tem o intuito, vá que seja de todo inconsequente, de fazer jus ao tom peremptório, sem meios-termos, do cientista – tom que, aliás, une o cientista queniano, que cresceu e vive na Inglaterra, ao filósofo alemão.)

É deveras difícil resumir os abundantes argumentos que Dawkins elenca, ao longo de seus saborosos dez capítulos. À maneira de *A longa história*, há em *Deus, um delírio* inúmeros casos verdadeiramente inacreditáveis, mas realíssimos, cada um a sua maneira: na *Longa história*, de Reinaldo, com a coerência interna que se exige de toda criação; em *Deus*, de Dawkins, com a referência factual do caso posto (jornal, tv, internet etc.). Fico tentado a demonstrar alguns, mas isso escaparia ao escopo deste ensaio. Escolho um a custo, tão-somente pelo fato de “tematizar” a questão do milagre, que aqui persigo:

O papa João Paulo II criou mais santos que todos os seus antecessores de vários séculos juntos, e tinha uma afinidade especial com a Virgem Maria. Seus impulsos politeístas ficaram dramaticamente demonstrados em 1981, quando sofreu uma tentativa de assassinato em Roma e atribuiu sua sobrevivência à intervenção de Nossa Senhora de Fátima: “Uma mão materna guiou a bala”. Não dá para não se perguntar por que ela não a guiou para que se desviasse de vez dele. Ou se pode questionar se a equipe de cirurgiões que o operou por seis horas não merece pelo menos uma parte do crédito; mas talvez as mãos deles também tenham sido maternalmente guiadas. O ponto relevante é que não foi só Nossa Senhora que, na opinião do papa, guiou a bala, mas especificamente Nossa Senhora de Fátima. Presume-se que Nossa Senhora de Lourdes, Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora de Medjugorje, Nossa Senhora de Akita, Nossa Senhora de Zeitoun, Nossa Senhora de Garabandal e Nossa Senhora de Knock estavam ocupadas com outros afazeres naquela hora.⁸

Para abordar o monumental romance de Reinaldo Santos

⁸ DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução: Fernanda Ravagnini. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 61.

Neves, no entanto, o capítulo mais adequado de *Deus, um delírio* é “Infância, abuso e a fuga da religião”. Nosso pudico herói, Grim, tem já seus 20 anos, mas é quase desnecessário frisar a disparidade de, digamos, experiências dos jovens de antigamente, e os de bem antigamente, com os de hoje. Se aquele jovem de outrora for um noviço morando num mosteiro, “em meio a rolos de pergaminho, penas de ganso e frascos de tinta” (Mansur), rigorosamente cercado por valores morais religiosos num mundo de inescapável hegemonia teocêntrica, então, esses 20 anos se traduzem em inocência pueril, ascetismo monástico, avesso ao prazer físico, temente até o penúltimo fio do pecado.

Sentindo-se sempre vigiado pela onipresença divina, a história de sua lenta e paulatina libertação se dá, basicamente, quando sua libido se atíça e se apaixona por Lollia (em cujo nome se ouve o eco da adolescente Lolita nabokoviana, que fez pirar a cabeça de gerações de leitores). Sem dúvida, esta “longa história” de Grim, que alcança a liberdade – inclusive livrando-se de um *happy end* de cunho romântico, que normalizaria a situação num fácil equilíbrio que apenas adularia o leitor lagrimejante – e vai viver a vida mundana, a vida laica, a vida represada, esta história, que atravessa toda *A longa história*, vale todo o tempo dedicado ao romance, que, assim, se lê como uma espécie de *Bildungsroman*, no sentido de que o leitor curioso há de se juntar ao personagem em seu processo rumo à autonomia e ao esclarecimento.

Grim sai da caverna, desaparece livro adentro, e nos deixa uma ambígua sensação de órfica orfandade, porque não temos mais a companhia dele, e nos sentimos, assim, solitários, abandonados, mas, ao mesmo tempo, nos sentimos plenamente líricos e satisfeitos com o destino de Grim, liberto de nosso olhar que o busca – em vão – nas páginas finais do romance, como se o quiséssemos de volta, para sempre, qual Orfeu quis Eurídice. Literalmente degringolados (órfãos) e com alguma resistente e lírica lágrima (órficos), saímos também mais ladinos do “riocorrente” que é *A longa história*, decerto bem mais diferentes e despertos.

Se não é fácil, hoje, desembaraçar-se de todo um conjunto de valores religiosos naturalizados e entrincheirados em nosso cotidiano, em que tudo conspira para nos arrebanhar, imaginemos na tenebrosa época de Grim. Bem-humorado, Dawkins conta que certa vez Hitchcock estava “dirigindo na Suíça quando de repente apontou pela janela do carro e disse: ‘Essa é a cena mais aterrorizante que já vi’. Era um padre conversando com um menininho, a mão dele sobre o ombro do garoto. Hitchcock pôs a cabeça

para fora do carro e gritou: ‘Fuja, menininho! Salve sua vida!’” (p. 405). O que está em pauta no livro de Dawkins, assumidamente proselitista em prol do que chama “orgulho ateu”, é a luta contra a domesticação contínua – em casa, nas instituições, na mídia, em todos os lugares – das mentes infantis:

Nossa sociedade, incluindo o setor não religioso, já aceitou a ideia absurda de que é normal e correto doutrinar crianças pequenas na religião de seus pais, e colar rótulos religiosos nelas – ‘criança católica’, ‘criança protestante’, ‘criança judia’, ‘criança muçulmana’ etc. (...) Uma criança não é uma criança cristã, não é uma criança muçulmana, mas uma criança de pais cristãos ou uma criança de pais muçulmanos. (...) A religião é algo que cabe a ela escolher – ou rejeitar – quando tiver idade suficiente para tal. (p. 432)

Grim rejeitou – quando pôde. Ao fim da odisseia, depois de se agastar com o “velho doido” Posthumus, que ditara toda a *Longa história* no palimpsesto da *Longa história*, supostamente só porque *ela* (Lollia) queria a companhia de Grim, este ganha o mundo, não mais como Grim, mas com as alcunhas de Pelegrim e de Transmundus e de Antimartinianus. Parodiando o grande Flaubert, diríamos: Grim *c’est nous*, se nos livramos daquilo que nos empurram goela abaixo, desde a nem sempre tenra infância.

Não se trata, aqui, jamais, de tomar o bellissimo romance *A longa história* como pretexto para alinhavar um libelo contra a religião. (O que não seria pouco – diga-se.) Sabemos, e Dawkins nos lembra já no início de suas considerações, que “a religião não é a raiz de *todo* o mal, pois não há nada que possa ser a raiz de tudo, seja lá o que tudo for” (p. 24), mas a má-fé que reina hoje se sofisticou e, ademais, dirá agora ao fim do livro, “a maioria dos ateus que conheço disfarça seu ateísmo atrás de uma fachada religiosa” (p. 446). O Estado, que deveria ser laico, tutela a religião (sempre em sentido lato) e, assim, legitima “a ideia absurda de que é normal e correto doutrinar crianças pequenas”.

Os meios de comunicação televisiva, a cada vez que entrevistam, por exemplo, algum sobrevivente de desastre aéreo que agradece a Deus pela sua vida, enquanto outros duzentos e tantos explodiram em pedaços indetectáveis, manipulam a sensibilidade de milhões de espectadores, que se emocionam – repetindo o que aprenderam, goela abaixo, desde a nem sempre tenra infância – com o milagre do sobrevivente em vez de pensarem, de fato, no

morticínio coletivo. A presença divina nos “milagres” é sempre louvada; a ausência divina, e de todos os seus representantes (Jesus Cristo, os santos e outros menos cotados), nas catástrofes é taticamente esquecida ou justificada com argumentos que me fazem envergonhar da espécie humana, a cada vez que os ouço ou leio.

Antes que este ensaio se contamine, por completo, de um discurso de inflamada doutrinação herética, estanquemos. Está bastante claro já que o conflito se situa entre algo que poderíamos chamar, sem pudor ou pedantismo, de racionalidade, não necessariamente travestida de científica, contra ignorância, não necessariamente travestida de religiosa. Os “erros” da ciência em hipótese alguma se comparam à estreiteza da fé – nem tampouco a legitimam. Infelizmente, resguardadas as exceções, raras, ao longo da história do homem, religião, tirania, medo, oportunismo e burrice andam de mãos embaralhadas, irmanadas na fraqueza que as faz fortes, tragicamente poderosas⁹.

E A longa história?

O interesse que nos traz até *A longa história* é de ordem estética (o que não exclui outras ordens, pois tudo é político e ideológico): a pergunta que nos fazemos é “como” um romance contemporâneo pode falar *simultaneamente* de dois tempos, tão distantes – em séculos – entre si? Um romance não é um livro de história, nem de antropologia, sociologia, biologia, filosofia. Nele, no romance, estes e outros saberes circulam, diria Barthes¹⁰, sem pretensão de verdade, sem a arrogância de certa ciência nem a charlatanice de fés, crenças, superstições ou vazias transcendências.

O romance de Reinaldo Santos Neves, publicado no século XXI, se passa no largo período da Idade Média, que se estende, convencionalmente, do séc. V ao XV d. C. (!). Exatamente por se passar tão longe, e com tão convincente verossimilhança – fruto de experiência (de quem já escrevera *A crônica de Malemort*, ambientada no séc. XIV) e de pesquisa (de que as dezenas de títulos na “Bibliografia” ao fim dão prova) –, é que *A longa história* nos engana, eu diria, para o nosso próprio bem. Não há espanto algum quando nos deparamos com a série imensa de milagres que recheiam o romance, afinal estamos (lá) num tempo, para usar antigo termo em desuso, vetusto, um tempo em que “o medo do contágio pode provocar o contágio” (p. 350).

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral, uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 18-19.

Logo, os milagres, os “milagrinhos” dos bispos Jón e Thorlak (objetos reencontrados, ratos que desaparecem, cura de doenças, salvação em naufrágios etc.) surgem naturalizados, pois estamos, ao ler o romance em nosso sofá de veludo verde, em plena Idade Média, reino absoluto de Deus. Algo estranho, no entanto, nos incomoda – e está à nossa vista: um barulho qualquer, seja o próprio virar de página, tira-nos o fulgor e nos joga no real: não estamos mais na Idade Média, estamos aqui e agora, sem as neves de antanho, e ainda assim os “mesmos” acontecimentos se multiplicam: baleias, ratos, doenças, naufrágios, deuses, milagres...

O mundo não mudou ou sou eu, leitor, que estou parado aqui, em pleno século XXI, esperando um deus que não chega? Engodo? – perguntamo-nos, beckettianos. Ao dobrarmos o tempo de outrora no de agora, começamos a entender o gesto de Grim, que teve sua iniciação em busca da “longa história” e nós, com ele, ao lermos *A longa história*. Ambos peregrinos, saímos por aí, livro e mundo afora, mais céticos, sim, felizes e infelizes, como qualquer homem humano em travessia – travessia que (rosa ou gris; a porrete ou esgrima), longa, deliciosamente longa, jamais termina.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.

BENTANCUR, Paulo. A Idade Média na literatura brasileira contemporânea. *Rascunho*. Curitiba, 2008. Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=1645>. Acesso em 15 jun. 2008.

DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução: Fernanda Ravagnini. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média – conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MANSUR, André Luis. Fantasia histórica *made in Brazil*. *O Globo*, 22 dez. 2007.

NEVES, Reinaldo Santos. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral, uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo – todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1999.

CEIA E SEREIA¹

Ceia tem parentesco com cena. Numa, se come; noutra, se representa. Para navegar na *Ceia* que se tem em mãos, finja ser este livro um barco e você um pescador, munido do mínimo: vara e isca, preguiça e astúcia.

Foi navegando que Ulisses, em priscas eras, físgou aventuras. Lá, em altos mares, o herói tanto fez que se transformou em mito. Adorno e Horkheimer viram nele a travessia de um mundo mágico, de crença em forças estranhas, para um outro (supõe-se) mais racional.

Da Ítaca das entranhas de Homero até a Manguinhos de Reinaldo Santos Neves, milênios se passaram. A odisseia dominicana se perfaz em 1979, em pleno regime militar, e o cidadão Domingos Cani é um dentre tantos com cadeira cativa no banquete de “benesses, vantagens, mordomias, mutretas e falcatruas” oferecido pelo governo a seus apaniguados.

Seria a *Ceia* então um romance *engagé*, para lembrar o termo celebrizado por Sartre? Sem deixar de sê-lo, a seu modo (isto é, sem compromisso), aceita com facilidade outros (e melhores) rótulos, como o de romance picaresco, pois nos bastidores da *Ceia* e à frente de todas as suas filiações está o *Satyricon* de Petrônio, precursor do gênero.

A fábula conta a meteórica fuga de Graciano Daemon para a praia de Manguinhos, com o ambíguo fito de “arejar a cabeça”, após descobrir, nas núpcias, que a noiva não era indubitavelmente virgem. Pirado, vara horas de luxúria, lorotas e delírios, ao conhecer bizarríssimas figuras, como Átila (aliás, Átis), Eugênídes, Nilota, Petúnia, Lucrecia, e mais um bando de lunáticos e excêntricos, até chegar a Fausta, metáfora que metralha toda realidade, naufragando-nos nela.

¹ Orelha, sem título, para o romance *A ceia dominicana* de Reinaldo Santos Neves (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008).

Mas o que conta mais mesmo é que, sendo uma *Ceia* só, há mil e uma ceias à espreita, servidas num festim sem fim de dionisíacas cenas descritas em saborosa linguagem neolatina. Cada rapsódia (assim são chamadas, como na *Odisseia*, as 24 partes do romance) é uma viagem, uma linha que se lança ao mar, mar que pertence a um Brasil concreto e real (cheio de credices e corrupção) e ao mundo imanente da literatura (de tribos e tintas tão díspares).

Reinaldo Santos Neves, em nome dos Ulisses disseminados por aí, de Homero a Joyce e após, nos convida, pescadores: ao ler, levante a âncora e vá, vare, varie e desvarie, e sobretudo divirta-se com a leitura, enquanto espera a possível chegada da sereia.

OLHAI E VEDE, MIRE VEJA: O QUE HÁ DE
CONTEMPORÂNEO NO MEDIEVO DE REINALDO
SANTOS NEVES E NO SERTÃO DE GUIMARÃES
ROSA? FÉ, SEXO E VIOLÊNCIA EM *A FOLHA DE
HERA* (2010), EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*
(1956) E HOJE EM DIA¹

Resumo: O intuito primeiro é comparar os romances *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *A folha de hera* (2010), de Reinaldo Santos Neves, a partir das representações que fazem de fé, sexo e violência. O romance de Rosa se ambienta nas décadas iniciais do século XX no Brasil; a narrativa de Reinaldo se passa do século XIV europeu, assolado pela Peste Negra, em diante. *Grande sertão* surge em pleno clima desenvolvimentista do governo de Juscelino; *A folha de hera* aparece em época globalizante, pós-moderna. Ambas as histórias têm um narrador principal: Riobaldo Tatarana, jagunço aposentado, nascido em Alegres, rememora a “minha vida para trás”; Thomas Lelillois, monge cisterciense, natural de Picardia, “tinha propósito não só político mas moralizante ao escrever”; o jagunço duvida de Deus e Demo, enquanto reprime o amor por Diadorim; o monge antagoniza Deus e Demo, enquanto se deleita por amores alheios. O que se quer, em suma, é tentar perceber como nós, leitores contemporâneos, reagimos aos valores éticos e morais – referentes a fé, sexo e violência, por exemplo – que vêm de tais ficções. Para tanto, teremos em mente uma formulação de Giorgio Agamben: “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não ces-

1 Texto apresentado, no dia 23 de agosto de 2012, no evento Bravos companheiros e fantasmas – V Seminário sobre o autor capixaba, na Ufes, com organização de Maria Amélia Dalví, Orlando Lopes e Reinaldo Santos Neves.

sa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (*O que é o contemporâneo*, 2009, p. 64).

TEMPOS DE ONTEM E ANTANHO

Riobaldo, a certa altura, no meio da jagunçagem, “para acocorar e prosear”, dirá daquelas frases de impacto: “o senhor sabe – em roda de fogueira, toda conversa é miudinhos tempos”² (p. 159). No meio da batalha, o lazer, o bate-papo, a camaradagem, o entreter-se numa conversa, em roda de fogueira, fazem do tempo uma espécie de “matéria vertente”, que é aquilo que verte, que espalha, que entorna, e é também aquilo de que se fala, que é objeto de discussão. Quando se está bem, em paz, desarmado, em roda de fogueira, “toda conversa é miudinhos tempos” – o tempo se espalha, toma conta, envolve, é ele a própria matéria que propicia a conversa, a fogueira, a entrega. O “miudinhos” aí indica a minúcia, o pormenor, o detalhe, o cuidado, a delicadeza da situação de estar plenamente num tempo, em comunhão circular. Há luz, fogueira, desejo de saber, no grande sertão de Riobaldo.

Thomas Lelillois, escriba primeiro³ de *A folha de hera*, por sua vez, dirá no início do capítulo XIV do Livro II: “Assim foi passando o tempo, como sempre passou e sempre há de passar; logo os dias encolheram e começaram a vir feios e frios, e as noites muito longas”⁴ (p. 89). Aqui, a noção de tempo é bem diversa: em vez de cúmplice, o tempo aparece como senhor soberano, inimigo poderoso que comanda, incólume, o destino de todos quanto sob seu jugo se postam. A acolhedora fogueira, o carinhoso diminutivo (miudinhos), o plural que congrega (tempos) dão lugar – de um romance a outro – a dias “feios e frios”, a “noites muito longas” e a um tempo inconsútil, ininterrupto, linear, impassível (“sempre passou e sempre há de passar”), que uniformiza, sem dó nem licença, a vida. Há treva, noites longas, vontade de poder, na crônica francesa de Lelillois.

Penso que esses pequenos trechos em que um certo conceito de tempo se constrói antecipam modos de comportamento do

2 ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do estudante)

3 Para essa complexa questão do foco narrativo de *A folha de hera*, é capital consultar: MARTINELLI, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação. Ufes, 2012.

4 NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilingue*. Vitória: Secult / BPES, 2010. Vol. 1.

sujeito diante de outras categorias (como fé, sexo e violência, por exemplo). E os sujeitos aqui são o narrador Riobaldo, o cronista Thomas e o leitor que atualiza a narrativa. Mas, muito mais do que opor ou contrastar um tipo de comportamento medieval, a partir do romance *A folha de hera*, de Reinaldo Santos Neves, e um tipo de comportamento moderno, a partir do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, o interesse maior é especular como ambos os tipos se perpetuam ou se transformam num sujeito do século XXI. Um sujeito concreto, real, histórico, que carrega em si inúmeros dos conflitos e das contradições do conjunto dos sujeitos contemporâneos, tão cindidos e pulverizados quanto reconhecíveis em suas individualidades. Um sujeito que pode ser esse eu que escreve ou outro qualquer de nosso tempo. O movimento é duplo e simultâneo: (a) ler os romances e seus tempos e (b) ler os romances em meu tempo.

Os dois trechos em foco – que servirão, até o fim, como microcosmos das obras em tela, em torno do tempo – nos mostram distintas posições: para Riobaldo, jagunço brasileiro, semiletrado, dos sertões das décadas iniciais do século XX, o tempo tem uma dimensão poética, fragmentária e humana; para Lelillois, monge cisterciense, letrado, de conventos da chamada Idade Média, o tempo tem uma dimensão prosaica, linear e divina. O livro de Rosa aparece em 1956, num Brasil desenvolvimentista, procurando se modernizar, embora sobre bases conservadoras (crescimento sem alteração das estruturas sociais); o livro de Reinaldo se publica em 2010, num Brasil em avanço tecnológico, procurando se globalizar, e mantendo ainda grandes diferenças econômicas entre as classes sociais⁵.

O CORPO, ESSE ESTRANHO

Em *Grande sertão*, Riobaldo e Diadorim acabam de chegar ao acampamento, então chefiado por Hermógenes. O clima ameno da roda de fogueira é quebrado quando dois jagunços, Fulorêncio e Fancho-Bode, resolvem afrontar Reinaldo, insinuando que, “sendo tão galante moço” e com “as feições finas, caprichadas”,

5 Zé Bebelo exemplifica esse pensamento de “modernização conservadora” em *Grande sertão*: “Zé Bebelo elogiou a lei, deu viva ao governo, para perto futuro prometeu muita coisa republicana” (p. 133); em *A folha de hera*, a nobreza, o clero e os vassallos são os protagonistas, enquanto os servos, os camponeses e a criadagem em geral permanecem à sombra; uma rara exceção é quando estes aparecem na cena em que Roger Besedeable ia ser enforcado: “À frente do cadafalso, num alto estrado coberto, ele viu os cavaleiros da casa de Níniva, que tinham sido seus pares, e o próprio conde, e sua esposa a condessa, e John de Cacqlan, e o abade de Dannemarie, e de pé em torno do cadafalso tão grande turba de pajens e criados e sargentos e povo comum que não se tinha como contar” (p. 225).

“não achavam nele jeito de macheza” (p. 159). Num certo momento, a fumaça da fogueira vai em direção a Diadorim, e Fancho-Bode reticencia, “com propósito na voz”: “Fumacinha é do lado – do delicado...” (p. 159). Não bastasse, “se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo”⁶ (p. 159). Diadorim reage energicamente: “arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safano nas queixadas e uma sobarbada⁷ – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta dantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, (...) para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava” (p. 160).

A cena, clássica, é clara: para a maioria dos homens, para o senso comum que Fancho-Bode representa, a masculinidade é um valor que se mede pela “macheza”, isto é, pela virilidade, pela força, pelo domínio. Reinaldo – ao mostrar-se moço galante (elegante; não “tribufu”, feio, como Fulorêncio), de feições finas e caprichadas (não brutas nem toscas), e delicado (não grosseiro) – incomoda, por diferente, por desviar-se do trivial, usual, conhecido, codificado, aceito, convencionalizado como correto; no caso, o homem – jagunço – que exhibe, explicita práticas, gestos, costumes, comportamentos “de macho”, heterossexuais.

Em *A folha de hera*, imediatamente antes, e não à toa, do início do capítulo XIV do Livro II, que lemos há pouco (“Assim foi passando o tempo, como sempre passou e sempre há de passar; logo os dias encolheram e começaram a vir feios e frios, e as noites muito longas”), ocorre um episódio dos mais impactantes do romance, que tem a ver com o título desse “Livro 2, que é do martírio de Roger Amidieu”. Roger Amidieu – amigo de Deus, e filho de Roger Besedeable⁸ – figura como exemplo incorruptível de virtude, o que significa, conforme certa mentalidade medieval

6 Vale conferir os significados bem precisos que Rosa empresta à pantomima provocadora de Fancho-Bode: a) **xeta**: beijo lançado, de forma gestual, à distância; b) **mengar**: menear-se, fazer movimentos e gestos licenciosos, eróticos; c) **castanhola**: instrumento de percussão, constituído de dois corpos ocios de madeira, tocado aos pares, por entrechoque; castanhetas; d) **furta-passo**: tipo de passo do cavalo, entre o galope e o trote. (HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.)

7 **sobarbada**: golpe que se dá sob a queixada do cavalo para manobrá-lo. (Repáre-se que o campo semântico da ação de Diadorim incide diretamente sobre o campo de ação de Fancho: este, ao fazer uma dança de furta-passo, leva uma sobarbada daquele.)

8 Diz a nota 2 do Livro Dois: “Trata-se de Roger de Giac, senhor de Malemort, a quem o cronista se refere muitas vezes pelo cognome Besedeable, que significa aquele que beija o Diabo, ou seja, vassalo do Diabo” (p. 49).

que o romance exprime, fé e castidade extremas. Ocorre que o jovem Roger, com seus insopitáveis dezoito anos, se enamora de Marguerite Reynespagne, que ele julgava de índole e moral semelhantes à dele próprio (ou seja, pura e devota de Deus). No entanto, equivocava-se: “de santa não tinha nada por dentro, pois, ao contrário do que aparentava, era matreira e maliciosa” (p. 75). Lady Marguerite lança mão da declarada paixão para seduzir o formoso cavaleiro Roger. Arma um passeio com amigas e pajens, e com Roger, e dá um jeito de distanciar-se dos demais: “e os dois ficaram sozinhos um com o outro” (p. 85). Começa ela então um jogo com o fito único de envolver o ingênuo e crédulo Amidieu: “despiu o vestido, mas deixou a camisa sobre o corpo”; “ele pôs a cabeça sobre o joelho dela e, com o aroma das flores e o ruído da água correndo e do canto dos pássaros, adormeceu”; ela o acorda e lhe dá “de beber o vinho mais forte que ele já bebera, o que o pôs um tanto afogueado mais do que lhe cumpria”; afogueado, então, ele a deseja mas ela negaceia, obrigando-o a lhe jurar ser “fiel servidor”, e ele jura; só então ela “despiu a camisa e deitou-se no chão, e parecia uma ninfa nua sobre a grama verde; ele viu-lhe entre as coxas a bainha do Diabo, mas pareceu-lhe formosa e delicada como uma margarida, e de boa vontade teria beijado aquela flor se não fosse porque teve medo de ofender Lady Marguerite” (p. 87); confessando-se Amidieu virgem, Lady Marguerite diz “deixa-me agir. Sentou-se sobre os calcanhares diante dele e começou a tocar-lhe o membro com as mãos, enquanto com a voz melodiosa lhe dizia doces palavras” (p. 87). Excitado, prestes a se perder “para sempre”⁹ (p. 87), entontecido pelos ardis e pelas manhas de Marguerite, Amidieu é acometido, tragado por uma série de elementos, basicamente ligados à sua fé religiosa, que o impedem de consumir o ato sexual, culminando na auto-flagelação: “empunhou a adaga e disse, Se minha carne quer ser senhora de mim, vou puni-la, e com isso meteu a adaga na coxa e o sangue esguichou” (p. 89).

Importa, por ora, destacar no episódio a vitória de uma cultura obscurantista – que Roger Amidieu representa – que, medieval ou não, atual ou não, crê na existência de uma entidade diabólica, demoníaca, responsável pela corrupção do corpo, isto é, responsável por “criar desejos carnis” (p. 87) que, por serem pecaminosos, não podem ser realizados. Tal cultura, tal pensamento leva a atos,

9 Essa expressão – “para sempre” – aparece 27 vezes no romance. Isso reforça a ideia opressora da irreversibilidade das coisas, dos atos, dos gestos – do tempo.

como esse de nosso herói “amigo de Deus”, de extremo martírio. Toda a cena de autossuplício, porém, ainda que bem forte, apenas antecipa a cena de castração, muito mais forte, que o mesmo Roger – para salvar o pai – vai protagonizar mais à frente.

FÉ CEGA, FACA AMOLADA

Depois que Diadorim submete Fancho-Bode e este se acovarda (“Oxente! Homem tu é, mano-velho, patrício!”, p. 160), Riobaldo analisa a situação: “Cá pensei, silencioso, silenciosinho: ‘Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro... Ou, se não, fica o assunto para os nossos netos, ou para os netos dos nossos filhos...’” (p. 160). Segue-se à cena e a essa reflexão um raríssimo parágrafo com uma única linha de digressão: “Sempre disse ao senhor, eu atiro bem” (p. 161). O fato, raríssimo (repito) no romance de Rosa, de destacar uma afirmação em uma única linha quer, naturalmente, chamar a atenção para si. O novo, e novamente longo, parágrafo que vem depois de “eu atiro bem” se constroi em torno de sutilíssimas ambivalências, de que se pode deduzir uma “silenciosinha” confissão de Riobaldo: ele matara os molestadores de Diadorim. Sigamos seu testemunho quanto ao ocorrido: Riobaldo se declara, mais uma vez (“sempre disse ao senhor”), com sua consabida vaidade, exímio atirador: “eu atiro bem” – num parágrafo de uma linha que, assim, supõe, para quem lê e ouve a história, uma boa pausa, e, para quem vê a página, um nítido realce gráfico-visual. Afirma, logo a seguir, que os maledicentes “bateram a bota no primeiro fogo que se teve com uma patrulha de Zé Bebelo” e que “alguém falou” que ele é que “tinha atirado nos dois”. Busca a cumplicidade do ouvinte: “no ferver do tiroteio (...), no circundar da confusão, o senhor sabe: quando bala raciocina” – ou seja, não raciocina. A fala de “alguém” se amplia para “falaram”: “falaram que eu aquilo providenciei” para evitar a vingança de Fancho e de Fulorêncio. Como se diz no popular, todo boato tem um fundo de verdade... Se as incertezas quanto ao fato já se vinham fixando, a próxima declaração trai, em definitivo, nosso narrador: “Nego isso, não é verdade. Nem quis, nem fiz, nem praga roguei”. Vimos, o senhor ouviu, há pouco, Riobaldo dizer: “Cá pensei, silencioso, silenciosinho: ‘Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro...’”. O pensamento bem resguardado (“silenciosinho”) e as reticências (depois de “comer o outro”) – que não concluem o raciocínio, mas insinuam – indicam, sim, que ele “quis” aquilo: e, se ele quis, pode muito bem ter feito, ter executado ambos os jagunços. Diz mais: “com uma coisa, eu

concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente prontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade” (p. 161). Riobaldo, sem confessar de todo, parece dizer que agiu em legítima defesa, antecipando-se a hipotéticas tocaias. Arremata sua versão, dizendo que em estórias e livros talvez tudo isso ficasse mais engraçado, mas “quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traçoeiro terminar logo, bem alvejado” (p. 161). Para quem “atira bem”, “alvejar bem” não é problema.

Em síntese, trocando em miúdos, parece se configurar uma situação de “fazer justiça com as próprias mãos”, a partir da concepção do “antes ele(s) do que eu”, porque “homem é rosto a rosto; jagunço também: é no quem-com-quem” (p. 160). Ressalte-se, no entanto, para além dessas motivações (vingança e autoproteção), a causa maior para o presumível ato de violência de Riobaldo: ele age por ciúme, em defesa de seu amigo e amado, como se fora – querendo ser – seu protetor, seu namorado, seu macho.

Quando Roger Amidieu está prestes a perder a virgindade com Lady Marguerite, uma série de elementos religiosos, como já se disse, parecem aparecer, como que vindos do nada, e, para falar em termos freudianos, funcionam como “princípios de realidade” que obstruem, impedem que seu “princípio de prazer” se concretize¹⁰. Ocorre, no entanto, que Amidieu crê – é levado, desde criança, a crer¹¹ – que seu “princípio de prazer” é mesmo esse: a fé, a pureza, a virgindade, a castidade, a obediência e a submissão a valores que vêm, lhe dizem, de Deus. O sexo, a volúpia, o desejo carnal são coibidos, se não estão em aliança com dispositivos institucionais (família, casamento, igreja) e comportamentais (expectativa de procriação, dogmas de devoção, projeções românticas)¹². No século XIV, tempo de Roger Amidieu, o mundo estava hegemonicamente sob a tutela de um comando religioso¹³. O cronista Thomas Lelillois sabe disso: “se me pergun-

10 FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* [1920]. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

11 DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução: Fernanda Ravagnini. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

12 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

13 LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média – conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

tardes em que lugar estava Satã determinado a vencer aquele justo [Amidieu], eu vos responderei dizendo: em nenhum lugar senão em sua castidade; pois Satã, como nos ensina a palavra de Leão papa, faz tudo que pode para corromper o homem no mesmo lugar em que o acha mais forte em bons feitos e firmes propósitos; razão por que os homens pios o Diabo tenta especialmente com a ajuda de ímpias mulheres”¹⁴ (p. 59). O jovem Amidieu se vê envolvido por esse comando, fica completamente subsumido nesse mundo e por esses valores. Esse valores o perseguem, sem cessar.

Na cena que acompanhamos, logo após masturbar o desejado Roger, Lady Marguerite “deitou-se de costas e disse-lhe, Bem-vindo à minha sé”, sendo que sé não somente é a igreja principal de uma diocese, mas ainda lembra Santa Sé, órgão administrativo e diplomático do Vaticano. Ou seja, a própria palavra de sedução da belíssima Marguerite já vem carregada de presença, de força, de metáfora religiosa, o que abala Amidieu. Logo a seguir, nosso herói “viu a adaga jazendo no chão, em cujo pomo havia uma cruz vermelha e o sinal do crucifixo nela, e vendo esse sinal lembrou-se de seu voto de castidade e a promessa feita de antemão a Nossa Senhora. Aí, num ímpeto, afastou-se de cima da mulher e fez sobre a testa o sinal da cruz e gritou em voz alta, Ah, já vejo que o demo te mandou aqui para me destruir; pois imaginou que ela fosse o espírito de fornicação que lhe aparecia corporalmente” (p. 87). A carga de sinais é imensa: cruz vermelha, crucifixo, voto de castidade, promessa, Nossa Senhora, sinal da cruz etc. Como Lady Marguerite insistisse, então Amidieu enfia brutalmente a adaga na própria coxa; assustada, a mulher foge ao castelo. Roger agradece a Deus e a Cristo por o terem salvado da tentação: “E, apesar da dor, sentia-se tão leve como se tivesse recebido o pão da Eucaristia” (p. 89) – sente-se, assim, em comunhão plena com o transcendente.

O sentido que Amidieu dá a fé é tão ortodoxo que, julgando-se pecador, inflige contra si próprio castigo exemplar, de uma violência espantosa, afastando a tentação em forma de mulher¹⁵. Poderíamos afirmar que esse gesto de Roger Amidieu, que recusa o humano desejo, que recusa o prazer, que recusa mesmo a razão,

14 Noutro momento, dirá John de Cacqlan: “senhores, as mulheres se prestam, por influência de sua natureza, a ser o meio pelo qual o homem fiel se torna infiel e se perde para Deus e para o mundo” (p. 195).

15 ARROYO, Leonardo. Pacto com o diabo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas. Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984, p. 225-251. [Nota 15, p. 247: “Calderón de La Barca também alia o nome de mulher ao Diabo quando afirma que ‘a mulher é um pitéu delicioso quando o Diabo não o tempera!’ O povo diz que ‘o homem é fogo, a mulher estopa, vem o Diabo e sopra:’”]

em prol de fundamentos e motivos mítico-religiosos, seria bastante caricatural, típico de um longo período que já se foi há séculos. No entanto, o que observamos é a permanência, hoje em dia, no século XXI, sob variadas formas, de comportamentos similares ao de Amidieu.

OCCLUSÃO: O HOJE EM DIA E O CONTEMPORÂNEO

Interessa-nos a ideia de contemporâneo que Giorgio Agamben oferece, a partir de leitura que faz das *Considerações intempestivas* de Nietzsche: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”¹⁶. Não coincidir com seu próprio tempo, estando deslocado e assim anacrônico, é no entanto já percebê-lo e apreendê-lo – com intensidade. Para o filósofo, o contemporâneo é uma espécie rara (p. 65), é um poeta que “mantém fixo o olhar no seu tempo” e vê as trevas, vê o escuro, “não se deixa cegar pelas luzes do século” (p. 63): “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (p. 64). O escuro é tudo o que quer me manter quieto e confortável, submerso no meu tempo. Mas há conflito e estranhamento entre esse sujeito contemporâneo e seu tempo; não há acomodação, pacificação, submissão. Cabe a esse sujeito uma atitude crítica, de esclarecimento e mesmo de ação direta e pragmática em relação a seu tempo, pois o sujeito contemporâneo “está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (p. 72). Interrogar o presente, a escuridão do presente, é também interrogar o passado – como, cita Agamben, fizeram Foucault e Benjamin. Poderia ter citado Adorno, que escreveu: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje [1959] unicamente porque continuam existindo as suas causas”¹⁷.

Como seria um leitor “contemporâneo” de *Grande sertão*:

16 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honisko. Chapecó: Argos, 2009, p. 58.

17 ADORNO, Theodor. *O que significa elaborar o passado [1959]*. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 49 [p. 29-49].

veredas e de *A folha de hera* – ou mesmo de qualquer obra que se queira? Seria um, arrisco, que não se deixasse envolver pelo tempo (pela cultura, pelo contexto) das obras, isto é, que não se deixasse cegar “pelas luzes”, pelas evidências de cada uma delas, seria um que pudesse exercer em relação a elas uma consciente inatualidade (deslocamento e anacronismo), em vez de se deixar absorver por seus valores, naturalizando-os seja em seu contexto original, seja em seu contexto presente – absorção que seria claramente frontal ao que Agamben entende por contemporâneo.

Nos episódios, curtos, que escolhemos, podemos pinçar derradeiros exemplos de como se dá, de como se faz *na forma* esse contemporâneo – exemplos que se multiplicariam ao longo de cada uma das obras. A partir, tão-somente, desses episódios, tentamos mostrar como se conectam o corpo (erótico), a fé (religiosa) e a violência (social).

Na *Folha*, de Reinaldo, a ambiência medieval, se empresta verossimilhança ao gesto de autoflagelar-se de Roger Amidiu (culpado moralmente por sentir intenso desejo sexual por Lady Marguerite), essa ambiência medieval parece se insinuar e se estender ao mundo presente, repleto de sombras religiosas que permanecem doutrinando sujeitos (crianças, adolescentes, adultos), indicando-lhes como devem se comportar quanto a questões que dizem respeito ao próprio corpo, ao próprio desejo, à própria sexualidade. Se obedientes a tais dogmas, feito rebanhos a pastores, esses sujeitos não se constituiriam, conforme o conceito de Agamben, como contemporâneos. E boa parte da violência cotidiana – em suas múltiplas formas: contra si e contra os outros – provém, diria Freud, desse mal-estar que o represamento da libido provoca¹⁸.

No *Sertão*, de Rosa, a ambiência sertaneja, se empresta verossimilhança à zombaria preconceituosa de Fancho-Bode e Fulorêncio (incomodados com a diferença do colega de bando), à imediata reação de Reinaldo (necessitando de afirmar-se “mano-velho” junto à jagunçagem) e à posterior reação de Riobaldo (que os mata por precaução e vingança, em defesa do amado amigo), essa ambiência sertaneja parece se insinuar e se estender ao mundo presente, urbano ou não, em que a intolerância sexual, em sentido lato, persiste. Os poderes institucionais, macrofísicos, e os poderes pessoais, microfísicos, se irmanam para

18 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* [1927]. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

bloquear, dificultar, impedir a liberdade sexual dos cidadãos¹⁹. Também o justicamento por conta própria, totalmente fora de trâmites legais, ainda permanece como prática comum pelo Brasil e mundo afora. Riobaldo, que tanto se gaba da boa “influência” que recebe do amigo kardecista Quelemém à qual se somam outras doutrinas, no entanto põe toda fé de lado ao, que seja por amor, e preventivamente, tirar a vida de pessoas – porque “no circundar da confusão, o senhor sabe: quando bala raciocina”. Bala, decerto, não raciocina, mas gente, que “atira bem”, ainda mais se “sofismado de ladino” (p. 14), sim.

O jagunço que, incomodado com a delicadeza de Reinaldo (Diadorim), profere frases maliciosas, realiza pantomimas debochando do seu jeito de ser, e pelo mesmo Reinaldo é lançado ao chão, se chama: Fancho-Bode. Ora, o que significam “fancho” e “bode”, e, claro, os ecos e as analogias que esses nomes comportam? Vejamos: 1) *fancho*: na sinuca e no bilhar, taco auxiliar usado como guia do taco principal em jogadas em que a bola se encontra em ponto de difícil acesso para o jogador; 2) *fancho*: pederasta ativo [pederastia: prática sexual entre um homem e um rapaz mais jovem; homossexualidade masculina]; 3) *fancho*: mulher de aspecto, inclinações sexuais e hábitos masculinos²⁰. Em resumo, verificamos que o apelido do jagunço, Fancho, incorpora nele mesmo, muito ironicamente, grande parte daquilo que, no outro, incomoda. De início, Fancho-Bode quer colocar Diadorim em situação difícil – “Fumacinha é do lado – do delicado...” –, mas é ele mesmo quem, num lance rápido, se vê em situação periclitante: Diadorim soube usar o fancho; e Fancho, agora, é quem precisa se virar – e, a seu modo, “escabreado” (p. 160), se vira: “Oxente! Homem tu é, mano-velho, patrício!”. O fálico fancho, portanto, pertence, na sinuca (no romance, na vida), àquele que dele necessita para sair de situação de “difícil acesso”. Sem dúvida, “fancho”, aqui – num contexto em que um personagem (Fancho-Bode) quer ridicularizar, ofender um outro personagem (Reinaldo), fazendo inclusive trejeitos estereotipadamente femininos, por causa de sua delicadeza “inadequada” em relação à sua condição masculina –, remete aos termos “fancho” e “fancho”, reforçando, ainda ironicamente, o lugar mesmo de onde fala o “escabreado” jagun-

19 Em 2012, por incrível que pareça, a Justiça (?) de Moscou proibiu “a realização da marcha de orgulho gay pelos próximos 100 anos”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/justica-proibe-paradas-gays-em-moscou-pelos-proximos-100-anos-5145143>. Acesso em: 18 ago. 2012.

20 Acepções retiradas do dicionário Houaiss.

ço: o seu nome (mais que nome, apelido: portanto, atribuído a ele posteriormente, com toda a carga simbólica que isso carrega) “Fancho” contém os significados que ele julga pejorativos e que ele quer que o outro tenha: de delicado, de novato (p. 159), de homossexual e, assim, segundo seu entendimento, inapropriado para pertencer ao bando. Não bastasse tudo isso, ainda há a alcunha “Bode”: bode é o macho da cabra. E Fancho, depois de rendido por Diadorim, fica “escabreado” (p. 160), ou seja, além de zangado e encabulado, fica, digamos, em “situação de cabra” – e cabra é a fêmea do bode. Talvez possamos concluir, por essa via onomástica, que todo “leitor contemporâneo” deverá (a) ter em mente a cultura de intolerância, de preconceito que Fancho-Bode representa no sertão inventado por Rosa, (b) ter em mente que o mesmo Fancho ignora que, simbolicamente, leva no nome as marcas dessa cultura, (c) mas sobretudo ter em mente o quanto de Fancho-Bode todos temos e somos – para que, querendo, possamos interpelar esse “quanto” e transformá-lo em algo afirmativo.

O jovem Roger Amidieu, com virgens dezoito anos, jura ser “fiel servidor” de sua amada Marguerite, que então “despiu a camisa e deitou-se no chão, e parecia uma ninfa nua sobre a grama verde; ele viu-lhe entre as coxas a bainha do Diabo, mas pareceu-lhe formosa e delicada como uma margarida, e de boa vontade teria beijado aquela flor se não fosse porque teve medo de ofender Lady Marguerite” (p. 87). Roger hesita entre recusar-se à metáfora hiperbólica da “bainha do Diabo” (o mal, o pecado) e entregar-se à metáfora eufemística da “margarida” (o bem, o desejado). Mas “margarida” é também metonímia, porque ela é parte do corpo (de Marguerite) que se quer, parte que produz “uma enorme tentação em sua carne” (p. 89). Ora, lendo, ao lado, nesse que é um “romance bilíngue”²¹, a versão inglesa de Bennet Hatch (e de Alan Dorsey Stevenson), vemos que lá Marguerite, a Lady, é Margarete, e que margarida, a flor, é “daisy”²². Coube a Reynaldo Santos Neves, o tradutor, fazer coincidir, em português, o nome da personagem e o nome da flor, intensificando o efeito

21 É fundamental, de fato, como afirma Reinaldo Santos Neves, no Prefácio do Autor, “que o que o torna [o romance] inovador é o simples fato de que o seu regime bilíngue se estabelece e se sustenta como parte da própria trama ficcional do romance e não à sua revelia” (p. 13). Haverá, ainda, de vir o crítico que tomará a si essa tarefa: estudar *A folha de hera* como romance *entre* línguas que é.

22 Conforme o Michaelis, “daisy” também, além de “margarida” (e “bonina”), significa “homossexual masculino, bicha” (<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=daisy>), sentido que, no contexto erótico em pauta, caberia – mas exigiria um torneio interpretativo bem distinto ao que está em andamento.

do desejo, da volúpia, do tesão de Amidieu. Mais do que a referida coincidência, margarida é comparada, na cena, à “bainha do Diabo”, que está “entre as coxas” da cobiçada dama, ou seja, o sexo de Marguerite. Das acepções de “bainha”, o romance explora duas: “estoujo em que se guarda a lâmina de uma arma branca” e “vulva”²³. Aliás, “vagina” e “bainha”²⁴ (e também “vagem”, legume) vêm, juntas, do latim. O desfecho da cena já sabemos: vendo sinais, avisos religiosos por todo o lado, Amidieu, amigo de Deus, lança mão da adaga e, de modo espetacular, se golpeia. Muito ironicamente, a adaga de Roger (digo: seu falo) que poderia penetrar na “bainha” de Lady Marguerite (isto é: sua vagina) se volta contra si: é no e pelo instrumento simbólico do desejo – o pênis, a adaga – que o castigo se perpetra. E o que tem um “leitor contemporâneo” com isso, com isso tudo? Tudo. Esse leitor contemporâneo poderá, por exemplo, (a) ter em mente a cultura de opressão, de recalque que Roger Amidieu representa no medievo inventado por Reinaldo, (b) ter em mente que o mesmo Amidieu ignora que, simbolicamente, aonde quer que vá, as marcas dessa cultura o perseguirão (como chamar de “bainha do Diabo” a genitália feminina), (c) mas sobretudo ter em mente o quanto de Roger Amidieu todos temos e somos – para que, querendo, possamos interpelar esse “quanto” e transformá-lo em algo afirmativo.

O bordão de Riobaldo – “mire veja” – é bem famoso: assim, desse jeito, aparece em *Grande sertão: veredas* dezesseis vezes. Já “olhai e vede” aparece apenas duas vezes em *A folha de hera*. A pompa de olhai e vede é evidente, com o uso da segunda pessoa do plural (vós) e do imperativo, e diz bastante da sisudez do narrador “primeiro” do romance, o monge Thomas Lelillois. A coloquialidade de mire veja é explícita, sem esconder o eco narcísico de “admire (e) veja”, e diz bastante da vaidade do narrador “único” do romance, o Professor Riobaldo Tatarana. De todo modo, em ambos os romances o convite é para que os leitores observemos bem (olhando, mirando, vendo) tudo o que se passa.

Nenhum narrador é confiável, não por causa dos fatos que são narrados, mas por causa do modo com que são narrados. Riobaldo,

23 Como nessa cena, incestuosa, entre Katherine e Thibert: “Ah, meu irmão, que formosa espada, e grande e dura, e eu serei sua bainha. E ele: Ah, minha irmã, minha pomba, meu amor, abre-te para mim” (p. 267).

24 Etimologia de “bainha”: lat. *vagina*, ae ‘bainha de espada, estoujo’; var. pop. de vagina; de mesma orig. que as f. *divg.* bagem/vagem; ver *vagin-*; f. hist. sXIII *baynha*, sXIV *bainha*, sXV *vainha*.

Etimologia de “vagina”: lat. *vagina*, ae ‘bainha, estoujo, envoltório’; *divg.* culta de *bainha* e de *vagem/vagem*; ver *vagin-*; a datação é para a acp. de *bríol* ant.

Na versão inglesa, *An ivy leaf*, “bainha” é ora “scabbard”, ora “sheath”.

bem no começo de sua fala, diz a célebre frase: “Tudo é e não é...”, com direito a reticências. Thomas Lelillois, na verdade, é apenas uma das peças de um mosaico, que inclui Hatch, Dorsey, Alfied, Reynaldo, Reinaldo. O jagunço Riobaldo, apesar de ter nascido em Alegres, tem sua fala atravessada por tristeza e melancolia – uma nostalgia do que não pôde viver com a amada Diadorim. O monge Lelillois, apesar da capa de moralista religioso que sustenta, nasceu em Picardia – ou seja, nome que remete a esperteza, astúcia, trapaça, e incorpora, muito ironicamente, uma espécie de palavra-valise obscena (pica ardia²⁵).

Riobaldo, o cerzidor (p. 162 e 581), esconde até quando quer o sexo de Diadorim: ao narrar, ele já sabe a “verdade”, que é Deodorina²⁶, mas seu prazer é performativo: é falar com intensidade da sua interdita paixão pelo amigo: no episódio escolhido, o apaixonado Tatarana toma as dores de Diadorim e, conforme nossa hipótese, mata os dois molestadores do amigo²⁷. Lelillois, sobretudo, mas também os demais autores da “crônica” dizem “registrar” acontecimentos daqueles anos de Peste Negra, no século XIV, na França, em especial acontecimentos bem excitantes: o prazer é também performativo: é falar prazerosamente de cenas eróticas, ainda que com um tom de censura: no episódio escolhido, por exemplo, se diz que “os dois [Marguerite e Amidieu] ficaram sozinhos um com o outro” (p. 85): se estavam sozinhos, como Lelillois testemunhou, na crônica, toda a incrível cena de sedução, culpa e flagelação?

A grandeza de ambos os romances – de qualquer grande romance – não reside apenas na ousadia de emaranhar, com sofisticação e sensibilidade, temas tão tabus, como sexualidade e fé (o erótico e o religioso), mostrando o quanto de violência individual e social (contra si e contra os outros) essa junção pode produzir. A grandeza está, também, em mostrar para um leitor “verdadeiramente contemporâneo” – ou seja, um leitor que saiba, possa e queira deslocar-se de seu tempo para interpelá-lo e transformá-lo,

25 Há muitos poemas – encontráveis com facilidade na internet – que se utilizam dessa paronímia. Um exemplo (haikai): “Mórbido”: “Na picardia canalha / Daquela moça a pica ardia / Lenta igual navalha” (Diego Moreira). Disponível em: <http://www.movimentopornoso.com/2012/06/morbido-na-picardia-canalha-daquela.html>. Acesso em: 17 ago. 2012.

26 Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins (p. 604).

27 Riobaldo tergiversa: “Morreram, porque era seu dia, deles, de boa questão. Até, o que morreu foi só um. O outro foi pego preso – eu acho – deve de ter acabado com dez anos em alguma boa cadeia. A cadeia de Montes Claros, quem sabe”. (p. 161)

a um tempo interpelando-se e transformando-se – mostrar que o romance é, ele mesmo, esse contemporâneo.

Giorgio Agamben diz: “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?” (p. 62). O poeta vê o passado, ainda não elaborado, obscurecendo o presente: presente demente: insensato e ignorante. Mesmo que a obra lida pertença ao passado, a leitura pertence sempre ao presente. Os valores do sertão e do medievo são lidos à luz dos valores do contemporâneo. Se o leitor for esse poeta, esse contemporâneo, esse sujeito crítico, de que fala Agamben, então poderá, quem sabe, entender por que Fancho e Amidieu, por exemplo, agiram como agiram – com hipocrisia sexual e subserviência religiosa – e poderá, tomara, esse leitor não repetir tais atos e proceder.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARROYO, Leonardo. Pacto com o diabo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas. Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984, p. 225-251.

DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução: Fernanda Ravagnini. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* [1927]. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* [1920]. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.)

LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média – conversas*

com Jean-Luc Pouthier. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

MARTINELLI, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação. Ufes, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Vitória: Secult / BPES, 2010. Vol. 1.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do estudante)

IV.
OUTRAS FICÇÕES

MÁRIO - POLÍGRAFO, EPISTOLÔMANO - E A FELICIDADE¹

Resumo: O propósito é traçar um panorama da multiplicidade da escrita de Mário de Andrade, apontando aspectos relevantes nos diversos gêneros em que se expressou – poesia, romance, conto, crônica, ensaio, crítica literária, diário e correspondência – e aspectos do pensamento de Mário acerca da função das cartas para o escritor e o intelectual, destacando, nestas, a presença recorrente da discussão em torno da felicidade individual e coletiva.

I. MÁRIO, O POLÍGRAFO

Só que não sei se ninguém entenderá, sem notas à margem, ah, ninguém me entende, sou um incompreendido, sou... o que sou eu? Não sou, somos, meu caro Mário Raul de Moraes Andrade, múltipla caricatura, espécie grátis de centopeia dos sentimentos e dos pensamentos. (Mário de Andrade, carta de 6-X-38 a Paulo Duarte)

A poesia

Do primeiro livro de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), de cunho pacifista, até o póstumo *Lira Paulistana* (1945), temos praticamente trinta anos ininterruptos de produção de poesia. Entre um e outro, foram publicados *Pauliceia Desvairada* (1922), *Losango Cáqui* (26), *Clã do Jabuti* (27), *Remate de Males* (30) e *Poesias* (41). No conjunto, destacam-se os temas sociais voltados sobretudo para os problemas pertinentes ao Brasil e seus agentes culturais (“Improviso do mal da América”), os temas eróticos onde a sugestão prevalece sobre a ação (“Poemas da

¹ * Este ensaio, com ligeiras e providenciais modificações, reapresenta os capítulos inicial e final de minha dissertação, intitulada “Mário de Andrade: no passo da centopeia”, defendida em 11/06/1991, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. As partes I e II foram publicadas em MORAES, Alexandre (org.). *Modernidades & pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: PPGL, 2002, p. 391-410. Com alterações, republicadas na Revista *Espéculo*, n. 31, 2005-2006. Disponível em: <http://www.uem.es/info/especulo/numero31>. Acesso em: 09 mar. 2012. A parte III saiu na revista *Contexto*, n. 6, p. 155-174, 1999.

Amiga”) e poemas que tematizam o eu atormentado do artista (“A meditação sobre o Tietê”). Em outro prisma, avulta a obsessão com a palavra precisa, a busca de uma linguagem que, mesmo sendo local, fale de ordens e dilemas do Homem.

Sobre todos esses aspectos, pontilhando uma estrada cheia de ciladas, desenha-se a figura do arlequim, cuja veste demonstra a variedade de tons, a alegria e as curvas que as cores fazem. Já é antológico o verso “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”, primo do hiperbólico – “o plural é que eu venero”. João Luiz Lafetá vai buscar em Antonio Candido uma didática e sugestiva divisão na poesia de Mário de Andrade, auxiliando a compreensão e decodificação do emaranhado de signos que compõem sua obra:

Quanto aos vários aspectos, Antonio Candido assinala os seguintes: o poeta folclórico, no *Clã do Jabuti*; o poeta do cotidiano, na *Pauliceia Desvairada*, no *Losango Cáqui* e em parte do *Remate de Males*; o poeta de si mesmo, ao lado do qual, e sempre agarrado a ele, está o poeta eu mais o mundo, no *Remate de Males*, n’*A Costela do Grão Cão* e no *Livro Azul*; e, por fim, o criador de poética. Entre as várias maneiras, o crítico nota sobretudo três: a maneira de guerra do período inicial do Modernismo; a fase de encantamento rítmico, cheia de virtuosismos saborosos; a maneira despojada que baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial. Quanto aos temas, a sua variedade escaparia a qualquer enquadramento, e ele limita-se a chamar a atenção para três ou quatro: o tema do Brasil, o tema do conhecimento amoroso (e do amor falhado), o tema do autoconhecimento e da conduta em face do mundo. Ainda hoje, olhando o conjunto das *Poesias Completas*, só nos seria possível acrescentar mais um aspecto, uma maneira e um tema, que àquela altura não se poderia mesmo conhecer porque ainda não eram públicos: o poeta político, a maneira de combate engajada e o tema do choque social, presentes em *O Carro da Miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*.²

Trabalhando sob o signo do excesso – “sinto que o meu copo é grande demais pra mim, e inda bebo no copo dos outros” –, a leitura da obra poética de Mário de Andrade antecipa o ser

2 LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade – Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 7.

plural, centopeico, arlequinal, macunaímico (isto é, sem nenhum caráter específico) que vai exercer ao longo de sua vida.

A prosa ficcional: romance, conto e crônica

Dentre os romances, temos o idílio *Amar, verbo intransitivo* (1927), a rapsódia *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (28) e o inacabado e denso *Quatro pessoas*, póstumo. Quanto aos contos, há os imaturos de *Primeiro Andar* (1926), os de triste fim d’*Os contos de Belazarte* (28) e os também póstumos e belos *Contos Novos*. Vivo ainda, Mário reuniu algumas crônicas em *Os filhos da Candinha* (1943) e, após sua morte, publicou-se outro conjunto, bem mais volumoso, sob o título *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*.

O primeiro romance de Mário de Andrade enquadra-se já naquele grupo de textos que querem experimentar novas linguagens narrativas. Prenunciador em muitos aspectos do *Macunaíma*, o idílio *Amar, verbo intransitivo* expõe, através dos personagens Fräulein Elza e Carlos, a complexa relação amorosa que surge entre uma governanta alemã e um adolescente brasileiro, “burguês chatíssimo do século passado”, cujas idades e formações culturais diversas recheiam e movimentam o ambíguo jogo de sedução e poder que os envolve.

Macunaíma – o herói sem nenhum caráter instalou-se definitivamente como um marco na história da literatura brasileira. Polissêmico, o enfoque narrativo aqui flutua... de dono. Balançada a questão da propriedade narrativa, entra em jogo a questão da originalidade autoral³. Mário se apossa de lendas, discursos, textos e, feito uma embolada, desfia sua rapsódia, repleta de plágios “conscientes e honestos”, como diz em carta de 9-II-39, a Oneyda Alvarenga. E põe o nome na capa. O herói “Imperador... da preguiça é o melhor exemplo do ócio criador”⁴. A riqueza desse texto vem provocando seguidos estudos sobre aspectos mui diversos ou, às vezes, de um mesmo aspecto mas de um ângulo distinto (língua, culinária, astronomia, medicina, geografia etc.). Sintetizando, nas palavras de Alfredo Bosi, “compreender *Macunaíma* é sondar

3 SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.

4 LOPES, Telê Porto Ancona. Rapsódia e resistência. In: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 274. (Coleção Arquivos; v.6)

ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica”⁵.

Em *Quatro pessoas*, os críticos consideram que a proposta romanesca ficou aquém da realização. “Deliberadamente inacabado”, o texto se pretende mistura de “crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu” – escreveu o autor em carta de 10 out. 1924 a Manuel Bandeira. Vale, contudo, por ressaltar a tendência ou, melhor, a constância de Mário de Andrade em estabelecer narrativas que traduzem o interior e o inconsciente dos personagens.

Os três livros de contos de Mário mostram, por um lado, a versatilidade estilística e temática do autor e, por outro, uma inevitável irregularidade qualitativa – em que pese a extrema relatividade dessa afirmação de gosto. Se, como ele próprio chamou, há os contos de base (*Primeiro Andar*) onde o pitoresco das histórias sobrepuja o manejo do gênero (“Caso Pansudo”), há verdadeiras obras-primas nos volumes seguintes, como “Nízia Figueira, sua criada” (*Os contos de Belazarte*) e praticamente todo o *Contos Novos*. Alternando temas políticos (como a clara exposição da luta de classes em “Primeiro de Maio” e “O poço”), temas eróticos (“O besouro e a rosa”, “Atrás da catedral de Ruão” e “Frederico Paciência”) ou os ditos de inspiração autobiográfica (“Vestida de preto”, “O peru de Natal”, “Tempo de camisolinha”), o conto de Mário transborda em economia e clareza. Plenas de significados móveis, que apenas se entremostam, suas histórias cativam, no entanto, pela (aparente) simplicidade do enredo apoiadas num vocabulário igualmente reconhecível por um leitor comum.

Na vida de Mário, as crônicas (como, de resto, a produção ensaística) sempre estiveram ligadas às suas atividades de jornalista e crítico. “Aventura intelectual”, como diz na “Advertência” de *Os filhos da Candinha*, a crônica, para ele, não teve “maior interesse que o momento breve em que, com ela, brincava de escrever”. Não obstante, apesar do caráter intrínseco da crônica – apreender e libertar, ao mesmo tempo, fatos cotidianos que a vida inventa de nos mostrar, com sabor suave –, as duas coletâneas de Mário trazem uma infinita variedade temática. Em *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*, por exemplo, aparecem constantemente artigos falando do momento político de então – sobretudo a década de 1930 –, quando Mário simpatizava com o extinto Partido De-

5 BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 171. (Coleção Arquivos; v.6)

mocrático. Outras há que abordam o Zeppelin, o trânsito, a pesca, o vizinho, a estátua, um artista, uma cidade, uma fábula, um edifício, um botão de camisa. Como bom cronista, porém – e apesar da rapidez com que devia redigir o texto –, Mário ia deixando, insinuando no tratamento do tema algumas lições e sentenças que visavam a contribuir para o aprimoramento do homem, incitando os leitores à participação nos problemas sociais. Por exemplo, esta crônica de 1929, “Mesquinhez”, em que cita Martin Fierro: “Yo he conocido cantores / Que era un gusto escuchar, / Mas no quieren opinar / Y se divierten cantando; / Pero yo canto opinando / Que es mi modo de cantar”.

A prosa de estudo: ensaios e crítica literária

Intelectual de primeira ordem, Mário passou, na área ensaística, por diversos ramos de conhecimento, sendo, não raras vezes, pioneiro em certos estudos. Os livros sobre música, publicados basicamente por necessidade financeira de Mário, receberam boa acolhida no mercado dadas a insuficiência editorial no assunto e as características do texto (simples, didático, abrangente). Por muito tempo professor no Conservatório e de aulas particulares de música, Mário de Andrade produziu tais livros que, somados aos outros sobre folclore, medicina popular, dança, artes plásticas, pintura, arquitetura e textos sobre desenho e história da arte, além da evidente produção teórica sobre literatura, comprovam o incansável e múltiplo pesquisador, colecionador e intelectual que ele, num Brasil carente de fontes e registros, representa como poucos.

Dos textos específicos sobre literatura, apenas dois vieram à tona enquanto Mário vivia (excluindo os artigos saídos em jornal, posteriormente reunidos n’*O empalhador de passarinhos*): *A Escrava que não é Isaura* (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista), em 1925, e *Aspectos da literatura brasileira*, em 1943. O primeiro revela a ousadia e o vanguardismo de um escritor que, mal saído das turbulentas inovações dos modernistas de 22, busca, desde cedo, aliar à criação a reflexão sobre literatura. Significativa é a epígrafe, dita de Platão: “Vida que não seja consagrada a procurar não vale a pena de ser vivida”. Usando o recurso do fragmento e da paródia, Mário, no entanto, viria a reavaliar as considerações ali contidas, úteis quando escritas mas falhas se analisadas com um maior rigor. Aliás, não era mesmo vontade de Mário virar estátua, mas servir aos homens de seu tempo.

Já o ensaísmo contundente de *Aspectos da literatura bra-*

sileira expõe um Mário ciente de suas funções de crítico literário. Mais longos, os artigos que compõem esse livro abarcam a melhor poesia de 1930 (Bandeira, Drummond, Murilo Mendes), discutem o proselitismo religioso de Tristão de Athayde e a importância de Castro Alves, recuperam a obra do esquecido Luís Aranha, além de se deterem igualmente sobre Manuel Antônio de Almeida, Alphonsus Guimarães, Raul Pompéia, Álvares de Azevedo e Machado de Assis. Sobre esse último, para justificar a genialidade de sua obra, usa um argumento que serviria para ele próprio: “Forte prova disso, dentro de uma obra tão conceitivamente nítida e de poucos princípios, está na multiplicidade de interpretação a que ela se sujeita”.

Mas é a conferência “O movimento modernista” o grande momento do livro. Escrito para ser um balanço das conquistas dos participantes e aliados da Semana de 22, o artigo se marca, sobretudo, pelo tom emocionado, feroz, autocrítico de Mário, que assume a voz coletiva e diz o *mea-culpa*, diz a alienação e o abstencionismo político que caracterizaram, segundo ele, os modernistas, afastados da vida e preocupados somente em “quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura”. Mário finaliza apregoando uma participação maior dos artistas, através de atos e obras, nas lutas sociais: “Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões”. Sem dúvida bastante exagerado em sua análise, Mário escreveu, no entanto, um capítulo indispensável para quem se interessa pelo Modernismo e pela relação entre arte e vida.

O empalhador de passarinho reúne artigos de 1938 a 1944, mostrando outra face da crítica literária de Mário de Andrade. Feitos quase sempre às pressas para atender à demanda do jornal, os comentários abrangem as obras de Adalgisa Néry, Álvaro Lins, Cecília Meireles, Cornélio Pena, Emil Farhat, Érico Veríssimo, Fernando Mendes de Almeida, Henriqueta Lisboa, José Lins do Rego, Luís da Câmara Cascudo, Luís Jardim, Marcelo de Sena, Marques Rebelo, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, Oneyda Alvarenga, Otávio de Faria, Otávio de Freitas Jr., Raquel de Queiroz, Ribeiro Couto, Roger Bastide, Rossine Camargo Guarnieri, Sérgio Milliet, Telmo Vergara e Vinícius de Moraes. Alguns desses eram, à época, correspondentes de Mário, o que altera o tom de certas colocações. Álvaro Lins, em “A crítica de Mário de Andrade”, de 1946, diz que n’*O Empalhador* Mário “procurava estudar simultaneamente a personalidade do artista, o conteúdo humano ou social

da obra e a técnica formal da construção (...) Condenou conscientemente a incultura, o primarismo, a leviandade, o mau gosto, sempre denunciando nos seus artigos os erros ou as deficiências de técnica, de forma, de estilo”⁶. Neste mesmo ensaio de Álvaro Lins, lemos ainda:

Na sua última fase, quando se pronunciou contra o julgamento em crítica, Mário de Andrade disse uma vez: “Estou imaginando uma pequena vingança: contar as ocasiões que você emprega “talvez”, “ao meu ver”, “positivamente”, como se estivesse tímido ou hesitante em face de alguns dos seus julgamentos”; ao que lhe respondi: “É muito fácil elaborar uma vingança semelhante, contando as vezes em que na sua crítica apareçam “este livro magnífico”, “obra notável”, e até o “genial”, como se o seu aparente diletantismo fosse apenas uma roupagem elegante para o seu gosto de avaliar e julgar. (p. 26)

Para ilustrar a precisão dos comentários de Álvaro Lins quanto ao exercício da crítica literária de Mário de Andrade, superponho dois exemplos: em 25-I-42, escreve sem piedade (e no entanto sem desestimular) a Fernando Sabino:

(...) pelo que seu livro indica como tendências pessoais, o seu caminho na arte é pesado, muito árduo e sem brilho. (...) Seu destino artístico é miúdo, feminino, de nhem-nhem-nhem. O caso da “água mole em pedra dura”... Você irá escrevendo, escrevendo, se aperfeiçoando, progredindo aos poucos: um belo dia (se você aguentar o tranco) os outros percebem que existe um grande escritor.⁷

O outro exemplo diz respeito à crítica que Mário fez do romance *Saga*, de Érico Veríssimo. Transcrevo exatamente o primeiro e o último parágrafos do artigo, intitulado igualmente “Saga”, de 1-IX-40, publicado em *O empalhador de passarinho*:

Érico Veríssimo acaba de publicar, senão o melhor, pelo menos o seu mais virtuosístico romance. Nele nós encontramos elevadas ao mais alto grau de firmeza e desenvol-

⁶ LINS, Álvaro. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins; apresentação de Ivan Cavalcanti Proença, comentários de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 27

⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 8.

tura as tendências, as qualidades e a técnica do seu autor.
(...)

Que conclusão tirar destas observações que a enfermidade me faz jogar um bocado a esmo no papel? Em primeiro lugar, fica sensível que o que eu disse no princípio desdigo agora, e que "Saga", em vez de ser o melhor, é o pior dos livros de Érico Veríssimo. Eu creio que já é tempo de Érico Veríssimo buscar saber a quantas montam as riquezas literárias que amealhou e conseguir delas maior rendimento.⁸

Daí, reitero, a precisão de Álvaro Lins ao configurar uma espécie de perfil para o método crítico de Mário de Andrade:

Ele [Mário] podia dizer objetivamente de um autor secundário que se tratava "de um grande escritor" ou de um livro medíocre que estávamos diante de "uma obra notável", mas no tratamento que lhes dava, na situação em que os colocava, nos juízos que ia lançando no decorrer do artigo, deixava uma larga margem para que se percebesse, por baixo dos adjetivos amáveis e afinal inócuos, a mediocridade daquela obra ou a pequenez daquele autor. (p. 27)

Dos outros ensaios, destacamos o ecletismo e o pioneirismo de Mário. Há que se ressaltar, ainda, o último estudo de fôlego do escritor, *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, realizado a pedidos e a expensas do SPHAN: aqui, Mário de Andrade alia à profunda pesquisa de campo um estilo de escrita que visa a dar ao texto um gosto literário, transformando a vida do padre, escultor, músico, pintor e arquiteto em um "conto biográfico", no dizer de Mário – como Jesuíno, "de vários engenhos".

A prosa intimista: diário e correspondência

O turista aprendiz é um diário etnográfico-ficcional, em que Mário de Andrade registra duas viagens que fizera ao Nordeste e ao Norte, chegando a Iquitos, no Peru. Marcado pelo hibridismo na sua composição, n' *O turista* Mário mistura "referencialidade à poeticidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensamento, o biográfico – o real, enfim), em um texto com finalidade artística que é burilado em termos de distanciamentos no arte-fazer",

⁸ ANDRADE, Mário de. *Saga. O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, s/d. XVI, p. 172-4.

conforme diz Telê Porto Ancona Lopez na introdução ao livro⁹.

Desde 1958, com as *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, até os dias de hoje, vem-se avolumando paulatinamente a publicação da correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade, além de estudos específicos acerca desse epistolário. “Infatigável escrevedor de cartas”, epistolômano assumido, com cerca de 3500 missivas distribuídas a mais de uma centena de amigos e conhecidos, Mário se desenha e se revela (quase) por inteiro no conjunto dessas cartas, muitas ainda guardadas em baús.

Devido mesmo à diversidade dos interlocutores, à época da escrita e aos interesses imediatos, há um mundo imenso de temas e estilos nas cartas de Mário de Andrade. Em artigo de 1939, incluído em *O empalhador de passarinho*, o escritor fala da importância que a carta adquire a partir da sua geração:

Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam “estilo epistolar”, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem, sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever escrúpulos, sem dançar minuets sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura.¹⁰

II. MÁRIO, O EPISTOLÔMANO

Contra uma coisa eu protesto. As tuas cartas vêm quase abertas de tão mal colados os envelopes. Um esforcinho e pronto: o primeiro curioso as abre. Fecha melhor isso. (Mário de Andrade, carta de 1925 a Manuel Bandeira)

O reconhecimento incontestável da importância do epistolário de Mário de Andrade cresce ininterruptamente, assim, como, sem parar, novas cartas suas vêm a público. Reclama-se, de há muito, a reunião dessa correspondência, o que facilitaria, sobre-

9 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 14.

10 ANDRADE, Mário de. Amadeu Amaral. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, s/d. XVI, p. 182.

maneira, a fruição e a pesquisa de um não pequeno número de leitores interessados.

Em bem trançadas linhas, revestidas de um caráter quase sempre professoral, das cartas de Mário jorram saberes e focos, conselhos e confissões, feito chuva fertilizando o chão. Os mecanismos que movem o amor e a amizade, o transitório e o sacrifício, gostar da e gastar a vida, a solidão, a dor e a felicidade, por um lado; do outro, o modernismo e suas dobraduras, a brasilidade e o nacional, o projeto de uma língua mais adequada às nossas peculiaridades, o processo de criação próprio e o alheio: embaraçadas, as cartas de Mário servem a paladares distintos. O coringa transita, de jogo em jogo.

Há, contudo, no meio de tantos temas espetaculares e nobres que alimentam e engordam a correspondência marioandradiana, um tema fixo, constante, que dá forma à economia do corpo epistolar: a própria escrita da carta. Ora Mário de Andrade nega à posteridade o conhecimento de suas cartas, no infrutífero (e “insincero”, desde já) desejo do segredo e do anonimato; ora disserta sobre a função das (suas) cartas como documento e memória; ora discute a distância – e, por tabela, a semelhança – entre carta e literatura; ora, ainda, e com frequência exagerada, pontua os aspectos suficientes e/ou necessários para a “manutenção da troca” de cartas, moto-contínuo do prazer. Cartas extraviadas, cartas censuradas, cartas rasgadas: ausências, também. Fala-se de cartas – nas cartas. Vejamos, pois, as etapas desse carteadado.

Mário de Andrade morre em 25 de fevereiro de 1945. Em 22/03/44 escreve:

Minhas cartas. Toda a minha correspondência, sem exceção, eu deixo para a Academia Paulista de Letras. Deve ser fechada e lacrada pela família para só poder ser aberta e examinada 50 (cinquenta) anos depois da minha morte.¹¹

Texto-chave para uma reflexão sobre a “herança” epistolar legada por Mário, esse “testamento” aponta, com a clareza costumeira, o espaço percebido e efetivamente ocupado pela correspondência do escritor. Redigido um ano antes de sua morte, delega à prestimosa família a organização e a uma instituição in-

11 ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, Organização e notas por Lígia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, p. 7.

telectual local e literária a guarda do acervo; este, futura matéria de pesquisa a ser “examinada”, poderá ser aberto e divulgado no tempo indicado, propício. Lígia Fernandes especula: “não seria possível doar e recomendar que se fechasse e lacrasse um acervo fora de alcance e arbítrio, em mãos de destinatários ou de terceiros”. Logo, a correspondência própria, ativa, entra em cena (como se verifica) e, após reinar solitariamente durante meio século, vê retornar do sono dos justos o seu par original – diálogo epistolar interrompido, mas já realizado... a dois.

Em 1925, escreve a Manuel Bandeira:

As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique. Nem depois da morte de nós dois, quero um volume como o epistolário de Wagner-Liszt. Essas coisas podem ser importantes, não duvido, quando se trata dum Wagner ou dum Liszt que fizeram arte também pra se eternizarem. Eu amo a morte que acaba tudo. O que não acaba é a alma e essa que vá viver contemplando Deus.¹²

Se, na época acima, faz o tipo que vive e escreve (para) o presente, vinte anos depois, escritor e intelectual consagrado e participante, o correspondente contumaz diz, guru, a outro amigo, Guilherme Figueiredo: “Guardar as cartas consigo, / Nunca mostrar a ninguém, / Não as publicar também: / De indiferente ou de amigo, / Guardar ou rasgar o Sol, / Carta é farol. / Ajunte isto / brotado hoje”¹³.

Carta é farol, sabe. Farol... Ao mesmo tempo, luz e mistério:

Meu Deus! O que mais me horroriza são as minhas cartas, egoísmo agindo. Devia ser proibida a mostra pública de cartas particulares, por lei governamental. Como se um escritor, um artista, pelo fato de ter uma vida pública, não pudesse ter uma vida particular! Francamente: é infame. Rasguei todas as cópias que fiz, perdi o dia, e isso de cartas a mim mandadas, nenhuma será publicada enquanto eu viver. Você não pensa que não imaginei destruir agora todas elas. Imaginei sim, mas não posso, não tenho força moral para tanto. Sei que estou numa contradição interna medonha. Assim como uma vontade de deixar isso, como vou mesmo

12 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967, p. 68.

13 ANDRADE, Mário de. *A lição do guru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Carta de 17-II-45.

deixar, pra uma instituição pública mas com a ressalva de só poder ser aproveitado num sentido que não seja pejorativo.¹⁴

Mário se desarma, metralhadora: “devia ser proibida a mostra pública de cartas particulares”, mas não é; “rasguei todas as cópias que fiz”: com que intenção se copia uma carta, se ela é de outro, para o outro, se pede um interlocutor e, jamais, o mesmo – pois “o mesmo” não a legitima?; “cartas a mim mandadas, nenhuma será publicada enquanto eu viver”: e as enviadas por Mário? E após o “viver”?; a doação à instituição pública, de fato, acontece, testamentada, talvez um pouco súbito demais...; as cartas podem ser aproveitadas, mas “num sentido que não seja pejorativo”: isto é, como – rua de mão única?

Tais questões, aqui largadas ao léu, evidentemente articulam-se no conjunto maior da correspondência de Mário de Andrade. Interessa-nos, como já salientado, ressaltar o aparecimento delas, de modo constante e crítico. A reflexão sobre o ato de escrever cartas e os desdobramentos daí decorridos “preocupam” Mário. Aparentemente normal, o prestígio adquirido por sua correspondência transforma seu conflito numa “contradição interna medonha”. Proibir, rasgar, publicar, destruir, deixar, aproveitar: cada verbo tem uma contraface.

Na sequência da carta supracitada, após espinafrar a psicologia (“a mais larvar e a mais canalha de todas... as artes”), finaliza: “(...) declaro solenemente, em estado de razão perfeita, que quem algum dia publicar as cartas que possuo ou as cartas escritas por mim, seja em que intenção for, é filho da puta, infame, canalha e covarde. Não tem noção da própria e alheia dignidade”.

De nada adiantou todo o alarido de Mário. Manuel Bandeira, o grande amigo, deu a partida: em 1958, faz vir a público as cartas de Mário a ele dirigidas. Desde então, com meticulosa regularidade, os seus correspondentes vêm expondo o grau de relacionamento que mantinham com o escritor. Bandeira, mesmo desencadeando essa avalanche, cercou-se de algumas reservas. Ele próprio censurou certas passagens, alegando que elas diriam somente aos dois, da ordem da intimidade e do segredo. Embora tenham se correspondido até 1945, temos “apenas” as cartas que vão até 1935.

Vivo ainda, Mário recebia insistentes pedidos de amigos

14 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 157. Carta de 19-VIII-43.

querendo publicar trechos de suas cartas. Resistente, percebeu que suas missivas passaram a funcionar como um carimbo legitimador de influência e, portanto, de poder. Em carta de 1-X-44, a Murilo Miranda, acede, a legível contragosto:

Vá lá, publique as minhas cartas à Cecília, se quiser. Não sou antipático nessas coisas, me'irmãozinho, mas é orgânico: sinto um pudor incontestável de ver devassadas as coisas íntimas que me dizem por cartas, por dedicatórias, por conversas. Sou assim, e isso é até simpático. Não sou norte-americano, não uso vida pra anúncio, não sou homem de apartamento – cortiço pra granfino, como diz um operário meu amigo – gosto do meu silêncio.¹⁵

Outras vezes, numerosas, o próprio texto de Mário se “traí”: o registro epistolar torna-se o único capaz de dirimir e desvendar fatos e feitos cotidianos, na calada da escrita, como confessa a Moacir Werneck de Castro: “É difícil a gente falar certas coisas mesmo confidencialmente, mas talvez um dia, se desvendarem o meu espaventoso epistolário, se verá quanta gente eu animei. E até nem sempre gente do primeiro time... E há também um lado bem bonito da minha vida, que é bater palmas (às vezes exageradamente) aos que principiam”¹⁶.

Após a iniciativa do Manú, a publicação das suas cartas vem aumentando – baú de fundo falso... O pudor original veio desmilinguindo e, certos que prestavam, antes de tudo, um serviço “público”, amigos livreiros editores & afins tentam remontar, pelas cartas, a vida de Mário: “(...) **toda a sua vida**, inteirinha, se estabelecerá, **com exatidão**, através de suas cartas, cujo conjunto, quando publicadas, pelo menos a maior parte, dirá da sua **verdadeira existência, tintim por tintim**”, afirma Antonio Candido¹⁷.

A epistolografia, no entanto, continua na ordem do fragmento, do jogo, da máscara – ficção que se compõe de princípios estruturantes diversos dos que habitualmente fazem funcionar a obra literária estabelecida como tal. De maneira geral, a carta é

15 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 173.

16 CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. São Paulo: Edart, 1971, p. 174. Carta de 28-VIII-41.

17 CANDIDO, Antonio. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971, p. 8. Prefácio de Antonio Candido. Grifos meus.

um meio de comunicar com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communiquer* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só.

Em texto sobre a “escrita de si”, Foucault afirma que “la lettre qu’on envoie agit, par le geste même de l’écriture, sur celui qui l’adresse, comme elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit”¹⁸. Escrever seria, então, se “mostrar”, se fazer ver, fazer aparecer seu próprio rosto ao outro. A carta se constituiria, ao mesmo tempo, num olhar sobre o destinatário e numa maneira de se dar a seu olhar pelo que se diz de si mesmo.

Analisados contrastivamente, o texto da ficção e o texto da memória tensionam os limites entre vida e obra. Diários, cartas, memórias, entrevistas, somam-se aos poemas, romances, ensaios, crônicas etc. Num resultado plural: e indivisível. Susan Sontag, em texto sobre Walter Benjamin, nos diz que “não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida”¹⁹.

No artigo citado, Foucault afirma que “la réciprocité que la correspondance établit n’est pas simplement celle du conseil et de l’aide, elle est celle du regard et de l’examen” (“a reciprocidade que a correspondência estabelece não se restringe ao simples conselho ou ajuda; é ela a do olhar e do exame”, em tradução referida, p. 151). Mas essa reciprocidade perfaz um duplo movimento de aproximação e distanciamento. “Nas cartas, Mário me parece mostrar-se mais expansivo que diante das pessoas”, diz Oneyda Alvarenga. O ato da escritura sobrepuja o contato pessoal. A correspondência é a forma utópica da conversa, pois anula o presente e faz do futuro o único lugar possível do diálogo. Ou, mais uma vez, com Piglia: “Una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas”²⁰.

“On s’écrit lettres pour être montrées (Saint-Beuve)”: assim, com tal epígrafe liberadora, Guilherme Figueiredo “justifica” o seu livro de cartas... do Mário. Já Drummond apresenta uma convincente e complexa série de fatores que não só explicitam os moti-

18 FOUCAULT, Michel. *L’écriture de soi. Corps écrits*, nº 5. Paris: PUF, 1983, p. 16. (“A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe.” In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Tradução: José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992, p. 145.)

19 SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução: Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 87.

20 PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Argentina: Pomaire, 1980, p. 40.

vos para a publicação como afirmam a sua imperiosa necessidade – pedra de qualquer caminho:

Não só os praticantes da literatura perderiam com a falta de divulgação de cartas que esclarecem ou suscitam questões relevantes de crítica, estética literária e psicologia da composição. Os interessados em assuntos relativos à caracterização da fisionomia social do Brasil também se veriam lesados pela ignorância de valiosas reflexões da antropologia cultural.²¹

Se a ética pede o silêncio e o segredo, o dever exige a mostra, a exposição. “Aliás, todos os que conviveram com Mário sabem que ele escrevia cartas para serem publicadas”, diz no referido prefácio o crítico, e amigo, Antonio Candido. O epistolário marioandradino assumiu, com todas as letras, o espaço convencionalmente ocupado pelas memórias, autobiografias e diários. Lá, Mário derrama-se, entrega-se à volúpia da exibição, por escrito. Conta histórias, conversa, traz o amigo pra perto de si. Registra-se.

Em sua tese de doutoramento, Wander Melo Miranda trabalha a categoria da autobiografia, ressaltando três condições que efetivam o chamado ato autobiográfico: a) autor, narrador e personagem devem ser idênticos; b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública; c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo serem ou não reformuladas²².

Nada impede, portanto, a inclusão do relato epistolar na tipologia acima. Mário de Andrade atribuía às (suas) cartas um precioso valor documental, abrangendo desde questões de relevo teórico, político ou existencial a questões de ordem prática, como o pedido ou a venda de livros, a reserva de hotéis ou passagens, a troca de informações sobre estudos em andamento etc. Daí ter explicitado, em carta de 27-IV-40, a Oneyda Alvarenga, a vontade de ver concluída uma obra de difícil consecução:

Aliás falava outro dia ao Sáia sobre deixar meus fichários musicais a você, para você continuá-los e fazer um dia o Dicionário Brasileiro de Música. Se não dei-

21 ANDRADE, Carlos Drummond de. ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. ix.

22 MIRANDA, Wander Melo. “Contra a corrente (a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago)”. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1987, p. 30.

xar outro escrito, esta carta serve de testamento (e que testamento!) para você obter dos meus o “material”.²³

Como já dissera ao amigo Manú, em 7-IV-28: “Carta de deveras carta é documento maior.” A palavra dá corpo e juízo ao desejo.

Todos os que se aventuram a penetrar a hospitaleira selva que é a obra de Mário, embora avisados já no portão de entrada, espantam-se com o “algo mais” que continuamente aparece por trás das folhas. A avidez do escritor encontra correspondência na branca sedução da página.

Longo que empossado num cargo de chefia de uma divisão do Departamento de Cultura paulista, “contando que lidaria com grandes personalidades da cultura, da arte e da política”²⁴, Mário resolve “escrever um diário de diretor, relatando os fatos e a minha impressão dos indivíduos”, memórias de um intelectual no poder. Com “dois cadernos de 200 páginas” (os quais, fala, não destruiu: se existiram, onde estarão?) preenchidos, desiste da empreitada: “o que contava ali, os casos, as palavras alheias, a ambição, a maldade, a intriga, a estupidez, a safadeza davam àquelas memórias um ar absurdo de mentira”.

Apesar de atender às condições legitimadoras do ato autobiográfico (identidade entre autor, narrador e personagem, e veracidade – verificável – dos fatos e informações narrados), para si, resta a dúvida: “Eu é que saía dali um boca-do-inferno, danado, deformador, invejoso e... mentiroso! Era impossível que aqueles fatos tivessem se passado e aquelas frases se dito”.

A partir desta experiência, Mário de Andrade reflete sobre o caráter especial que as cartas adquirem como instrumento memorialístico, visto que elas participam de um circuito em espiral, cujo coração (móvel) é a própria narrativa que avança e recua, procura o debate, diálogo que se renova – pela diferença. Diz a Paulo Duarte:

Não tenho jeito pra memórias. Mas as cartas são sempre uma espécie de memórias desque tenham alguma coisa mais nuclear e objetiva que arroubos sentimen-

23 ANDRADE, Mário de & ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 225.

24 DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971, p. 332. Carta de 20-VI-40, a Sérgio Milliet.

tais sobre o espírito do tempo. E as memórias em carta têm um valor de veracidade maior que o das memórias guardadas em segredo pra revelação secular futura. É que o amigo que recebe a carta pode controlar os casos e almas contados. (p. 333)

O amigo, “adversário que as [cartas] recebe”, transforma-se no avalista da escritura. Nesse jogo de idas e vindas, palmas e vaias, a cena é ocupada sub-repticiamente, pela marca da *sinceridade*. O missivista deve despojar-se do intuito de “fazer literatura” e largar-se no derramamento da cumplicidade.

Em resenha sobre um livro de cartas de Álvares de Azevedo, Ana Cristina Cesar diz:

Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro”, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu.²⁵

Mário de Andrade, em toda a sua solitária carreira de “infatigável escrevedor de cartas”, sempre esteve atento a esse lance. Obsessivamente, pregava o exercício da sinceridade como elemento indispensável e mantenedor da amizade – siameses, relíquia e ruína. Exemplar, nesse sentido, é a carta que envia para Tarsila do Amaral, de 16 de junho de 1923, onde procura justificar um incidente (qual deles?) que tivera com Oswald, reclamando para si a “culpa da sinceridade”: “Mas a culpa é toda minha e de minha sinceridade. Que queres? É a nobreza com que dignifico os meus amigos, ser sincero para com eles. Num salão, depois de ouvir versos horríveis ou excelentes é de boa educação aplaudir. Mas aqueles que desejarem minha amizade (e é por isso que a ninguém procuro e vivo tão só) hão de aceitar a minha sinceridade também”²⁶.

Para o escritor, o “estilo epistolar, oh primores de estilo” atrapalha, deturpa, falsifica o jogo da correspondência. Blefe que o incomoda até as vésperas da morte, como declara a Drummond, em carta de 16-III-44:

25 CESAR, Ana Cristina. O poeta é um fingidor. *Jornal do Brasil*, 30.4.77.

26 AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1975, p. 367. (Estudos)

(...) a mim também, como a todo sujeito que escreve cartas que não são apenas recados, me perturba sempre e me empobrece o problema infamante do “estilo epistolar”. Aquela pergunta desgraçada “não estarei fazendo literatura?”, “não estarei posando?”, me martiriza também a cada imagem que brota, a cada frase que ficou mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada ideia ou sentimento mais nobre e mais intenso.²⁷

Por um lado, nas cartas, Mário insistia sobre a especificidade da sua obra, isto é, uma arte de ação, pragmática, fadada à transitoriedade e pagando o sacrifício (espontâneo) da qualidade estética; por outro, nas mesmas cartas, “escrever com os olhos postos na posteridade torna-se quase inevitável. O que as cartas perdem então em frescura ganham em perfeição formal e em sentido. E avizinham-se, portanto, da literatura propriamente dita”, como especulou Maria Isabel Barreno em artigo sobre o gênero epistolar²⁸.

No avesso do avesso, Mário decide, uma época, avacalhar a própria carta, desviá-la de seu destino futuro (previsível?), inscrevê-la em superfície porosa, torná-la feia, impublicável:

Estou me lembrando que um tempo, até tomei ingenuamente o partido de encher minhas cartas de palavras porque principiaram me falando na importância das minhas cartas e estupidamente me enlambuzei de “filhos-da-puta” e de “merdas” pra que minhas cartas não pudessem nunca ser publicadas! Como se isso bastasse.²⁹

Plagiando sua conferência “O movimento modernista”, diria que a posteridade não é um prêmio. É uma sanção. Que já chegou.

Em excesso: Mário de Andrade escrevia em excesso. Para ele, demorar-se dias redigindo uma carta de 60 (sessenta!) páginas³⁰, ou confessar, súbito, a falta de assunto provocada por

27 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 215.

28 BARRENO, Maria Isabel et alii. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Futura, 1974, p. 20.

29 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 215. Carta de 16-III-44.

30 “Começada em 14-IX-40, tem sessenta páginas manuscritas (a maior carta que já escreveu na vida, afirmou ele), quase inteiramente tomadas pela discussão de um problema intelectual meu.” (*Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 11.)

um cansaço físico acumulado³¹, ou ainda puxar uma “conversinha” pra lá de quatro páginas mostrando o seu “desejo de deserto e monotonia”³² são variações de um mesmo exercício.

Nada mais natural, portanto, que a sabida aflição de Mário, durante os quinze anos de ditadura getulista, quanto aos intermináveis períodos de acirramento da censura – inclusive postal. Sobretudo quando dirigidas ao exterior (ou de lá vindas), as correspondências eram vasculhadas, recortadas, adulteradas³³.

Já em 1928, remete a Anita Malfatti: “só vendo o dilúvio de cartas que recebo e escrevo. O círculo vai aumentando, sou incapaz de trocar amigos velhos por novos é lógico, porém não tenho o direito também de não querer novos. Por que, se o coração é deborrracha, estica, estica e vai cabendo tudo dentro dele?”³⁴.

Embora envolvido em “muitíssimo trabalho e também uma correspondência enorme”, propõe-se a novos pactos, desde que o outro tenha noção das regras. Sobre esse assunto, escreve a Fernando Sabino em carta de 25-I-42: “Não hesito um só segundo em lhe garantir que, apesar de tudo isto, não me pesará em nada escrever muito, auxiliar você no que eu possa. Apenas preliminarmente, eu desejo que você se examine bem, num verdadeiro exame de consciência, antes de se decidir a exigir esta correspondência”³⁵.

31 “Pronto assunto acabou! Principiei imaginando que tinha muita coisa pra falar e não tenho mais nada. Também imagine que esta é a creio que oitava ou nona carta que escrevo desde quinze horas.” (ANDRADE, Mário de. *Cartas a Prudente de Moraes, Neto*. Organizado por Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 266. Carta de 1928)

32 “Ontem, domingo, foi espantoso, não fiz nada de nada por dezoito horas a fio! É engraçado: nos momentos de dores profundas, fico de uma calma enorme e gosto de me banhar me vestir bem. Levei mais de duas horas no banho, fiz uma barba de bundinha de criança, uma lisura irreprochável. Depois me perfumei com unção e botei um pijaminha de seda listrada, o mais lindo da minha vida. E sentei no estúdio. Olhava pras coisas boas, de repente levantava e mudava uma terracota do Brecheret dois centímetros mais pro lado direito. Trocava dois quadros, pregava outro na parede, e depois sentava quatro vezes dos quatro lados do estúdio, pra ver o efeito das mudanças.” (ANDRADE, Mário de. *Cartas de Trabalho: Correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade*. Brasília: SPHAN/Pró-Memória, 1981, p. 131. Carta de 23-V-28)

33 Ver, por exemplo, carta de 5-VIII-44, a Paulo Duarte: “Aliás, não sei se o mundo avança, mas certas cartas de agora, em que a gente não pode mais se abrir inteiramente nem nas vistas pra o mundo nem nas confissões interiores, com vergonha de ser lido pelos outros, faz com que as cartas estejam se tornando cada vez mais insatisfatórias. Sobretudo pra um sujeito como eu que gosta de se derramar.” (DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971, p. 277.)

34 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 137.

35 ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 19.

A carta é crítica: como um ato de *charitas*. Amor que, sem correspondência, provoca o remorso. “Complacente muitas vezes sou, mas em cartas sem arroubo nenhum”, diz a Guilherme Figueiredo, em 16-II-45, nove dias antes de falecer.

Solitário, ali, na escrivania, junto à Manuela (apelido – em homenagem ao amigo – de sua máquina de escrever), Mário de Andrade se divide. Só o esquecimento é que condensa, como disse num verso. Feito uma carta não escrita, ou extraviada – pelo moleque Mercúrio. Ou como uma carta... descartável, cujo vigor é a própria capacidade de reproduzir-se e alimentar trocas: “Deve haver aí muita carta minha que não passa de... poema de circunstância, eu sei. Mas também serão as que não têm interesse maior do que os duzentos réis do cafezinho de passagem”³⁶.

Mário de Andrade, portanto, desde sempre teve a consciência, como intelectual e artista, da dimensão que o gênero, o hábito, o jogo das cartas cria e estabelece, ora ocupando um espaço explicitamente documental, alimentando (a partir da insofismável perspectiva da primeira pessoa) a memória da cultura e da literatura brasileira, ora fazendo lembrar que o intelectual e o artista lidos nas epístolas compõem apenas algumas das máscaras do Homem – o professor, o amigo, o confidente, o cidadão etc.

Diante de um ambiente universitário muitas vezes avesso, senão incapaz, de produzir discursos com sentidos – não simplórios – que sejam decodificáveis para além de suas fronteiras, o conjunto da correspondência, ativa e passiva, de Mário, adquire um indubitável *status* de oásis, refrescando a sede que nos excita a vontade de compreensão. A compreensão, porém, assim como as palavras de uma carta, podem ser – e de que forma ter certeza? – uma mera miragem a invadir nossos olhos e ouvidos.

III. MÁRIO E A FELICIDADE

Pois é: estou convencido que só não é feliz quem é idiota. Felicidade na vida me parece que depende principalmente de duas coisas: a gente ser humano em vez de ser indivíduo e ter um conhecimento franco da vida (Carta de Mário a Drummond)³⁷.

Para compartilhar do efeito-dominó que se verifica desde

36 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 216. Carta de 16-III-44.

37 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo* (cartas a Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 48.

o ano de 1993, com as sucessivas e merecidas homenagens ao centenário de nascimento de Mário de Andrade, elegemos alguns de seus textos – cartas, sobretudo – para mostrar como a questão da felicidade, nele, implica um diálogo mais extenso e delicado com outros conceitos:

Eu temo repetir Wilde, que pouco aprecio atualmente, mas a minha vida de artista, essa não tem as dispersões e desequilíbrios dos meus livros: é uma obra-prima.³⁸

Para Mário de Andrade, é natural que a felicidade, mesmo sendo um fenômeno de extração individual, possa ser compartilhada e até produzida coletivamente, já que é o homem uma entidade social³⁹. Quanto a si mesmo, Mário, procura “desassociar palavras” que, à primeira vista, teriam significados opostos ou, tão-somente, palavras com alguma relação. Sobre isso, escreve a Bandeira, em 1924 e a Drummond, em carta citada acima, de 23-VIII-925: “a própria dor é uma felicidade”.

Vale a pena registrar o teor de outra carta:

Não é porque me acho e me sinto feliz que vou ter o descaramento de fugir da dor: “Eu reconheço que sofro”. É possível que eu tenha dado a mim mesmo um conceito muito especial de felicidade, como você já falou numa carta. Porém mesmo que assim seja, você sabe perfeitamente a influência enorme que os próprios conceitos têm sobre a nossa vida... panvital. Pois então que felicidade pra mim foi adquirir um conceito especial de felicidade! Esse conceito vive e age dentro de mim talmente que me dá uma consciência lógica de mim mesmo, uma claridade de vida com destino, uma inexistência de rubatos, relentados e cadência de engano, e principalmente me faz gozar seriamente mas com uma sensualidade inenarrável os meus mais rápidos momentos até de amargura.⁴⁰

38 ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Organização e notas por Lígia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, p. 168. Carta de 26-IV-35, a Sousa da Silveira.

39 ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 44 e 97, cartas de 29-I-33 e 1-III-35.

40 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967, p. 159. Carta de 2-VI-29.

Poucos meses antes de sua morte, Mário de Andrade envia provavelmente o seu último retrato para Newton Freitas: “Lhe mando o meu retrato que mais gosto, mas exijo troca. Gosto mais porque marca no meu rosto os caminhos do sofrimento, você repare, cara vincada, não de rugas ainda, mas de caminhos, de ruas, praças, como uma cidade”. Um labirinto? “Às vezes, quando espio esse retrato, eu me perdôo e até me vem um vago assomo de chorar. De dó. Porque ele denuncia todo o sofrimento dum homem feliz”. O conceito especial de felicidade que criara para si provoca uma tal “transubstanciação de sentimentos”: “me esqueci que sofria. Até que tiraram essa fotografia. E fiquei horrorizado de tudo o que eu sofri”⁴¹. Sem saber, com saber:

Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro.⁴²

Revelando-se, no carteadado, um duplo negativo. É claro, “me esqueci que sofria”. Como aquela lágrima, “morta, dissoluta, fraca, / uma lágrima apenas, uma lágrima”, de “Meditação sobre o Tietê”, que ao fim, se “esquece” e se mistura às lágrimas que formam o rio maior, na generosidade de quem é grande. Mário distribui tietês, força, alegria. A própria dor é uma felicidade – aos quatro cantos: prantos de riso: água filtrada:

Rapazes, não confundam a calma destas linhas preparatórias com a melancolia comum. Não tem melancolia aqui. Sou feliz. Estou convencido que cumpro o destino que deviam ter meu corpo em sua transformação, minha alma em sua finalidade.
E passo bem, muito obrigado.⁴³

Dizendo não se lembrar em que parte da obra de Machado de Assis se encontra, Mário de Andrade, reiteradas vezes, escreve a amigos a frase atribuída ao autor de *Memorial de Aires*: “*Alguns a coisa é preciso sacrificar*”. Toda a sua epistolografia deixa os

41 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*, p. 39. Carta de 16-IV-1944.

42 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 30.

43 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas (Losango cáqui)*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1987, p. 121.

rastros evidentes quanto a essa, digamos, tomada de posição... estratégica. Se há sacrifício, se houve, a que espécie de perda está ligada essa atitude? Alguns aspectos devem ser relevados, ainda que numa possível desordem.

Sem rodeios: Mário era um "antipatriota convicto": "sinto que passaria a adorar o Japão ou a Zululândia, com a mesma gostosura, o dia que passasse a morar lá"⁴⁴. Mas Mário não mora "lá" – nem na Cochinchina. Vivendo no Brasil, pelo Brasil se interessa: "Eu sou brasileiro. Não tenho a mínima pretensão de ficar. O que eu quero é viver o meu destino, é ser badalo do momento. Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil".⁴⁵

Incansável pesquisador e colecionador, Mário quer abraçar o Brasil com as mãos. Num de seus projetos inacabados, esclarece o caminho aventureiro que tomara, em nome de um objetivo pioneiro:

Fui obrigado a me meter num despropósito de assuntos e por isso a ficar na epiderme de todos eles. Sobre poesia, poética, estética, arquitetura, música, prosa, psicologia, pintura, e até linguagem escrevi! Numa época como a nossa em que o conhecimento seguro de cada uma dessas criações da vitalidade humana pede uma vida inteira, devera compreender que era impossível pra mim criar obra duradoura. Não fiz mais que vulgarizar.⁴⁶

Na ânsia de preencher tais lacunas, Mário vai se desviando, conscientemente, de um outro destino. Mas a História não prima por registrar ausências. Por isso, cartas – como as chuvas – fertilizam. O primeiro "sacrifício" seria o abandono de uma vida intelectual e artística mais homogênea, especializada, qualificada, em função de outra mais agitada, diversificada, plural, irregular, centopeica, heterogênea, em suma, marioandradina:

Meu ideal não é levar a vida que estou levando, meu ideal é uma vida especializada numa ramo só de arte,

44 ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta* (cartas a Henriqueta Lisboa). Revisão, introdução e notas: Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 8. Carta de 16-IV-40.

45 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Carta de 8 de novembro de 1924.

46 ANDRADE, Mário de. In: PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 314.

digamos música como estudo e literatura como criação e só. Saber do resto só pra enriquecimento lateral meu e não pra escrever sobre e no entanto escrevo sobre tudo, dou alarma de tudo porque se eu não der os outros não dão, faço crítica de tudo, faço verso, faço jornalismo, faço romance faço conto escrevo histórias musicais gramatiquinhas de língua, estéticas gerais, críticas literárias, tudo forçado pelas circunstâncias sem nada de profundo sem nada de bem pensado, pura vulgarização...⁴⁷

Nos meados da década de 20, entre o projeto da gramatiquinha e a carta a Pedro Nava, Mário, em busca da expressão mais conveniente aos seus propósitos de artista, não separava o aspecto linguístico do estético. Tal confusão levou-o a afirmar, em carta de 25, a Manuel Bandeira, um outro “sacrifício”:

A parte messiânica do meu esforço, o sacrificar minhas obras, escrevendo-as em língua que ainda não é língua, não é sacrifício de Jesus, é uma necessidade fatal do meu espírito e da minha maneira de amar, só isso. (...) Você compreende, Manuel, eu empobreci os meus meios de expressão. Não faço dúvida nisso. Empobreci-os conscientemente.⁴⁸

Quase vinte anos passados, em carta a Newton Freitas, de 9-VI-44, Mário confessa a surpresa de se “ver traduzido”. Parecia-lhe contraditório que a sua obra, dedicada de modo pleno ao erguimento cultural da nação brasileira, pudesse ultrapassar a própria fronteira – do sacrifício – a que se obrigara:

Uma obra de combate artístico, linguístico e explosivamente nacionalista como a minha, decerto foi a consciência de toda essa restrição estética que eu me impunha que fez com que nunca eu sonhasse me ver traduzido ou conhecido fora daqui. (...) Desejei ser útil no meu cão cultivei o meu jardim, sem sonhos vãos.⁴⁹

47 ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz*. Edição preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 75. Carta de 25-IV-926, a Pedro Nava.

48 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 67.

49 “Correspondência de Mário de Andrade (a Newton Freitas)”. *Revista IEB-USP*, p. 17. São Paulo, 1975.

Mário de Andrade, assim como multiplicar-se em estudos os mais variados, praticamente inexistentes à época, via na própria criação uma espécie de sacrifício – visto que nesta criação o ingrediente primeiro era o que chamava, com todas as letras, de UTILIDADE. Ensaio fictício-musical inacabado, *O Banquete* estende suas considerações para além da música e, na voz alternativa do personagem Janjão, podemos ouvir a inabalável concepção de arte-ação de Mário:

Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõesinhas pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética o princípio de utilidade. O PRINCÍPIO DE UTILIDADE. Toda a arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista.⁵⁰

Umbilicalmente ligado aos conceitos de utilidade, destino e sacrifício está o de transitoriedade. Inúmeros exemplos poderiam ser pescados da generosa obra de Mário de Andrade. Insinuante táxi, em “O culto das estátuas - II”, de 29 de setembro de 1929, Mário elucubra sobre o esforço dos amigos (vivos) para restaurar a memória do amigo morto:

Não é o morto que tem de vencer, esse já está onde vocês quiserem, pouco se amolando com as derivações da existência terrestre. Quem tem de vencer é o grupo de amigos. E se observe que muitas vezes esses amigos (do morto), nem se dão entre si. O “grupo” se justifica apenas pela admiração sentimentalizada do morto e esses indiferentes se sentem irmãos. Isso é lindo e muito comovente. Só não acho comovente o derivativo: — Vamos fazer estátua, gente!⁵¹

Por essa deliciosa crônica, Mário dialoga com a questão do tempo, complexa e presente nas ações e criações do homem, em todos os... tempos. “É incontestável que esse problema problemático de ficar ou não ficar jamais me preocupou e o considero pueril. Uma placa neste 108 da rua Lopes Chaves, uma estátua,

50 ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. Introdução de Sidney Coli e Luís Carlos da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 130.

51 ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/SCET-CEC, 1976, p. 149.

ou melhor, um bronzinho, homenagens e muitos discursos pelo centenário da minha morte, não me interessam nada”⁵². Negando o narcisismo da celebridade – “sonhar com o busto em praça pública, nem me parece ridículo, me parece ascético”⁵³ –, cujo símbolo seria a estátua, Mário opta inexoravelmente pelo aqui e agora. “Eu sempre me revoltei contra essa ideia de “ficar” que enche tanto a boca, até do Villa. Não posso compreender essa história de escrever pra ficar”⁵⁴.

Convidado a analisar a obra de Castro Alves⁵⁵, Mário declara-se um pouco constrangido, visto que terá que fazer uma revisão de valores, advindo daí um duplo risco: primeiro, e secundário, ir contra a opinião corrente e unânime da crítica que havia transformado o poeta e orador romântico num ídolo incontestado, numa... estátua; segundo risco, e principal, ao negar a “identidade eterna” dada a Castro Alves, restaria buscar o seu “valor permanente” – o que seria, para Mário, presunção do poeta.

Inundando suas cartas e ensaios de reflexões acerca da transitoriedade da vida, Mário procura justificar o próprio modelo sobre o qual construiu sua obra, de caráter utilitário, momentâneo, e com o sacrifício de alguma coisa. Surge o paradoxo quando caminhamos para o ato final:

Alguma coisa há de ficar. Não eu porque isso não tem importância nenhuma pra mim, te juro, que pode me incomodar agora que em 1978 alguém diga que tive valor?⁵⁶

Sacrificar-se é preciso? Viver é que é: preciso. Engana-se, quiçá, quem vê no sacrifício de Mário de Andrade um elemento negativo, substância expurgável, triste pecado. Mário “escolhe” fazer uma obra ÚTIL, através de uma “língua que ainda não é língua” e, mais, dividindo o seu campo de pesquisa e produção entre múltiplas áreas, caindo, segundo ele, na vulgarização. Em consequência, conclui, o destino que lhe cabe – à sua obra – é o de ser transitório. Como a vida de um homem:

52 ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 295. Carta de 12-X-29.

53 ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins; apresentação de Ivan Cavalcanti Proença, comentários de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 66.

54 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 83. Carta de 1925.

55 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 109.

56 ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz*, p. 75. Carta de 25-IV-926, a Pedro Nava.

Não bote nada de estética na vida de você, bote vida que não tem nada que ver com as atitudes artísticas e portanto desinteressadas do espírito.(...) Antes de ser artista seja homem.⁵⁷

Mário, mesmo diante das agruras do corpo (males constantes) e do bolso (falta de dinheiro), organiza a sua vida – professoral! – de modo que gostar e gastar seja um, seja uma “religião”. Ao mesmo Drummond, em cartas com vinte anos de intervalo:

Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso para com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação me é diferente.

Para mim, viver é gastar a vida. (...) Se vê pelas minhas cartas de todos os tempos que se eu quero gastar e não conservar a vida, não se trata de nenhuma desistência, de nenhuma covardia atual, de nenhum suicídio. É questão de temperamento, de realidade instintiva do meu ser.⁵⁸

Mário de Andrade não rimava com a incorrespondente palavra morte. Em longa carta a Henriqueta Lisboa, de “21=22-III-42”, Mário narra o episódio do suicídio de José Antônio Ferreira Prestes (O CORPO É QUE NEM VÊU LARGADO SOBRE UM MÓVEL), que o procura em vão (UM GESTO QUE PAROU NO MEIO DO CAMINHO), por todos os lugares (GESTO QUE A GENTE ESQUECEU). “Mas eu não estava, não estava, não estava. Ali pelas três horas, então, ele me escreveu uma carta que guardo, botou na caixa do correio, foi em frente da porta da Polícia Central e meteu uma bala no ouvido.” (MORTO, SUAVEMENTE ELE SE ESQUECE SOBRE AS FLORES DO CAIXÃO.) Mário ignorava a morte, como divindade metafísica:

Eu jamais que imagino na morte, creio que você sabe disso. Aboli a morte do mecanismo da minha vida e

57 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo* (cartas a Carlos Drummond de Andrade), p. 35. Carta de 27-V-25.

58 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo* (cartas a Carlos Drummond de Andrade), p. 3 e 315. Cartas de 10-XI-24 e 16-III-44.

embora já esteja com meus trinteito anos, faço projetos pra daqui a dez anos, quinze, como se pra mim a morte não tivesse de “vim”... como todos pronunciam. A ideia da morte desfibra danadamente a atividade, dá logo vontade da gente deitar na cama e morrer, irrita.⁵⁹ Sentiu talvez um desaponto muito grande De ter largado a vida sendo forte e sendo moço, Teve despeito e não se moveu mais. E agora ele não se moverá mais. Vai-te embora! Vai-te embora, rapaz morto! Ôh, vai-te embora que não te conheço mais!⁶⁰

Mário queria vida, corpo, felicidade, alegria. Mas não aquela alegria contemplativa, espectadora, “cósmica”, cheia-de-graça-aranha, platônica e, afinal, distante do homem:

A verdadeira alegria nem sabe que é alegre. Eu não sabia que era alegre. Agora é que sei. Felizmente é que pude vencer o preconceito da alegria por causa da minha intensa vida.⁶¹

La joie contitue ainsi toujours une sorte d'en plus, soit en effet supplémentaire et disproportionné à sa cause propre qui vient multiplier par l'infini telle ou telle satisfaction relative à un motif déterminé, et c'est cet en plus que l'homme joyeux est précisément incapable d'expliquer et même d'exprimer.⁶²

Em carta de 7-XI-27, ao amigo Manú, diz que sua “*vida de pensamento*”, apesar da “*aparência fria*” era tão séria quanto a “*vida físico-psíquica*”. “*Eu tenho paixão por pensar. Mas não tenho medo que isso me prejudique porque inda tenho mais paixão pela vida*”. A palavra-paixão, chave. Que transforma saídas em entradas, que justifica as “*fracas forças de artista criador*”, que identifica transitoriedade e felicidade, sacrifício e prazer, sacrifício e saúde moral e intelectual, sacrifício e alegria física de viver, sacrifício e egoísmo... nobre⁶³.

59 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 189. Carta de 28-III-31.

60 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas (Remate de Males)*, p. 258.

61 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 57. Carta de 18-IV-25.

62 ROSSET, Clément. *La force majeure*. Paris: Minuit, 1983, p. 9.

63 ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p. 164. Carta de 26-IV-35, a Sousa da Silveira.

Paixão crítica, radical, sem margem. Mário, muito mais que útil, foi bom. Sendo um, muito mais que um “valentim-magalhães”: daqueles “*artistas cuja vitalidade é apenas enquanto dura a vida, pouco doadores de Beleza, mas fortes agenciadores do movimento, ativos propulsores mais da progressão que do progresso, fontes malévolas de inquietação (...) um eterno convite à criação... dos outros*”⁶⁴. Cá entre nós, num plágio honesto e consciente, “pra melhorar a coisa roubada”, o destino real de Mário de Andrade é aquela permanência após a morte, aquela atividade certamente mais fecunda e menos propriamente humana que divina, de criar o descanso, o prazer, a evasão deste mundo que a Beleza dá.

Nesse quadro, torna-se indispensável a leitura da carta de 27-VIII-43, a Moacir Werneck de Castro, em que Mário hesita na explicação de por que sacrificou o desejo de “*continuar querido depois de cadáver, osso, pó filho da puta*”:

Entra tanta coisa nessa decisão: lealdade pra comigo mesmo, medo de sofrer, sensualidade, gosto de viver, esse meu engraçado complexo de culpa que atravessa a minha poesia toda.⁶⁵

Desprezar os deuses, odiar a morte e ter paixão pela vida: tais são as atitudes que tipificam o homem absurdo, como o entendeu Camus em *O mito de Sísifo*. Ao interpretar o castigo sofrido pelo herói – empurrar uma pedra até o alto de um monte de onde, ciclicamente, ela despenca e a tarefa se reinicia –, o filósofo argelino afirma, na contracorrente da obviedade analítica, a felicidade de Sísifo. Se o tempo mítico mostra-se fixo, imóvel, no tom da superfície, congelado, leitura de primeira instância, já a sua retomada consiste, justamente, na sobreposição de camadas interpretativas, dinâmicas, mutáveis, regidas pelo movimento do tempo histórico.

Para o autor de *O estrangeiro*, a felicidade se instaura a partir da consciência do sujeito: a passagem pelo mundo é, sob qualquer aspecto, irreversível. Por mais insatisfatória ou trágica que seja a existência, viver deve ser uma força imperativa. Estratégicamente, Camus assim abre seu livro de ensaios:

64 ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p. 164. Carta de 26-IV-35, a Sousa da Silveira.

65 In: CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 205.

Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, aparece em seguida. São jogos. É preciso, antes de tudo, responder. E se é verdade, como pretende Nietzsche, que um filósofo, para ser confiável, deve pregar com o exemplo, percebe-se a importância dessa resposta, já que ela vai preceder o gesto definitivo.⁶⁶

Deslocando o foco da questão do suicídio (tratada em geral como fenômeno social, coletivo, massivo) para a experiência do indivíduo e suas motivações internas, Camus apresenta o elemento de inflexão, de virada, de uma nova perspectiva filosófica: o absurdo. Mais que a paciente precisão do conceito, o absurdo requer – para o seu entendimento – uma certa predisposição ou, melhor, um sentimento de perplexidade diante do “estado das coisas”. Essa percepção, por si só, constrói em torno do sujeito as paredes do absurdo: opacas, intransponíveis.

Acontece que, à semelhança do sacrifício de Sísifo, a consciência do existir supera seu caráter de absurdidade. Não sendo para sempre, existir é para frente. Assim, a reflexão motivada pelo tema do suicídio passa pela constatação do absurdo e chega, enfim, ao terceiro tema: o caráter vital da esperança. Camus opera o desmonte do suicídio como redenção, aponta a complexidade “caótica da ordem” do absurdo existencial e recupera a esperança como mola propulsora para o futuro.

É no momento em que se conscientiza de sua tarefa, interminável, e na tentativa de superá-la (transformá-la), é nesse momento que Sísifo transcende o destino pelo desprezo das regras preestabelecidas por deuses sem rosto e por isso mesmo – pelo seu desprezo, pela sua revolta, pela sua consciência – é que podemos imaginar Sísifo feliz.

Albert Camus se aproxima, portanto, do pensamento de Ernst Bloch e de seu princípio-esperança, do otimismo e da “crença nas possibilidades de concretização das ideias utópicas na história, apesar de todas as catástrofes e triunfos históricos do mal” e se distancia da visão trágica e pessimista “de um pensamento

66 CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 3 ed. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 23.

histórico que se deleita na contemplação das ruínas e das imagens da destruição”, como a de Walter Benjamin⁶⁷.

Não se deixar dominar pela alienação, resignação, melancolia ou se abandonar ao niilismo: tal é o nosso esforço, o de Mário de Andrade, tal é o esforço de Sísifo. Nesse esforço, ao qual adicionamos um singular prazer, reside nossa glória, nossa esperança, nossa felicidade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1975.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo* (cartas a Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins; apresentação de Ivan Cavalcanti Proença, comentários de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz* (cartas a Pedro Nava). Edição preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Organização e notas por Lígia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. Introdução de Sidney Coli e Luís Carlos da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo,

⁶⁷ MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993, p. 76.

Edusp, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta (cartas a Henriqueta Lisboa)*. Revisão, introdução e notas: Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/SCET-CEC, 1976.

ANDRADE, Mário de. *A lição do guru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rosseti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Trabalho: Correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade*. Brasília: SPHAN/Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos; v.6)

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins, s/d.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de; DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971. Prefácio de Antonio Candido.

BARRENO, Maria Isabel et alii. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Futura, 1974.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 3. ed. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. São Paulo: Edart, 1971

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. In: *Corps écrits*, nº 5. Paris: PUF, 1983.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Tradução: José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução: Iumna Maria Simon (coord.) São Paulo: Hucitec, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade – Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LOPES, Telê Porto Ancona. Rapsódia e resistência. In: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente (a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago)*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1987.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. (Biblioteca Básica)

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Argentina: Pomaire, 1980.

PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ROSSET, Clément. *La force majeure*. Paris: Minuit, 1983.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

OLHO, FALO E BÚFALO: IMPRESSÕES SOBRE UM CONTO DE CLARICE¹

Resumo: análise do conto “O búfalo” (*Laços de família*), de Clarice Lispector, a partir das noções nietzschianas de força ativa e reativa, retiradas de Gilles Deleuze, mostrando que, na narrativa, à maneira da vida mesma, amor e ódio se retroalimentam.

O conto “O búfalo”, de Clarice Lispector, foi publicado em *Laços de família*², em 1960. É o último conto do livro – e isso não é à toa. Ter lido o conto faz parte do que se lerá aqui, impressões basicamente. Impressões mesmo, menos por efeito de estilo do que pela literalidade da palavra: impressão como *opinião mais ou menos vaga, sem maior fundamento*; impressão como *influência que um ser, um acontecimento ou uma situação exerce em alguém, repercutindo-lhe no ânimo, no moral, no humor*; e impressão, na primeira acepção, como *ato de imprimir e imprimir-se*. A primeira impressão jamais é a que fica: sobre a superfície da origem, infinitas inscrições (impressões) vão formando novas camadas, o texto sempre se recompondo em palimpsesto.

A trama é dirigida por um narrador onisciente, não participante da trama, que, estrategicamente, se cola à consciência da personagem principal, por vezes liberando-lhe a palavra através do discurso direto. Uma possível sinopse do enredo seria: numa tarde de primavera, uma mulher passeia, com ódio e raiva, pelo zoológico como forma de escape e de desabafo pelo fato de ter sido desprezada pelo homem que amava. Nada mais banal, mentirosa e traiçoeira do que uma sinopse. Ampliemo-la, pois. À maneira de GH, em famoso romance de Clarice, decidindo que “Enquanto escrever e falar vou ter que

¹ Publicado em MORAES, Alexandre (org.). *Clarice Lispector – em muitos olhares*. Vitória: Edufes, 2000, p. 219-232.

² LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

fingir alguém está segurando a minha mão”³, acompanhemos, junto ao narrador do conto, os passos dessa mulher de casaco marrom. Com esta licença, talvez consigamos perceber até que ponto podemos separar as impressões da ficção e da crítica.

A ambição do percurso ensaístico é dupla: 1º) captar na fala e, sobretudo, nos gestos da protagonista a passagem de uma força reativa para uma força ativa (para isso pretendo me apropriar de reflexões de Deleuze a partir de aspectos da filosofia de Nietzsche); 2º) mostrar como a afirmação da força ativa, no citado conto, se dá através de uma gestualística eminentemente erótica (e para isso busco o auxílio de um certo Barthes). Desde já, portanto, convém nos assenhorearmos da noção de força, via Deleuze:

Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são ditas reativas. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força. As forças que entram em relação não têm uma quantidade sem que, ao mesmo tempo, cada uma tenha a qualidade que corresponde à sua diferença de quantidade como tal. Chamar-se-á de hierarquia esta diferença das forças qualificadas conforme sua quantidade — forças ativas e reativas.⁴

Em nenhum momento deste percurso, entretanto, pretendo deixar de segurar a mão da mulher de casaco marrom, sob o risco de perder-me, qual inquieto adolescente, no zoológico. Feito um pseudonarrador, relatarei o passeio-viagem da mulher de casaco marrom, ora dentro da cena (discurso sintético-parafrástico), ora à distância (discurso analítico-crítico). Temendo que algumas dessas promessas teóricas sejam puro exercício onanista, sem compromisso com a paciência conceitual voltada para o outro (que me lê, vê, ouve), mas interessado apenas (e seria bastante) no prazer solitário autocentrado, agencio, desde já, a perspectiva pluralizante, detectada por Roberto Corrêa, presente em *Laços de família*. Diz o ensaísta:

3 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 13.

4 DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976, p. 33.

Há em todas as histórias deste volume o sinal da disponibilidade de uma escrita que se contrai e se distende (pulsa, entrega-se), construindo quadros, cenas, personagens e imagens que aceitam ser mirados por uma infinidade de ângulos, como se cada narrativa pudesse, além de dobrar-se sobre a riqueza de sentidos impressos em si própria, servir de foco de iluminação das outras. Como se o livro fosse uma cartografia de estados, sensações, descobertas. Em cada texto, a frase mais certa para captar uma percepção da vivência diária, tão logo clara e vista, tão logo alterada e obscura.⁵

Eis que começa o conto: *"Mas era primavera"*. O "mas", conjunção adversativa, no contexto, causa estranheza, visto que deveria se opor, sintaticamente, a alguma ideia anterior. No entanto, o que é anterior é o próprio estado de espírito da mulher que chega ao zoológico: é um espírito adversativo, ressentido, que logo se esclarece: mas era... primavera, época de viço, vigor, vida. Exatamente o que a mulher que chega ao zoológico não quer. E esta mulher que seguimos guarda em seu vestuário e em seus gestos – em suma, em seu corpo – marcas de tensão, dureza, ódio: traz *"os punhos apertados nos bolsos"* de um casaco marrom, cor contrastante com o aspecto verdejante da primavera, além de ter apertado os dentes *"até o maxilar doer"*. Sabemos, diz-nos o narrador, que está à procura de algo, *"tentando encontrar-se com o próprio ódio"*, porém o que encontra, desde sempre, é amor. Já o primeiro parágrafo traz a tensão crucial do conto, resumida nos pares simultaneamente opositivos e complementares: ódio e amor, destruição e criação, imobilidade e movimento, fechado e aberto, escuro e claro, morte e vida, tanatos e eros.

A mulher (sigamo-la) vai ao zoológico em busca de um animal para que pudesse compartilhar o ódio pelo homem que não correspondera ao seu amor, e assim vingar-se dele. Ela quer exercer seu ódio, *"mas era primavera"* e, de cara, na segunda frase, lemos: *"Até o leão lambeu a testa glabra [sem pêlo] da leoa."* Tudo começa a se oferecer na contramão de seu desejo reativo: *mas, primavera*, o amor dos leões, o *cheiro quente da jaula* em oposição à *frescura de uma cova*, metáfora que ratifica as imagens hegemonicamente mórbidas que o narrador (observando, como nós, ora mais de perto, ora mais descolado dos pensamentos da

5 SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, p. 5. (As citações do conto seguirão esta edição.)

protagonista) emprega para caracterizar a predisposição da mulher de casaco marrom.

A mulher procura ódio, mas, animal por animal, se depara – os personagens de Clarice não encontram, “se deparam” – com amor. Começa a se instaurar no conto, como se o narrador enxergasse pelos olhos da mulher, a supremacia de uma visão erotizada, numa série ininterrupta de descrições e ações dos animais remetendo ao mesmo campo semântico de vida, amor, erotismo, criação, alegria: o leão lambe a leoa; a girafa é uma virgem de tranças recém-cortadas; o hipopótamo é úmido, o rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda; os macacos nus, felizes como ervas, ele de peito pelado, ela dando de mamar. Sentidos e libidos em polvorosa.

Resistindo à força afirmadora da vida, a mulher continua *apertando o punho no bolso do casaco*, mas sem saber, aos poucos, *no doce martírio [de] não saber pensar*, ela tranca *entre os dentes um sentimento que não viera buscar*, qual seja, o amor pleno que reina ao seu redor. Assaltada pelo ressentimento e pelo poder de Thánatos, a mulher revigora sua reação, fugindo: “*Deus, me ensine somente a odiar*”. No seu périplo de ódio, a mulher sente o peso do elefante, sua *carne herdada*, sua *potência*; a seguir, “*a mulher então experimentou o camelo*”. Aparece, nessa altura, uma imagem-elemento forte no conto, que permanecerá até o seu final: imagens ligadas a líquido.

Clarice fala da gênese deste conto:

“O Búfalo” me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; e uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com tudo isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror.⁶

Curiosamente, a galeria de animais comporta uma variedade noelina (leão, girafa, hipopótamo, macaco, elefante, camelo, e ainda quati e búfalo), mas ignora o tigre da reminiscência autobiográfica. Fica a sensação, mudam-se os personagens.

Retomemos os passos da mulher, que agora se encaminha para o parque de diversões do Jardim Zoológico, onde se depara

6 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador.

Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 294.

com... uma fila de namorados! Há pouco, nas barras do cercado dos camelos, sentira *um prazer percorrer suas costas até o mal-estar, mas não ainda o mal-estar que ela viera buscar*. Paulatinamente, através da erotização do corpo (da protagonista) e da linguagem (do narrador), a força qualificada da vontade afirmativa vai ganhando espaço – ocupando superfície: o ódio profundo e vertical vai se transformando, ganhando nova forma plástica, horizontal. No corpo da mulher vai se inscrevendo, imprimindo, uma outra história avessa ao niilismo, avessa à vontade de ódio: uma vontade de amar.

No parque, após esperar na fila de namorados, senta-se, sozinha, no banco da montanha-russa, de onde observa, com espanto, *o chão onde simplesmente por amor – amor, amor, não o amor! –, onde por puro amor nasciam entre os trilhos ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplício de tentação*. Não bastasse a visão das ervas, ainda sentada no banco da montanha-russa, a *brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar*. É um momento, presenciemos, fulcral de transição: a mulher coloca o corpo à disposição para girar, rodopiar, revirar, entontecer – transvalorar?

A montanha-russa deflagra na mulher de casaco marrom uma experiência que não procurava. O imprevisto da velocidade da maquinaria faz desse parágrafo do conto um engenho metaficcional, com uma sintaxe igualmente acelerada, uma pontuação algo espasmódica e as vozes do narrador, da protagonista e o *grito das namoradas* dialogicamente atuando em conjunto. O giro da montanha-russa marca a vontade de se renovar, marca uma ruptura no comportamento “terrestre” da mulher, pela primeira vez admitindo a preponderância do *corpo automaticamente alegre* em vez do *profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica*. Pela primeira vez também, no conto, o “mas” inicia uma frase na perspectiva dionisíaca de amor, criação, movimento, aberto, claro, vida, eros. Linguagem e corpo em relação especular: no ar, *aquele voo de vísceras (...), a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de gargalhadas*⁷.

7 Tal sequência, no conto, faz vir à tona citação de Deleuze, lendo Nietzsche: “Referidos a Zarathustra, o riso, o jogo, a dança são os poderes afirmativos de transmutação: a dança transmuda o pesado em leve, o riso baixo em alto. Mas referidos a Dionísio, a dança, o riso, o jogo são poderes afirmativos de reflexão e de desenvolvimento. A dança afirma o devir e o ser do devir; o riso, as gargalhadas, afirmam o múltiplo e o um do múltiplo; o jogo afirma o acaso e a necessidade do acaso.” (DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976, p. 161.)

Durante o voo, a mulher de casaco marrom tem *como uma boneca a saia levantada*. Na transformação da personagem esse fato *significa*: saída da montanha-russa, ela *ajeitou as saias com recato e, mais à frente, embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia*. Recompôr o pudor faz parte da resistência das forças reativas. O processo de transformação é doloroso. A mulher de casaco marrom, ao entrar na montanha russa, *separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa igreja*; após a breve e aérea experiência da desarticulação e da transfiguração, ela volta à terra e ao silêncio, arrumando a saia e sentindo-se *pálida, jogada fora de uma igreja*. A mulher de casaco marrom experimenta, sim, um recomeço, ela tenta – ou, talvez, melhor: é tentada – a se transmutar: *recomeçou a andar em direção aos bichos*. Esse movimento da mulher, incorporando a diferença de si (do que viera procurar) e dispondo-se a alterar o olhar para as coisas (fundador, nomeador, em vez de pré-concebido), lembra a leitura de Deleuze, sempre em torno de Nietzsche:

Na terminologia de Nietzsche, inversão dos valores significa o ativo no lugar do reativo (na verdade é a inversão de uma inversão, visto que o reativo havia começado por tomar o lugar da ação); mas a transmutação dos valores ou transvalorização significa a afirmação em lugar da negação, e mais ainda, a negação transformada em poder de afirmação, suprema metamorfose dionisíaca. (Deleuze, 1976, p. 58)

A mulher recomeça a andar e encara o quati o qual, assemelhado a uma criança, ela *nunca poderia odiar*. Então, como já fizera antes ao se defrontar com a vitalidade prazerosa e carnal dos leões e dos macacos, *desvia os olhos*, em típica má consciência reativa. Retorna com força – porque a reação é uma força – o sentimento de ódio, *a vontade atormentada de ódio, a vontade de ódio*. Novamente Deleuze:

Mesmo se unindo, as forças reativas não compõem uma força maior que seria ativa. Procedem de modo totalmente diferente, elas decompõem; elas separam a força ativa do que ela pode; subtraem da força ativa uma parte ou quase todo seu poder; e por esse meio não se tornam ativas, mas, ao contrário, fazem com que a força ativa se junte a elas, torne-se, ela própria, reativa num novo sentido. (Deleuze, 1976, p. 47)

Sua via-crúcis toma novo rumo e o narrador cola a sua voz à da protagonista: *Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ler o seu próprio ódio?* Aqui um momento de destaque do conto, pois a mulher de casaco marrom como que abandona o campo da similaridade (do paradigma, da metáfora) em que se colocara em relação aos animais e adentra o campo da contiguidade, fixando-se num patamar agora sintagmático e metonímico.

De novo, o corpo enrijece (perdendo a leveza que adquirira na montanha-russa), e a mulher retrocede ao estado inicial de ódio, destruição, imobilidade, fechado, escuro, morte, tanatos: *agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos, a assassina incógnita, e tudo estava preso no seu peito*. Sem saber, a mulher de casaco marrom anda e corre até parar *diante das barras de um cercado, onde encosta o rosto quente no enferrujado frio do ferro*. Esta relação de choque (mulher / quente, ferro / frio) ganha dimensão significativa pela redundância das informações: *a dureza das grades e um ferro gelado*.

Agora, a partir do acontecimento-búfalo, repetidas vezes, acentuando a referida relação de contiguidade, a narrativa vai alternar a nomenclatura macho, fêmea (*de presa, rejeitada*), búfalo, homem, mulher. Com o *rosto quente no frio ferro* e de olhos fechados, a mulher de casaco marrom aos poucos aceita a *desmaiada* – termo que de certo modo prenuncia a *vertigem* final – *luz da tarde*, abre os olhos e olha (ainda não vê), experimentando *certa paz enfim*, o búfalo negro. E o que ela olha? *Quadris, pescoço, ilhargas, cabeça, cornos, torso, o duro músculo do corpo do búfalo*. Numa sequência altamente erotizante, o olhar da mulher como que fotografa o outro, determinando o *punctum* de interesse. Em seu *Fragments de um discurso amoroso*, em capítulo intitulado exatamente “O corpo do outro”, diz Roland Barthes:

(Eu via friamente, tudo de seu rosto, de seu corpo: seus cílios, a unha do dedão do pé, a finura das sobran-celhas, dos lábios, o brilho dos olhos, certo grão de beleza, uma maneira de esticar os dedos ao fumar; eu estava fascinado – a fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, a causa do meu desejo.)⁸

8 BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso* [1977]. Tradução: Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 62.

Decerto, e desde já, podemos concordar com Gilda Salem ao afirmar que o “búfalo guarda a impressão de ser uma alegoria, alguma divindade que ilumina aspectos da natureza humana, especialmente da sua relação com a morte, em confronto com a vida, com o desejo da felicidade”⁹. A tensão que se apossa da consciência (interiorizada, arquetípica) – dos gestos (exteriorizados, formalizados) – da mulher revela a relação conflituosa de forças: a sua vontade quer odiar e simultaneamente amar. O búfalo presentifica o homem ausente.

Tem início então toda uma gestualística erótica efetivada através da “superfície dos sinais”, para tomar emprestada a expressão de Roberto Corrêa em texto referenciado. Este jogo da sedução passa a imperar até o desfecho da narrativa, como bem apontou Nádia Gotlib em outra tentativa de sinopse do conto:

No último conto [de *Laços de família*], “O Búfalo”, a mulher vai ao Jardim Zoológico para, selvagememente, procurar um objeto de seu amor e ódio, que ela encontra, aliás, no búfalo. Este conto, tal como o anterior [“O crime do professor de matemática”], termina em intenso clímax: a sedução, levada aos seus derradeiros limites, constitui, entre macho e fêmea, um mútuo assassinato quando são ambos consumidos pela paixão.¹⁰

A sedução é lenta, possui linguagem própria, de vaivéns, fingimentos, recuos. Nesta cena releva a maestria do diretor-narrador, que se aproxima do gesto do búfalo (“*Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido*”, “*E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la*”) ao mesmo tempo que penetra na íntima sensação da mulher (“*Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira*”). Em paulatina graduação, feito o ato erótico por excelência, o jogo da sedução per-

9 SZKLO, Gilda Salem. “O Búfalo”. Clarice Lispector e a herança da mística judaica. *Remate de Males*, Campinas, (9): 107-113, 1989, p. 112. Praticamente, termina aí a semelhança de propósitos entre a minha análise e a da estudiosa que, como antecipa o título do artigo, volta seu interesse para a interpretação do conto à luz das concepções da cabala luriânica, incorporando também reflexões de Benedito Nunes, no tocante às questões filosóficas existencialistas, como linguagem, silêncio, náusea, angústia etc. Nessa esteira, Gilda escreve que “O Búfalo” *fala do aprofundamento da náusea como revelação do ser. Ele narra uma experiência espiritual, em que o sacrifício e o sacrilégio se cruzam; a redenção significa a anulação da personalidade, no plano moral, social, e o amor simboliza a entrega do “Ego” (o Eu) a potências cósmicas não diferenciadas, não éticas, que têm um lado sombrio e infernal, e um lado luminoso e divino* (p. 108).

10 GOTLIB, Nádia Batella. Um fio de voz: histórias de Clarice. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 172.

dura, cúmplice, com naturalidade, pela linguagem seletivamente combinada da narrativa. Saindo, aos poucos, do paradigma da escuridão, do fechado, da destruição, do ódio, da imobilidade, avança sobre o corpo da mulher ainda indefinido, nomeado “*uma coisa branca*”, caracterizado no círculo da tautologia comparativa, “*branca como papel*” e “*intensa como uma branca*”. O búfalo, negro, “*agora maior*”, de costas e imóvel, na simulação do desprezo; a mulher, em busca da completude erótica (como diria Bataille em antológico estudo¹¹), tem na epiderme (superfície, exterioridade) do corpo – *o rosto esbranquiçado, coberto de mortal branca* – o paralelo da “*coisa branca*” (profunda, interna).

De passiva, desprezada, ressentida, reativa, a mulher investe, afirmativamente, a favor da vontade que quer. Ela age, diz sim, sua força se transforma em senhora. Ela instiga o búfalo, com os dentes apertados, repetindo o gesto do ódio no início da história, mas, agora, desarmada, “*a mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco*”, não mais com “*os punhos apertados nos bolsos*”. Neste momento, num crescendo, o embate de forças chega ao seu auge quando, finalmente, o búfalo se volta para a mulher, encarando-a: “*Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo*”. Na superação, em movimento ativo, da angústia e da fraqueza de uma situação, a mulher deseja, quer, pode enunciar – a linguagem acompanha o corpo – a vontade de odiar e de amar. No mesmo livro, sobre o verbete “Ausência”, diz Barthes:

(Como, o desejo não é sempre o mesmo, esteja o objeto presente ou ausente? O objeto não está sempre ausente? – A melancolia não é a mesma: há duas palavras: *Pothos*, para o desejo do ser ausente, e *Himéros*, mais ardente, para o desejo do ser presente.) (Barthes, 1994, p. 29)

A mulher persevera na instigação, jogando pedra e sacudindo as barras que, aqui, sem abusar do jargão psicanalítico, menos separam e representam o interdito, mas significam (podem significar) a própria possibilidade do contato, da realização, da completude, do jogo da junção, da provocação, da fricção, enfim, da impressão que os corpos trocam entre si. As barras, ainda, lidas/vistas em sua

11 BATAILLE, Georges. *O erotismo* [1957]. Tradução: João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

iconicidade e dentro do contexto erótico que o conto permite estabelecer, passam mesmo a mimetizar o falo. (Olho: falo e búfalo.) Poderíamos sustentar, assim, uma leitura de caráter metafórico na passagem do signo “barras” para “falo”, e ler este “falo” em clave metonímica, em substituição a(o) homem. Antecipemos o fim primoroso do conto, obra-prima que enfeixa *Laços de família*, quando a mulher “*escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo*”.

Pela primeira vez na narrativa, a mulher vê, verbo sabidamente caro a Clarice, de hierarquia distinta em relação a olhar. Em geral, “olhar” está para o cotidiano, para as máscaras sociais, para a repetição; “ver”, assim, estaria para o espanto, para as crises, para a diferença. Olhar seria corriqueiro, normal; ver, revelador, epifânico (“epi” = *posição superior; sobre; movimento para; fan(o)* [var. fen(o)] = *brilhar, aparecer*). Diversamente da maioria dos contos da autora de *Legião estrangeira*, em “O búfalo” não há retorno a qualquer situação anterior nem sequer a história prossegue (– o livro acaba). Clímax e desfecho são um só, como num orgasmo (*o corpo baqueando, a vertigem*) em que se descortina a imagem (visão, viu) de um misto difuso de abstração e intangibilidade (céu) e de concretude corpórea (*búfalo*, na perspectiva alegorizante de representação da-quele que se ama/odeia).

A cena final reúne – na vertigem orgástica, na perda do sentido pela intensificação dos sentidos – *Eros* e *Thánatos*, a pulsão de amar e criar e a pulsão de matar e destruir. Em outros termos, lançando mão pela derradeira vez das lições deleuzeanas, “as forças reativas só triunfam indo até o fim de suas consequências, formando, portanto, uma força ativa” (p. 54).

A força ativa na obra de Clarice é o amor, nas suas mais diversas manifestações, que, como neste conto, pode incluir até o ódio. Talvez seja isso – esse algo tão simples para o qual nascemos – que aqui se esclarece:

Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. O amar os outros é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. Amar os outros é a única salvação individual que co-nheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca.¹²

12 Carta a Olga Borelli. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, co-ordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. XXII.

Amar é isso: é desmaio, orgasmo, morte; desmaiar, gozar, morrer. É quando as forças se enfrentam, com toda a ferocidade, e o corpo é levado além do que pode, é levado ao que quer. É dança, jogo, riso. É, para falar com o conto, vertigem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso* [1977]. Tradução: Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BATAILLE, Georges. *O erotismo* [1957]. Tradução: João Bernard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

GOTLIB, Nádya Batella. Um fio de voz: histórias de Clarice. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

SZKLO, Gilda Salem. "O Búfalo". Clarice Lispector e a herança da mística judaica. *Remate de Males*, Campinas, (9): 107-113, 1989.

UMA (RE)LEITURA DO ROMANCE *MUANA PUÓ*, DE PEPETELA, A PARTIR DA NOÇÃO DE TESTEMUNHO¹

Resumo: *Muana Puó* foi o primeiro romance escrito por Pepetela, em 1969, embora tenha sido publicado somente em 1978. O título se refere a uma máscara tchokué, que simboliza o rito de passagem à vida adulta, e que serviu de mote para o escritor angolano elaborar sua alegoria a partir da luta entre corvos e morcegos, opressores e oprimidos. Num artigo de 1987, sobre essa narrativa, afirmei que “adotar como justificativa a posição de oprimidos, para explicar o uso de uma linguagem a serviço, engajada e até mesmo panfletária, julgamos inaceitável”. Em 2012, vinte e cinco anos depois, releio o romance sob o prisma do testemunho, reavaliando as relações entre ética e estética, contando, agora, com o apoio de reflexões de Adorno em “O que significa elaborar o passado” (1959) e de análises de Marcelo Caetano (“O enigma de *Muana Puó*”, 2004) e de Laura Padilha (“A força de um olhar a partir do Sul”, 2009).

Uma montanha os separava. Que importava? Uma montanha é pouco contra a fantasia. (Pepetela)²
A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questio-

1 Texto parcialmente publicado, com o título “Pilhas na lanterna da crítica: *Muana Puó* e a alegoria desafricanizada” em *Anais – 1ª e 2ª Simpósios de Literatura Comparada 1986-1987 – vol. 2 – Dependência & ruptura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987, p. 851-858. Esse artigo foi o meu primeiro texto publicado, escrito aos vinte e um anos, dado afetivo que justificaria sua “releitura”. A pompa do título de então denuncia não só certa ingenuidade festiva, mas também o desejo de avançar teoricamente por meandros misteriosos. O artigo marca, também, o início de um estudo – instigante, porém abandonado – da literatura africana de língua portuguesa, além de uma franca posição ideológica que via na literatura um eficaz veículo para a conscientização das injustiças sociais. Integralmente, foi publicado em *Realis – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*, v. 2, p. 62-76, 2012. Preserva-se aqui o texto original, com as mesmas 13 notas de então, e com alguma nostalgia daqueles idos, hoje já idosos tempos. No entanto, ao final do artigo, de forma complementar, acrescentei uma “Releitura”, em que, sinteticamente, atualizo algumas reflexões de outrora – e proponho outras, a partir, em especial, da noção de testemunho.

2 PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 24. [Doravante, as citações do livro estarão identificadas pela sigla MP e sua respectiva página.]

nar se a beleza que dura ainda merece esse nome: o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. (Walter Benjamin)³

O tema geral do Simpósio abarca a questão “dependência & ruptura”, e essa nossa pesquisa aí se enquadra em dois níveis: a) na tentativa de articular um discurso crítico que “desarticule” um outro discurso crítico, mais comum e que se vai ultrapassando, sobre as literaturas africanas; assim, é ruptura; b) como, porém, o discurso analítico que ora se propõe tem por alvo esse “outro discurso” já existente e do qual se bebeu – aí, é dependência.

Abandonando o discurso oficial, e tentando se libertar da introjetada ideologia revolucionária que abusiva e obsessivamente insistia em captar o *corpus* literário africano apenas como um “servidor da revolução”⁴, vai-se à busca de uma diretriz renovadora: o processo de conscientização dos autores africanos quanto ao poder que a palavra tem de (se) esconder. Daí, propõem-se leituras – não excludentes, nem engajadas – que abram perspectivas outras no e para o contexto literário da África. Portanto, lê-se *Muana Puó* – outrora (no 1969 de Angola) dependente – como metalinguística: fazer a história é fazer o livro, considerando preliminar e insuficiente a “leitura política”, a mais corriqueira.

Como adendo, outro interesse que pode justificar uma plateia de leitores é a atualidade do tema abordado, registrada na recente [em 1986] premiação com o Nobel de Literatura ao nigeriano Wole Soyinka⁵. Esse fato confirma a crescente necessidade de se olhar, com cuidado, a emergente literatura africana, em qualquer língua seja.

Em 1958, Mário Coelho Pinto de Andrade dizia:

De expressão inglesa, francesa ou portuguesa, os novos poetas negro-africanos orientam-se no sentido duma pesquisa literária autenticamente negra e duma reivindicação do orgulho escandaloso de ser negro. Todos, com maior ou menor felicidade, se alimentam dum só tema: a noite de opressão colonial. Donde o

3 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 204.

4 PACAVIRA, Manuel Pedro. *Gentes do mato*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 7: “A atividade literária não é para mim um fim. Simplesmente um meio para servir a causa da libertação”.

5 É dele a frase que se vai tornando antológica: “Um tigre não proclama a sua tigridade. Ele vai e ataca a sua presa”.

engajamento político, revolucionário desta poesia que fere a sensibilidade de tanto esteta ocidental...⁶

Passadas tantas décadas, a força dessa colocação de Mário de Andrade ainda perdura. Realmente a nossa "sensibilidade de esteta ocidental" se assusta ao crer que, em vez de critérios prioritariamente estéticos, predominem na análise de textos literários critérios outros – sejam antropológicos, sociológicos, políticos etc.

Adotar como justificativa a posição de oprimidos, para explicar o uso de uma "linguagem a serviço", engajada e até mesmo panfletária, julgamos inaceitável. Não estamos com os olhos embaçados de/pelo colonialismo – ou neocolonialismo, se preferirem. Entendemos que, se por dolorosas contingências históricas, pertencemos de fato a países em condições subdesenvolvidas, a literatura não deve necessariamente se subdesenvolver.

A palavra, há muito, já ganhou seu próprio estatuto. E a literatura do dito Terceiro Mundo deve se empenhar em diminuir essa distância, esse complexo de inferioridade. Precisa conquistar a sua literariedade, no sentido barthesiano: a linguagem é uma legislação e a língua é o seu código; a literatura vai ser o instrumento pelo qual se ultrapassa esse cerco, solapando-o⁷. Essa se faz nossa intenção quando estudamos, atentos, os autores africanos: dar conta de outros Luandinos, Pepetelas e Craveirinhas.

Quando queremos, pois, colocar "pilhas na lanterna da crítica" é nesse intuito: diminuir a miopia provocada por toda uma situação (e uma conseqüente produção artística) pré-revolucionária mas cujo discurso permaneceu. Isso na verdade é que embaça os olhos de quem, sem esforço, vê apenas a camada de areia no deserto – e esquece o subsolo. A aparente esterilidade disfarça os frutos subterrâneos hibernados pela temperatura cegante do radicalismo político-ideológico.

Contestamos, então, essa sobrevalorização do ético sobre o estético, tal como, por exemplo, coloca suavemente Manuel Ferreira: "Em criação literária a expressão autêntica do real pode, em certos casos, compensar um menor apuramento estético"⁸.

Recordemos, como típica, a querela entre os escritores Al-

6 ANDRADE, Mário Coelho Pinto de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald Éditeur, 1958, p. 9.

7 BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 16.

8 FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. V. 2. Lisboa: Instituto Cultural Português, 1977, p. 34.

fredo Margarido e Rui Knopfli. Aquele, encarregado de organizar uma antologia de poetas de Moçambique, não inclui Knopfli sob a alegação de que os valores veiculados pela poesia deste não condiziam com a homogeneidade dos valores etno-regionais da antologia. Uma conclusão no mínimo inocente, ou precipitada, para quem sabia que “não pode haver imaginário literário sem uma relação qualquer com a estrutura social onde é produzido”⁹.

Passemos agora à segunda etapa: *Muana Puó* e a alegoria desafricanizada. O livro conta, em paralelo, duas histórias: a luta entre corvos e morcegos, e o amor entre “Ele” e “Ela”, dois morcegos. A primeira história narra o conflito que vem à tona quando os morcegos, desgostosos com a opressão e servidão a que eram submetidos, se rebelam:

Deus criara o mundo, os corvos e os morcegos. Moviam-se em ciclos de vida e de morte. Os morcegos criavam o mel para os corvos e alimentavam-se dos excrementos destes. [...] Os corvos eram livres naquele mundo oval. Grasnavam, se quisessem. De qualquer modo, os morcegos teceriam o mel de que se alimentavam. Esse mel dava-lhes forças para melhor chicotearem os morcegos, exigindo maior rendimento. Deus ensinara-lhes como proceder. Também que não subissem à montanha, pois o Universo se deslocaria e o caos seria. Deus era justo, grasnavam os corvos. E faziam os morcegos recitar esse preceito divino (*MP*, p. 26).

Estabelece-se no texto que a “montanha” é o espaço da lei dos corvos, do mistério e, portanto, o espaço onde terá que ocorrer a transgressão. Os morcegos então invadem-na:

Provocaram o caos! Deus mandará o raio e o mundo terminará! – grasnavam os corvos, aterrorizados. O sacrilégio fora cometido: os morcegos viam o céu por baixo deles e o Mundo a seus pés. Os morcegos então compreenderam que Deus era uma invenção dos corvos, com que os tinham desde sempre subjugado, pra terem o mel sem trabalhar (*MP*, p. 48).

Outras forças antagónicas, que não a religiosa, atuavam, até que se veem derrotadas:

⁹ MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980, p. 92.

Os políticos mexiam-se, melífluos, querendo negociar.

Os morcegos recusaram concessões:

— Os que querem ir embora, vão! Mas não voltam!
Os que quiserem ficar são despojados dos bicos e das garras. E trabalharão como nós...

Os teólogos, histéricos, grasnavam heresia. Os políticos aceitaram partir.

Os militares formaram uma coluna, levando de força os teólogos, e partiram para além do mundo oval, rosando vinganças impossíveis (MP, p. 102).

Ele e Ela, polos que se atraem e se repelem, funcionam como o microcosmo dessa luta coletiva. Ora em delírio amoroso, ora em ódio mortal, formam uma convivência de opostos. Acompanhando as aventuras dos morcegos, com a vitória – e como todos – descobrem que são homens. E presenciam no novo tempo as transformações qualitativas e ideais em direção ao socialismo. Até que ocorre a ruptura (o desalento) final e Ele, desiludido do sonho – de amor – não realizado, se deixa enterrar pelas areia do deserto; Ela, amostra de esperança, continua viajando à procura do sonho perdido.

Abrindo as duas partes do livro – “O Passado”, “O Futuro” – e fechando o ciclo como “Epílogo”, temos a narrativa que descreve, minuciosamente, a máscara de Muana Puó. Em câmara lenta, as palavras percorrem toda a face de Muana Puó, devastando a sua superfície.

(A obra de Pepetela é de 1969. Portanto, aproximadamente oito anos após o estopim da guerrilha e cinco anos antes da independência política de Angola, ou seja, a luta de guerrilha se encontrava a pleno vapor e conseqüentemente o poder colonialista reforçado nos seus mecanismos de controle – e dentre estes, é claro, a ação da censura.)

Como um palimpsesto, Muana Puó é máscara, tchokuê, e como máscara deve ser lida: da superfície do enredo francamente sociopolítico se vai à camada metalinguística.

No prefácio de *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet alerta que para o alemão a “exatidão terminológica” era algo secundário. Mais importava a reflexão a que a nomenclatura dava suporte¹⁰. Não obstante, ten-

10 ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 36.

temos, pela etimologia, circunscrever o que se entende por “alegórico”: *allos* quer dizer “outro”; *agoreuein*, “falar na ágora”, por extensão, usar uma linguagem pública. Somando: dizer uma coisa, em público, para significar outra. Como o presente trabalho não pretende estudar a transformação semântica das conceituações de alegoria (e metáfora, símbolo etc.), fixemo-nos em Borges, quando diz: “En el libro tercero de la *Retórica*, Aristóteles observó que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles. (...) Aristóteles, como se ve, funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje”¹¹.

Assim, à luz da alegoria enquanto técnica de manipulação da linguagem – seja no drama barroco alemão ou no romance moderno africano – é que buscaremos em *Muana Puó* essa propriedade particular de, ao contrário do símbolo em que significante e significado têm uma intrínseca relação, manter afastados sentido e intenção, como um hiato¹². Portanto, não é pela analogia entre coisas – entre a obra e algo externo à obra –, mas pela possibilidade de desocultar sentidos no próprio *corpus* da obra, nos alicerces verbais de sua construção é que se estabelece a alegoria. Dora-vante, dois aspectos-motivos guiarão nossa análise: esperança e metamorfose.

ESPERANÇA

O projeto político que o livro propõe se aproxima do ideal comunista, em que a igualdade (“Os humanos trabalhavam e repartiam igualmente o quanto existia.”, *MP*, 108) implica necessariamente, no estágio da sociedade moderna capitalista em que nos encontramos, luta de classes (“Que maravilhoso será o mundo quando os que constroem comandarem!”, *MP*, 56). A tomada dos meios de produção torna-se fundamental à concretização da mudança: “Que importa a ovalidade do mundo? Há que transformá-lo no interior!” (*MP*, 83)

Calpe, o novo mundo dos novos homens, ex-morcegos, vira o espaço da utopia. Ali existiam “fábricas em que os homens não suavam, porque havia ar condicionado por música, e não se sujavam pois as máquinas estavam dentro de chuveiros platinados que tudo lavavam” (*MP*, 110). Lembrando Oswald de Andrade, “toda utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio

11 BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 382.

12 MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980, p. 72.

de revolta”¹³, Pepetela realiza a denúncia dessa utopia coletiva.

Contraponto dessa utopia coletiva, temos Ele e Ela em eternos encontros e desencontros, registrados em seu auge no momento em que se deparam olhando a máscara, por duas vezes. Cada um se instala de um lado da máscara: Ele no olho esquerdo, Ela no olho direito. Não bastasse isso, as duas narrativas, nos dois momentos diferentes em que se descreve a máscara, caminham em sentidos diversos, ora percorrendo a máscara no rumo norte-sul, ora o inverso. Acrescente-se o sol que, ladeado por quatro setas divergentes e equidistantes, jaz no meio da testa de Muana Puó. (Há muitas representações de Muana Puó.)

A máscara reúne, separados, o que é o mesmo; separa, reunidos, o que é o fragmento. O utópico coletivo e a impossibilidade do encontro individual se realizam na expressão inalcançável da máscara. Como um circuito que se abastece com a própria energia que produz, a palavra continuamente se desconstrói, nos intervalos da história.

METAMORFOSE

Com a vitória nas sangrentas batalhas, os morcegos, com o novo Sol azul que aparece, olham-se e veem-se homens. Se metamorfoseiam, pois, como uma espécie de prêmio por deixarem de ser “ratos cegos” (da etimologia de “morcego”) e passarem ao grau de homens.

Ao fim da estória, na solitária frustração de quem está em dessintonia com o seu tempo, Ele desaparece coberto de areia no deserto. No lugar de sua mão, que ficara por último de fora, resta uma papoila violeta. Como diz Rouanet, “os personagens morrem não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria”¹⁴.

E Ela? Como “ainda não havia máquinas que realizassem os sonhos individuais” (MP, 132), Ela torna-se a própria procura do perdido, do “sonho irreal”. Não encontrando esse “sonho irreal que todos procuram”, essa expressão última (pois qual será a última máscara?), nós ininterruptamente a transformamos. E o livro é a máscara viva de Muana Puó, de “olhos quase fechados”, sua metamorfose afinal.

13 ANDRADE, Oswald de. *Obras completas – Do Pau-Brasil à Antropofagia e outras utopias*. 2. ed., v. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 142.

14 ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p. 40.

EPÍLOGO

Chorando e dançando com as máscaras de Muana Puó, quisemos tocar e trocar as pilhas da nossa lanterna. Tateando alegóricos caminhos do passado e do futuro, e vendo nessas trilhas o que era a escritura de uma aventura transformar-se na aventura de uma escritura, vamos, com Pepetela, desvelando a “grave e serena” beleza de *Muana Puó*, livro e máscara, “mesmo que corvos se oponham. As armas dos corvos são impotentes contra a vontade dum morcego à busca da luz” (MP, 170).



RELEITURA

Para essa releitura do romance de Pepetela, é necessário fixar algumas datas: o angolano escreve *Muana Puó* em 1969 mas só o publica em 1978. Escrevi o artigo acima em 1987, e, de lá pra cá, 25 anos depois (estamos em 2012), o nome de Pepetela se consolidou como um dos principais escritores africanos de língua portuguesa, haja vista o Prêmio Camões que, em 1997, obteve. Sua ativa militância como cidadão, desde os anos 1960, junto ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), encontra plena correspondência em sua obra. Há, hoje, uma expressiva fortuna crítica sobre a obra de Pepetela. Obrigatória é a referência à coletânea *Portanto... Pepetela*, com organização de Rita Chaves e Tânia Macedo, publicada em 2002 em Luanda e em 2010 no Brasil, que traz alguns ensaios preciosos em torno de *Muana Puó*, e, em especial, uma ampla lista de indicações bibliográficas. Entre a hoje múltipla crítica literária sobre as narrativas de Pepetela, pinçamos dois artigos: de Marcelo Caetano, “O enigma de *Muana Puó*”, 2004; e de Laura Padilha, “A força de um olhar a partir do Sul”, 2009. Dez anos antes da escrita de *Muana Puó*, em 1959 Adorno escrevia e publicava “O que significa elaborar o passado”¹⁵.

A Segunda Guerra Mundial terminara em 1945, e os destroços, materiais e existenciais, estavam por toda parte. O mundo todo, a Europa e, em particular, a Alemanha se puseram a pensar o que fora tudo aquilo: como pôde o homem chegar a tamanho grau de barbárie? Os textos, os relatos e os estudos de testemunho querem manter a pergunta viva, com o intuito claro de se contrapor à

15 ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

facilidade e ao oportunismo de certas “formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar”¹⁶. A reflexão de Adorno, num contexto alemão de tática culpa e baixo esquecimento, caminha nessa direção: o que se pode fazer com o passado que nos traumatiza?

Adorno diz que “o passado de que se quer escapar ainda [em 1959] permanece muito vivo (...), o nazismo sobrevive (...) e a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como nas condições que os cercam” (p. 29). Destaca o valor da “lembrança” como dever dos sobreviventes para com os assassinados. Aponta a dificuldade das pessoas em compreenderem, de fato, o funcionamento da democracia, não como algo externo mas como um processo efetivo em cada um. Prova disso é o autoritarismo inerente aos sujeitos, que se identificam aos “grandes coletivos”, como, por exemplo, discursos nazifascistas de autoenalticimento que fascinam as massas. Como a democracia não cumpre a “promessa de felicidade e de autonomia” (p. 43), as pessoas ficam indiferentes ou adversas, e se rendem à indústria cultural. Tal capitulação impede ou dificulta a compreensão do que vem a ser autonomia e democracia: “desvendar as teias do deslumbramento implicaria um doloroso esforço de conhecimento que é travado pela própria situação da vida” (p. 44). Tentativas e “experiências de esclarecimento público” produzem, muitas vezes, efeito contrário.

O filósofo alemão realça a importância do saber da psicanálise, exatamente no que ela tem de “autoconsciência crítica” (p. 46). Faz duas referências, em que se percebe um certo humor, fato raro em sua escrita: fala de uma mulher que, após “assistir a uma dramatização do *Diário de Anne Frank*, declarou: ‘Bem, poderiam ao menos ter poupado *esta menina*’”, para concluir que “até mesmo esta foi uma declaração positiva, enquanto primeiro passo em direção à tomada de consciência” (p. 47); a seguir, comenta a “piada nazista de que, se os judeus não existissem, os antissemitas teriam que inventá-los”, para mostrar que os traços do “antissemitismo” estão presentes nos homens em geral, “em bases sociais e objetivas” (p. 48), e não apenas nos “antissemitas”, o que não exclui, evidentemente, qualquer juízo de valor sobre estes antissemitas – reflexão que, com Horkheimer, já fizera em *Dialética do esclarecimento*. Finaliza o artigo retomando a ideia inicial: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que esti-

16 GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 101. [p. 97-105]

verem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje [1959] unicamente porque continuam existindo as suas causas” (p. 49). O mundo, desde então, tem dado razão a Adorno, confirmando, década após década, dia a dia, esse quadro sinistro.

Na África, na Angola de Pepetela, o quadro de opressão vem de longe. Algo da herança nefasta do colonialismo se perpetua. O que *Muana Puó* encena é justamente a dificuldade e a complexidade de lidar, simultaneamente, com a passagem de um lugar a outro, de um tempo a outro, de lidar com os imperativos da coletividade e as idiossincrasias do sujeito, com as concretudes do fato histórico e as abstrações metafóricas da parábola, de lidar com a revolução e a paixão, o comunitário e o privado, de lidar com a teoria e a prática, com a utopia e o desastre, o amor e a guerra – de elaborar o passado.

O romance se constroi, explicitamente, a partir de uma concepção política calcada em devaneios utópicos, com tons mesmo surrealistas. Depois que os oprimidos morcegos conseguem vencer os opressores corvos, vai-se delineando um fantasioso e harmonioso mundo de delícias e alegrias, sobretudo quando em Calpe, cidade-desejo onde se realiza o sonho do comunitário, da comida para todos, do lazer e da alegria, da arte e da educação, do trabalho prazeroso¹⁷:

Os humanos trabalhavam e repartiam igualmente quanto existia. (p. 55)

Os armazéns estavam abertos, sem guardas, e cada um se servia do necessário. Ninguém podia guardar de mais, era aliás inútil dizê-lo, pois ninguém o fazia. (p. 59)

Parques líquidos, onde peixes se sentam em bancos e pessoas se banham nos lagos, no meio de hortênsias.

(...) Museus em que as estátuas falam e explicam a sua história; em que os quadros se recompõem a partir de telas nuas, tal como os Da Vinci e Picasso os conceberam. E os visitantes sentem-se menos frustrados, julgam-se Da Vinci e Picasso. Bibliotecas onde se entra ignorante e se sai sábio, pouco depois. (p. 62)

Viram fábricas em que os homens não suavam, porque havia ar condicionado por música. (p. 66)

17 As citações do romance, doravante, referem-se à seguinte edição: PEPETELA. *Muana Puó*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995. E-book.

Há, pois, nitidamente, uma divisão de mundos em *Muana Puó*, que diz respeito não somente a uma trágica história da nação angolana e do continente africano, mas a toda a humanidade. No entanto, a própria máscara que dá título à ficção impõe a particularidade do drama em questão, assim como outros signos, sobretudo espaciais (montanha, deserto, sol). De um lado, portanto, a África se faz o palco onde se encena a desigualdade – que dá lugar à vitória dos subalternos, que têm, como prêmio, um paraíso (Calpe) à disposição; de outro, contudo, ganha relevo a universalidade desse mesmo drama, a partir, em especial, da própria textura alegórica da narrativa, que se faz em torno de dois protagonistas sem nome específico (Ele e Ela) e ainda de dois grupos de animais, corvos e morcegos.

O artigo “O enigma de *Muana Puó*” (2004), de Marcelo Caetano¹⁸, excerto de sua tese “Margens da história, limites da utopia – uma análise de *Muana Puó*, *As aventuras de Ngunga* e *A geração da utopia*”, defendida em 2004 na PUC-Minas, explica bem o trânsito entre o mito e a história que o romance de Pepetela perfaz. Sendo a máscara tchokuê um símbolo do rito de iniciação à vida adulta, no romance “a passagem que a máscara simboliza e efetua pode ainda ser tomada como a passagem que o homem colonizado deve empreender a fim de alcançar a independência cultural, a maturidade identitária” (p. 270). Inscreve-se na máscara, assim, a ultrapassagem individual e coletiva de uma dada condição, seja a da criança-adolescente que se erotiza, seja a da comunidade violentada em seus direitos: ambas em busca de um sol próprio, um sol azul.

Caetano analisa com precisão a metáfora da “luz”, constante no romance: “os morcegos aspiravam à luz do Sol” (p. 12), “os morcegos procuravam a luz” (p. 18). Trata-se, sem dúvida, da vontade de esclarecimento que o rebelde, o resistente, o inconformado desenvolve, mesmo – e por isso mesmo – contra as forças poderosas que tentam impedir esse movimento de “autoconsciência crítica”, para recordar expressão de Adorno. Importante ainda é comentar o lugar que Caetano lega ao leitor diante do romance: “não importa tanto o que é a máscara, mas quem é o seu espectador e como nela ele se vê” (p. 274). Ou seja, o significado da máscara depende de quem a vê; noutras palavras, a passagem à vida adulta, a busca da liberdade, a luta contra o tirano colonizador, a

18 CAETANO, Marcelo José. O enigma de *Muana Puó*. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 267-282, 2º sem. 2004.

proximidade da luz, do esclarecimento, em *Muana Puó* implica um gesto de cumplicidade, não de passividade. A cumplicidade inclui o reconhecimento das diferenças, o respeito a elas, não a sua eliminação. O modo como esse espectador vai se relacionar com a máscara (e, por extensão, o leitor com o romance) será, sobretudo, ético.

Laura Padilha, em “A força de um olhar a partir do Sul” (2009)¹⁹, começa seu artigo lembrando entrevista de Pepetela: “O programa mínimo da minha obra é o *Muana Puó*. Geralmente, em cada um dos outros livros, vou lá buscar qualquer coisa, sempre – a minha referência anda sempre por ali...” (p. 49), depoimento que não deixa dúvida quanto ao prestígio do romance inaugural do escritor por e para ele mesmo. Padilha percorre várias obras de Pepetela, realizando o que o autor declarou: volta sempre a *Muana Puó* para articular essa narrativa a outras do escritor.

Dois pontos, em especial, se destacam em sua análise: a leitura da máscara como um corpo em que se inscreve a resistência, e a leitura dos corvos como alteridade antagonista em que se inscreve o retorno do mesmo. Dirá a estudiosa:

(...) ícone artístico-cultural de Angola, a máscara *Muana Puó* (...) seus sulcos e escarificações funcionam como uma representação plástica da força e resistência do povo angolano, em sua luta contínua para reverter não apenas a violência colonizatória, mas a sua resultante talvez mais perversa: o silenciamento de suas formas simbólicas, culturais e artísticas. (p. 50) Tais corvos se apresentam, ora como os “outros” vindos de fora, ora dolorosamente como os “mesmos”, depois que a conquista da liberdade, pela vitória contra o colonialismo português, revela sua contingência e a própria precariedade da ordem política instaurada a partir de novembro de 1975. (p. 51)

A máscara no romance se faz plural, alegoricamente plural, pois incorpora nos traços da face, pelo menos, três possibilidades: a face política, que afirma a dor e a força de uma cultura tiranizada; a face amorosa, que estampa os encontros e desencontros dos morcegos protagonistas; a face metalinguística, que “mimetiza” em seus sulcos e escarificações a própria estrutura fragmentada,

¹⁹ PADILHA, Laura. A força de um olhar a partir do Sul. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan-jun 2009, p. 48-61.

sinuosa e elíptica da narrativa.

Com o triunfo dos morcegos, uma nova ordem se estabelece, uma nova relação de forças se impõe. Mas os corvos, que representam explicitamente as forças que ao longo da história se identificaram com os dominadores, não vão embora de todo: “Alguns corvos preferiram ficar. Entregaram as penas e os bicos, arrancaram as garras, e depositaram tudo no gabinete dos objectos perdidos. E misturaram-se aos morcegos” (p. 52). A difícil convivência entre ordens tão distintas provoca e perpetua conflitos: o novo contexto, paulatinamente, perde a definição, pois morcegos e corvos se “misturam”. Retornando a Adorno: fica bem difícil, assim, elaborar o passado, pois o passado continua, mascarado e às escâncaras, vivíssimo no presente.

Muana Puó não tem, o artigo de Padilha nos mostra, o vigor de *Mayombe* (1971), *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005) – mas é a base, o impulso, o alimento que gera essas narrativas, “minha referência anda sempre por ali...”, já lemos Pepetela confessar. No entanto, sob a perspectiva dos estudos de testemunho, o vigor de um texto não deve se medir tão-somente pelo valor estético de um texto (considerando que os estudos literários saibam, de fato, com exatidão, como se mede o valor estético de um texto...). Em *Muana Puó* sobressai a vontade de, sob a forma de ficção, representar um drama coletivo: o drama de vidas que se veem aterrorizadas e subjogadas por um poder tirano, autoritário, violento, despótico. Esse drama tem um caráter mítico, ancestral, universal, mas tem também um caráter específico, concreto, histórico, que diz respeito ao lugar e à existência dorida do continente africano.

Jaime Ginzburg afirma, com justeza, em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”²⁰, que “o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão” (p. 20). A “relevância da escrita”, o primado tradicional do Belo se abala diante da necessidade incontornável de dar voz e ouvido a uma demanda imensa de histórias

20 GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth. (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

que correm paralelas ao cânone, que desejam, sim, uma montanha própria, que sonham com Calpe.

Se, à luz dos estudos literários, é temeroso listar *Muana Puó* no rol das obras-primas, que tendem ao cânone, é, no entanto, perfeitamente plausível, à luz dos estudos culturais e dos estudos de testemunho, listar a primeira obra de Pepetela como uma fundamental narrativa da resistência, do inconformismo, da práxis (no sentido marxista mesmo – de ação que transforma), do desejo, da utopia. Uma ficção que testemunha, enfim, que a vontade de transformar e transformar-se está, potencialmente, em toda máscara, cabendo aos “mascarados” fazer o querer acontecer.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ANDRADE, Mário Coelho Pinto de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald Éditeur, 1958.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas – Do Pau-Brasil à Antropofagia e outras utopias*. 2. ed., v. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CAETANO, Marcelo José. O enigma de *Muana Puó*. Scripta. Belo Horizonte, V. 8, n. 15, p. 267-282, 2º sem. 2004.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. V. 2. Lisboa: Instituto Cultural Português, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do teste-

munho. SALGUEIRO, Wilberth. (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

PACAVIRA, Manuel Pedro. *Gentes do mato*. Lisboa: Edições 70, 1981.

PADILHA, Laura. A força de um olhar a partir do Sul. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan-jun 2009, p. 48-61.

PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.

PEPETELA. *Muana Puó*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995. E-book.

ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

O VERSO E O ENSAIO: FORMAS VARIADAS DE LUCIDEZ EM ANA CRISTINA CESAR¹

Resumo: Que afinidades estéticas e ideológicas guardam entre si a escrita ensaística e a produção poética de Ana Cristina Cesar? Esta é a pergunta de que parte este ensaio, que buscará amparo no livro *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio* (2008), de Cristiana Tiradentes Boaventura, e no clássico "O ensaio como forma" (1958), de Theodor Adorno.

No final da resenha "De suspensório e dentadura", publicada no jornal *Opinião* em 1977, sobre o livro de contos *Açougue das almas* (1977), de Abel Silva, Ana Cristina Cesar arremata um comentário afirmando: "A falta de sutileza pode ser fatal para a literatura". Retomemos o trecho:

(...) como um conferencista talvez seguro demais de sua matéria e de sua didática, [Abel Silva] corre o risco de ser redundante e explicitar excessivamente suas intenções, como no conto "Notícias": o narrador é abordado na rua por uma cega que lhe pede para ler as notícias do dia. Logo a cega se configura como uma presença demoníaca, mas esta configuração é formulada nas poucas páginas de conto através de expressões exaustivas e nada sutis: "dedos ossudos", "lábios finos e hostis", "arremedo grosseiro de sorriso", "queixo pontiagudo", "máscara de dor e ódio", "dentes cerrados", "voz terrível", "garras". A falta de sutileza pode ser fatal para a literatura.²

Começo, então, a listar afinidades estéticas e ideológicas que guardam entre si a escrita ensaística e a produção poética de Ana Cristina Cesar, e a primeira das afinidades nomeio como

1 Publicado em CASER, Maria Mirtis; COSER, Stelamaris; RIBEIRO, Leni; SODRÉ, Paulo Roberto (orgs.). *Leitor, leitora: literatura, recepção, gênero*. Vitória: Edufes, 2011, p. 169-175.

2 CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993, p. 92

“sutileza”, algo que mistura delicadeza, elegância e engenho. O arremate em si demonstra a tal mistura, ao fazer-se à base de um anagrama – falta, fatal – que pode passar, sem bravata, despercebido. (Como, ademais, passa, incólume, a expressão “ateus pés” no título *A teus pés*.) Na frase de Ana Cristina parece se imprimir a lição da coisa.

Antes de prosseguir no cotejo entre ensaio e poesia, é incontornável registrar o débito que este ensaio tem com o excelente livro *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio* (2008), de Cristiana Tiradentes Boaventura, originalmente uma dissertação defendida na USP, em 2007, sob orientação do prof. Jaime Ginzburg. Encontram-se aí, praticamente, todos os fios que aqui estico. Disse, à época, durante minha arguição, que estudar a produção ensaística de Ana Cristina Cesar constitui uma contribuição em muitos sentidos valiosa: a) os ensaios trazem um conjunto de informações e reflexões que, não fosse por mais, justificariam a empreitada; além disso, b) dão a ver um modo de pensar a cultura brasileira setentista por uma das principais cabeças da geração; e, para não nos alongarmos muito, c) os ensaios permitem que reflitamos sobre valores e formas que estão na produção poética de Ana C., produção que tem perpetuado seu nome na nossa historiografia.

Acostumamo-nos, nos estudos literários, a percorrer os meandros de poemas, contos, peças, romances, mas não temos o hábito de focalizar o *modus faciendi* de ensaios, como se todos eles – ou, ao menos, os melhores – não tivessem uma estratégia de construção. Têm, e Cristiana Boaventura mostra com rara clareza, em seu livro, como Ana Cristina Cesar procedeu (de que palavras, de que sintaxe, de que jogos, de que figuras lançou mão para articular maneira e matéria): “Em vez de uma linguagem denotativa, do distanciamento dos pronomes pessoais ou de uma estrutura linear que evolui desde a introdução até a chegada da conclusão, Ana Cristina insere diálogos de intimidade com o leitor, utiliza vocabulários e estruturas da oralidade, utiliza recursos conotativos e se expõe, apresentando suas dúvidas”³.

Além desses traços, Cristiana destaca, na ensaística de Ana C., o “tom irônico”, o recurso intertextual, o “impulso criativo”, uma postura avessa a “colocações muito objetivas”, uma certa fragmentação na escrita, um “ritmo acelerado”, um formato híbrido (“que mescla a crítica, a narrativa, a ficção, a poesia, o depoi-

3 BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*. São Paulo: Linear B, FFLCH/USP, 2008, p. 63.

mento, o testemunho, o discurso jornalístico”, p. 69) e, sobretudo, a ideia norteadora de montagem. Cristiana não se esquece de contextualizar a produção da autora, apontando o momento de crise da universidade (em especial, na PUC do Rio, onde Ana C. estudou), os veículos de publicação (na maioria, jornais e revistas alternativos, como *Opinião, Beijo, Almanaque*) e a irreverência carioca, diante do cenário político ditatorial, de silenciamento dos meios de comunicação e mesmo das pessoas – muitas, assassinadas.

Para pensar todo esse circuito, Cristiana Boaventura resgata o clássico “O ensaio como forma” (1958), de Theodor Adorno. Cristiana, aproximando o modo de Ana Cristina escrever ensaio às concepções do filósofo alemão, diz que, para este, “ensaio é aquela forma em que [1] a subjetivação do escritor deve ser explorada, [2] há lugar para a relativização, [3] para a ‘autonomia estética’, [4] para a fragmentação e não mais a busca da totalidade, já que a ‘realidade é fragmentada’” (p. 65). A subjetividade autoral, a relatividade dos valores e a perspectiva do fragmento estão, incontestes, na mira de Ana Cristina, como, ademais, o interesse em tratar esteticamente a escrita dos ensaios. Eu acrescentaria um quinto item: o ensaio é aquela forma que se interessa pelo objeto, e não por transformá-lo num fantasma de si mesmo. Nas palavras do filósofo: “o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”⁴.

Nos ensaios (em particular de *Escritos no Rio*, mas estendem-se as considerações para *Literatura não é documento e Escritos da Inglaterra*), há um desfile incessante de recursos que Ana Cristina utilizava, simultaneamente, na parte da obra “classificada” como poética: a) a mistura de gêneros; b) a ironia – sutil, refinada –, que a distingue da chalaça dos colegas de geração; c) a nem sempre visível apropriação intertextual. Para além dessas marcas, há todo um cuidado escritural no ensaio que leva em conta os extratos sonoros e morfossintáticos, cuidado que o poema pede⁵.

Supomos, então, que o ensaísmo de Ana Cristina ultrapassa a tal “autonomia estética” que Adorno já indicara. Para Ana C.,

4 ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 27 [15-45].

5 DALVI, Maria Amélia. Ironia como estratégia argumentativa em *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar. ALMEIDA, Júlia Maria Costa; BISCH, Pedro José Mascarello; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Letras por dentro II*. Vitória: Flor&Cultura, 2005, p. 168-173.

esta autonomia não é apenas de independência, mas de incorporação inteligente de elementos que, por hipótese, pertencem a outros gêneros. Por exemplo, em “Primeira lição”, de *A teus pés* (1982), a poeta brinca de definir lirismo e afins, rasurando as funções referencial, metalinguística, poética e emotiva (para falar com Jakobson):

PRIMEIRA LIÇÃO

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da lira.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a vênua, a endecha, o epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.⁶

Há, em “Primeira lição”, mistura de gêneros, ironia e intertextualidade. Quanto a este último aspecto, a intertextualidade, todo cuidado é pouco: Ana C. nos engana, como engana a superfície tranquila de seus ensaios. Já a primeira frase do primeiro texto (o mais antigo) da

⁶ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 58.

coletânea *Escritos no Rio* – “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*”, de 1973, aos 21 anos – traz uma “traição” (mas deixa a chave):

Esse trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges.⁷

Cristiana cita Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos*, que afirma: “Ana Cristina abre o ensaio explicitando a origem do trabalho. (...) Obviamente, todo ensaio de crítica literária se constrói sobre um texto. (...) Aqui, todavia, há muitos desdobramentos: Ana comenta um comentador de poesia a partir da ficção. O texto sobre o texto sobre o texto (...) apontando para a possibilidade, ou necessidade, de contaminações mútuas entre a criação e a crítica”⁸.

O que fica em palimpsesto – neste que é emblematicamente o “primeiro” ensaio de Ana – é que ela deixou uma pista clara no final do artigo, na *bibliografia*: “Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966”. Acontece que Foucault não é citado no artigo. Mas tome-se da estante *As palavras e as coisas*, e ali se lerá a primeira frase do “Prefácio”: “Este livro nasceu de um texto de Borges”⁹. Ou seja, o trecho inaugural do ensaio inaugural de Ana nasceu, não de Borges, mas de Foucault; o texto deste, sim, nasceu de um texto de Borges. A frase intercalada – “como não poderia deixar de ser” – só faz ampliar a *boutade* da ensaísta, que, no entanto, refaz os limites, ao “decompor” na bibliografia o texto, no corpo, não (expli)citado.

Todo esse ardid de Ana C. foi criticamente incorporado por Cristiana Boaventura na versão final da dissertação publicada em livro.

Em suma, o que Ana Cristina Cesar já elabora, desde o primeiro ensaio, é um tipo de escrita que, também na poesia, vai optar pelo “olhar estetizante”, vai multiplicar o sujeito em vários, vai fazer-se “em-vozes”¹⁰, vai lançar finíssimos fios à cata de quem

7 CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993, p. 13.

8 CAMARGO, Maria Lucia de Barros [*Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003] apud BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*, p. 50.

9 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. IX.

10 SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

os tricote. Ter essa dimensão em vista – ou seja: à maneira do autêntico e pactado fingimento poético, Ana Cristina desenvolve um disfarçado e não-pactado fingimento ensaístico – torna-se então fundamental para ler, com luvas e lupas, seus textos críticos.

Referimo-nos já aos ensaios “De suspensório e dentadura” (1977) e “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*” (1973). Tentemos estabelecer outras conexões entre ensaios e poemas de Ana Cristina.

No ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979), Ana C. traz para o debate a questão da literatura feminina e, para isso, cria *dramatis personae*, disfarçando a autoria das citações, abalando ou abolindo a propriedade autoral. Esta é uma estratégia de que ela amiúde lançava mão, como em trecho de *Luvas de pelica*:

Recito WW pra você:

“Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que
você segura e sou eu que te seguro (é de noite?
estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas
nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu
hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça,
delícia, e chega –

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de
presente deslizando, chega de passado em vídeo-
tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma
este beijo só para você e não me esquece mais.
Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora
repouso minhas cartas e traduções de muitas
origens, me espera uma esfera mais real que a
sonhada, mais direta, dardos e raios à minha
volta, Adeus!

Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei
voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo,
triunfante, morto”.¹¹

Ana Carolina Cernicchiaro faz um cotejo preciso do original em inglês de *Folhas da relva*, do norte-americano Walt Whitman, e do trecho de *Luvas de pelica*, de Ana:

Entre as diferenças mais evidentes estão a tradução de
“Camerado” para “Amor” e a referência à canção eter-

11 CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 111.

nizada por João Gilberto, que garante uma certa brasileiraidade ao poema. A tradução também se adapta à vida da poeta e ganha ares autobiográficos ao transformar “Eu me sinto como alguém que realizou o trabalho do dia para descansar um pouco, / Eu recebo agora novamente minhas muitas traduções (...)” em “Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora / repouso minhas cartas e traduções de muitas / origens”. Ele é traduzido, ela traduz.¹²

Esse incessante jogo camaleônico que Ana Cristina Cesar faz ao longo de sua obra foi e é profusamente estudado¹³. Virgínia Albuquerque, por exemplo, mostra com clareza alguns dos múltiplos jogos de apropriação do texto alheio e como a obra de Ana C. “funciona ora como colagem de textos e citações explícitas, ora como alusões e estilizações” (p. 6).

À semelhança do poema vampirizado de Whitman, no ensaio supracitado – “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” – Ana Cristina cria uma ensaísta de tonalidade joyceana – Sylvia Riverrun – que vai dialogar com os outros ensaístas, transformados em personagens. (Mais considerações acerca do ensaio e do poema em pauta, embora desejáveis, extrapolariam em demasia o escopo pretendido.)

Outro cruzamento frutífero pode ser feito contrapondo-se o ensaio “O poeta é um fingidor”, de 1977, aos personagens Gil e Mary, presentes em seu *Correspondência completa* (1979). Aqui e lá, lemos:

12 CERNICCHIARO, Ana Carolina. O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. *Boletim de Pesquisa Nelic v. 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar*. 2010/1. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/15272/13877>. Acesso em: 22 out. 2010.

13 ALBUQUERQUE, Virgínia Coeli Passos de. *Fotogramas de um coração conceitual: faces poéticas de Ana Cristina Cesar*. Dissertação. Vitória: Ufes, 1999.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

LEONE, Luciana Maria di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2006.

PEREIRA, Robson Tadeu Rodrigues. *Ana Cristina Cesar: o colóquio autobiográfico da esfinge de ray-ban*. Dissertação. Vitória: Ufes, 2007.

SÚSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia – em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas.¹⁴

Via Mário [de Andrade], revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência, e evita-se um cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário. É talvez nesta perspectiva que se salva a consulta desta acadêmica edição das *Cartas de Álvares de Azevedo*: consultá-la sem levá-la ao pé da letra, e sem fúrias biografistas.¹⁵

Ana Cristina tem aguda consciência de que a verdade, a sinceridade, a intimidade, a origem, o centro e quejandos são purezas inexistentes, são construções que, na vida prática ou na retórica discursiva, se impõem como necessidade ou consenso muitas vezes intransponível.

Há, como se vê, estreitas afinidades temáticas e estilísticas entre a escrita do ensaio e a escrita do poema em Ana Cristina Cesar. O painel dos 18 ensaios de *Escritos no Rio* impressiona: em 1973, aos 21 anos, Ana C. fala de *Os Lusíadas*; em 1975, em “Os professores contra a parede”, discute, em plena voga estruturalista, o “pouco contato do aluno com textos de literatura, a falta de relação da matéria aprendida com a vida profissional do aluno” (p. 23); dos quatro ensaios de 1976, com incursões à fundamental obra de Carlos Süsskind, destaco “Nove bocas da nova musa”, em que Ana comenta com agudeza a produção poética de então:

Uma das marcas desta nova poesia é o seu não compromisso com o metafísico, o que não implica desligamento ou falta de rigor.

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. (p. 49)

14 CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 90.

15 CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993, p. 102.

Em 1977, Ana analisa obras de Poe, Herculano, Álvares, Abel Silva, escreve um artigo em parceria com Italo Moriconi acerca das relações entre o escritor e o mercado, mas é na resenha “Malditos marginais hereges” que Ana Cristina vai destilar sua fúria contra qualquer tipo de realismo e engajamento na literatura.

Já em 1979, retoma a questão da literatura feita por mulheres e, num trabalho de mestrado intitulado “Literatura marginal e o comportamento desviante”, fala, pensando em Torquato Neto:

A partir da radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, surge um grande número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios. Essa alta incidência de entradas em hospitais psiquiátricos é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista cuja mudança se centra no elemento estético e o grupo pós-tropicalista, que levava suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais. (p. 128)

Em 1980, num Brasil em clima de anistia e fim de AI-5, Ana Cristina compõe belíssimo ensaio sobre uma de suas mais prazerosas atividades: a tradução. Ela analisa a não menos belíssima e erótica “Elegia”, poema de John Donne, traduzido por Augusto, musicado por Péricles Cavalcanti, cantado por Caetano Veloso: “‘Going to bed’ é um festejar do corpo, um poema de sacanagem em grande estilo, um tira a roupa meu bem com o que tem de melhor nos poetas metafísicos: tom de conversa + colagens ou desdobramentos de metáforas precisas, com belas ousadias como a do final, quando ele manda a amante se mostrar tão liberalmente como se fosse para uma parteira” (p. 154).

Nos quatro ensaios finais do livro, antes do emblemático despoimento que encerra *Escritos no Rio*, retornam a reflexão sobre literatura feminina nos ensaios de 1982 (Angela Melim, Maura Lopes Cançado, Marilene Felinto) e o interesse pela tradução nos ensaios de 1983 (Walt Whitman e os provençais).

Da leitura do conjunto dos ensaios, Cristiana Boaventura resume, com a costumeira limpidez, algumas posturas recorrentes de Ana Cristina: “No plano da literatura, vemos a negação da análise textual imanente, da escrita realista, da ideia de mimese, da classificação clássica dos gêneros e da literatura panfletária. Em um plano mais amplo, a negação do universal, das verdades absolutas, da unidade da história, do populismo e do nacionalismo” (p. 30). Percebe-se que tamanho espectro não é para tantos. Por esta razão, julgo, é que Italo Moriconi, colega da escritora, vai afirmar sem meias pa

lavras: “Se Ana tivesse sobrevivido a si própria, teria provavelmente se tornado uma ensaísta de primeira, tipo abridora de caminhos”¹⁶.

O que, de tudo, então, resta, me parece, é, muito mais do que uma impressão, a convicção de que entre os ensaios e os poemas de Ana Cristina o trânsito é sobremaneira corrente: há, em ambos os registros, dúvidas e elipses, ironias e trapaças, mesclas e recusas, alusões e colagens. A história, em termos factuais, está decerto mais visível nos ensaios – a história do Brasil, da literatura, de conceitos. A história do “singular e anônimo”, dos gestos e olhares, de segredos e sintomas, do sujeito e suas dores, da “fala entupida”, está disseminada nos poemas: “*A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes*”, diz num de seus últimos textos em *Inéditos e dispersos*¹⁷. Como se dissesse, num aforismo, que ler é (um exercício de) capacidade.

Há uma expressão que, curiosamente, mas não à toa, se repete no trocadilhesco “Riocorrente, depois de Eva e Adão...” (1982) e no curto e sisudo “Bonito demais” (1983): a expressão é “sentimento de urgência” (p. 167 e 187) – e é com ela que cesso este ligeiro percurso. As palavras de abertura do último ensaio de *Escritos no Rio*, “Bonito demais”, dizem:

Estou folheando sem parar um livro precioso: o *Mais provençais*, uma belíssima edição bilingue de poesia provençal traduzida por Augusto de Campos. Há apenas seiscentos exemplares do livro em circulação, e não é só a edição limitada que me faz subir à cabeça um sentimento de urgência. Parece mais e mais premente levantar a poeira e repensar a tão maltratada questão da tradução da poesia entre nós. (p. 187)

Tomada por uma crise pessoal aniquiladora, Ana Cristina sente “subir à cabeça um sentimento de urgência”, sentimento que, parece, atávico, a perseguiu desde a princesa Anabela, desenho de criança, que “sai correndo e se atira no mar”, até o “Soneto” adolescente em que se perguntava “Quem é a loura donzela / Que se chama Ana Cristina” (*Inéditos e dispersos*, p. 20 e 38). Este último ensaio, “Bonito demais”, de julho de 1983, aos 31 anos, dirá apenas da “tão maltratada questão da tradução da poesia entre nós”?

16 MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 63.

17 CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 198.

Para além da evidente e literal referência à “questão da tradução da poesia”, podemos estender este “sentimento de urgência” que move o ensaio também para os poemas e mesmo para a vida de Ana C., entramados na lucidez vertiginosa da cabeça que pensa e sente.

Se tivesse se dado um tempo para mais pesquisas e poemas, se tivesse domado o sentimento de urgência com a sutileza que dedicava às palavras, Ana seria, sim, o que já é: “uma ensaísta de primeira”, aquele “fenômeno mor”, com todo o “lapso sutil” que é isto que se chama, tão-somente, a fatalidade de viver.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.

ALBUQUERQUE, Virgínia Coeli Passos de. *Fotogramas de um coração conceitual: facés poéticas de Ana Cristina Cesar*. Dissertação. Vitória: Ufes, 1999.

BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*. São Paulo: Linear B, FFLCH/USP, 2008.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. *Boletim de Pesquisa Nelic v. 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar*. 2010/1. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/15272/13877>. Acesso em 22 out. 2010.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993.

DALVI, Maria Amélia. Ironia como estratégia argumentativa em *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar. ALMEIDA, Júlia Maria Costa; BISCH, Pedro José Mascarello; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Letras por dentro II*. Vitória: Flor&Cultura, 2005, p. 168-173.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8 ed.

São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEONI, Luciana María di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2006.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

PEREIRA, Robson Tadeu Rodrigues. *Ana Cristina Cesar: o colóquio autobiográfico da esfinge de ray-ban*. Dissertação. Vitória: Ufes, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

A LEITURA LITERÁRIA E A FORMAÇÃO DO LEITOR-ESCRITOR-PROFESSOR¹

Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. [...] decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. (João Guimarães Rosa. Grande sertão: veredas)

Resumo: reflexão sobre (a) como se forma um leitor, a partir da própria experiência, e (b) sobre o lugar da literatura na escola e na vida.

Acuso: a força da literatura, na escola ou fora dela, pode estar mesmo na “fraqueza” máxima, que possibilita que ela, a literatura, se finja, se transforme e se faça pele para a inscrição de outros saberes, discursos e corpos, como já celebrou Roland Barthes em seu clássico *Aula*: “nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”². Prostitutriz, diria Rosa, a literatura se faz de afecções e afetos alheios.

Aqui, para manter-me nas fronteiras do assunto, pretendo a um só tempo pontuar, ficando em torno, tópicos bem breves acerca da leitura de textos literários na escola: 1) em primeiro lugar, parto da minha própria experiência, sem a qual este “quem” que escreve simplesmente não seria; 2) a seguir, tocarei em aspectos – sete – que julgo básicos para a compreensão de algumas facetas da questão que envolve literatura e escola; 3) por fim, arremato retornando à proposição pseudoteórica: por que, e como, a literatura na escola? Respondo, em provocação intransitiva, que a literatura deve-se disfarçar supérflua, para mais se fazer soberba.

Se, ao cabo destas tortuosas e atropeladas linhas, não der con-

¹ Publicado, com alterações, sob o título “A escola, eu e a literatura: a lei, o leite e o deleite”, em NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (orgs.). *Leitura e experiência: teoria, crítica, relato*. São Paulo; Juiz de Fora: Annablume; PPG Letras UFJF, 2008, p. 253-264.

² BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 18.

ta das promessas, tampouco das fronteiras, faço como Brás Cubas, em seu cartão de visita: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”³. Ou, ainda desbocadamente, como nos versos do jovem Drummond, em “Explicação”: “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou”⁴. Vamos aos tópicos.

1. De como as letras surgiram para mim e seu efeito

Por mistérios da vida, aprendi – como tantos – a ler antes de ter meu nome nas pautas escolares. Em traços ligeiros, meu trajeto nas letras se deu, como a tantos, a partir de Monteiro Lobato, no antigo primário, entre emílias, pedrinhos e sacis. Já no ginásio, tornei-me leitor das coleções Vagalume e Jabuti, das quais guardo afetivamente lembranças púberes de meu herói Xisto, entre outras ilhas perdidas e escaravelhos de ouro. Lembro-me de que, na então sétima série, a professora indicara para leitura “O alienista”, de Machado, e a turma toda odiara, enquanto eu ficava fascinado com aquela história (fascinação que permanece). Já era coisa de doido. Indispensáveis também foram os gibis, delícia que a idade e os deveres me fizeram perder.

No científico, tornado 2º grau, e agora ensino médio, ao lado das crônicas de Drummond, Cecília, Sabino etc., ampliei-me para a leitura internacional, oscilando de Agatha Christie e Herman Hesse a Camus e Sartre, Dostoiévski e Stendhal; em paralelo, dedicava-me aos livros e autores “importantes” da literatura brasileira, do barroco ao contemporâneo: Gregório, Gonzaga, Álvares, Alencar, Machado, Raul Pompéia, Aluísio Azevedo, Augusto dos Anjos, Lima Barreto, ainda Lobato, Mário, Oswald, Bandeira (meu preferido), Graciliano, Zé Lins, Drummond, Murilo, Cabral, Clarice, Rosa, Rubião, J. Veiga, Millôr Fernandes, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, etc. Cheguei, certa feita, a ler *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, porque vira em algum lugar que tal livro era “o marco” da geração de 30. Confesso que à época achei um estorvo, palavra que devia ignorar. Transformara-me – não de repente, como o inseto em Kafka –, lentamente, num rato de biblioteca.

Pós-adolescente, no curso de Letras, abandonei alguns desses autores, adotei outros. Ao contrário do que reza a lenda de que

3 ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. impressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 513.

4 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In: *Carlos Drummond de Andrade – Poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 34.

ali em Letras se entra poeta e sai crítico, aprimorei meus versos à medida que devotava meu tempo (cada vez mais raro, dada a necessidade de trabalho) ao estudo de textos teóricos, sobretudo franceses – além dos brasileiros, naturalmente. Mas, neste ponto, a história se adensa e destas lacunares memórias extraio três sintéticas constatações e uma oportuna conclusão: 1) a ausência de leitores na família pobre e interiorana não impediu o surgimento de um leitor obsessivo; 2) ao sabor do vento, foi-se construindo em mim um repertório a um tempo lógico e louco, calculadamente à deriva; 3) o contato com a literatura me fez entender de modo muito mais pleno a vida, em sua pluralidade e em suas diferenças: em suma, a literatura foi fazendo de mim um cidadão pensante, ateu e ético. A conclusão, no que diz respeito ao tema, é que nada disso haveria (leitor intempestivo, repertório heteróclito, re-conhecimento das diferenças) não fosse essa instituição, ainda que superegoica, chamada Escola.

Agora, “doutor em letras”, tendo lecionado durante alguns anos as “matérias” português, redação e literatura para jovens tanto de escolas públicas quanto particulares, e atualmente ensinando, pesquisando e aprendendo na universidade, vejo-me envolto em pensamentos nostálgicos mas prospectivos, posto que, como disse, o sujeito (fruto de uma formação híbrida) que escreve quer apontar setas para a frente. Afirmar o que se é, e portanto o que se leu, é afirmar a vida em seu esplendor – e que fique da frase o *kitsch*.

2. Da literatura na escola

No capítulo “A literatura ensinada”, de *Para uma teoria da interpretação*, Roberto Corrêa dos Santos realiza excursões prazerosas e úteis para o leitor interessado em percorrer os circuitos de um pensamento que se dá a ver num entrelugar, teoria que se desprende e se cola à ficção, que, por sua vez, provoca circularmente o *cogito*. A certa altura, diz-se do papel simultaneamente propedêutico e inaugural da escola, servindo-se de um trecho do conto “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector:

Do mesmo modo que a vida escolar propõe a repetição (que implica memória e obediência na permanente re-apresentação do Mesmo), propõe o apagamento, como condição da originalidade. Para cada fala e situação de saber é necessário apagar isto ou aquilo. Quadro verde, giz e apagador são bastante concretos para atualizar esta metáfora da contradição. Melhor seria deixar-se o

borrão, que se deixasse atuar a eficácia da rasura. Mas Clarice de novo, intuindo, nos diria isso – em um trecho excepcionalmente humorístico, se deslocado para cá – a respeito da relação entre estas duas personagens: a paciente e o médico. Este àquela ordenara que tomasse leite entre as refeições e que jamais ficasse com o estômago vazio para evitar a ansiedade. E a paciente, personagem e narradora, comenta: *O embaraçante é que o médico parecia contradizer-se quando, ao mesmo tempo que recomendava uma ordem precisa que ela queria seguir com zelo de uma convertida, dissera também: ‘Abandone-se, tente tudo suavemente, não se esforce por conseguir – esqueça completamente o que aconteceu e tudo voltará com naturalidade.’ E lhe dera uma palmada nas costas, o que a lisonjeava e a fizera corar de prazer. Mas na sua humilde opinião uma ordem parecia anular a outra, como se lhe pedissem para comer farinha e assobiar ao mesmo tempo.*^{5/6}

Pelo mecanismo da repetição e do apagamento, a escola funciona – nesse sentido, tal como a literatura – como um palimpsesto, em que se acumulam elementos que alteram e abalam princípios de anterioridade e hierarquia. Assim, não há contradição do médico ao pedir que a paciente, Laura, se *lembrasse* do leite ao mesmo tempo que se *esquecesse*, que se largasse, assim, supérflua e soberba. É fazendo funcionar as engrenagens psíquicas do lembrar e do esquecer – portanto, atuando seletiva e, diria, antropofagicamente – que literatura e escola em algo ao menos se assemelham.

E, para isso, alguns aspectos bem pragmáticos que tocam à leitura da literatura na escola devem ser realçados (lembrados) para que, em moto-contínuo, sejam diluídos (esquecidos, para melhor lembrança):

a) a concorrência da mídia visual: não é só a televisão a “inimiga” da leitura livresca. Não à toa se difunde velozmente o equívoco de que “uma imagem vale por mil palavras”. Poder-se-ia dizer um equívoco contrário – ou quase: uma palavra vale por mil

5 SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 56.

6 LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970, p. 38.

imagens. Uma palavra, posto que arbitrária e desligada, portanto, de seu possível referente, abre-nos perspectivas inauditas. A tela da tv ou do cinema, cartazes, *outdoors* nos dão, de chofre, a visão. A sintaxe – esse cruzar de ordens e sentidos pela grafia – desafia-nos, provoca-nos, estimula-nos. Num termo, a escrita nos torna inventores daquela invenção, em processo incessante de recriar a criatura que nos cria.

A televisão entretém, ocupa, distrai – inclusive do entretenimento da leitura. (Não entro aqui no mérito de a televisão se valer essencialmente de narrativas, desde os folhetins novelescos às tramas policiais dos noticiários.) A televisão entrega pronto e quentinho. E o que um livro oferece em troca, sendo caro, lento, frio, triste (por mais que faça rir), solitário, sem o movimento zapeante do controle remoto? Longe de mim, no entanto, juntar-me aos apocalípticos da leitura, renegando os integrados da tevê. José Paulo Paes traz, em versos bem-humorados e simultaneamente melancólicos, a hipotética situação de um videota em “À televisão”:

Teu boletim meteorológico
me diz aqui e agora
se chove ou se faz sol.
Para que ir lá fora?

A comida succulenta
que põe na minha frente
como-a toda com os olhos.
Aposentei os dentes.

Nos dramalhões que encenas
há tamanho poder
de vida que eu próprio
nem me canso em viver.

Guerra, sexo, esporte
– me dás tudo, tudo.
Vou pregar na minha porta:
já não preciso do mundo.⁷

As quadras pintam um quadro-quarto onde, diante de uma tela, o sujeito é levado a crer que tem *tudo, tudo*. Frutos do efeito *zapping*. O clima, a comida, *guerra, sexo, esporte*, as histórias não mais *encenam* o real, mas *são* o real, com seu *tamanho poder* de

7 PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 71.

vida. A solidão fantasia-se: é *fake*. Ilusão e realidade, totalidade e fragmento entram em curto-circuito: qualquer estudo sobre mídia & pós-moderno martela isso insistentemente, de Jean Baudrillard a Arlindo Machado. O poema de Paes, antiode cibernética, dá vazão a diversos entroncamentos discursivos: a tv invade o verso. Alheados, aliados.

b) as adaptações de livros: muito se discute acerca da conveniência das adaptações, notadamente de clássicos, para um público mais amplo e, por hipótese, leigo. Há, inclusive, teses sobre esse fenômeno editorial (quaisquer milhares de livros vendidos já tomamos como “fenômeno editorial”, ao passo que quaisquer programas de tevê, com traço no ibope, já alcançam essa marca).

A discussão é clara: de um lado, busca-se aliciar esse leitor que quer (ou é levado a) Shakespeare, Dante, Cervantes, Camões, Machado, Rosa, mas não pode; de outro, terminantemente, deve-se ter clareza de que a adaptação é outro texto. De um lado, impedir o contato com essas obras adaptadas pode-se revelar de um elitismo indigesto; de outro, não se deve iludir o leitor de que ele está lendo “a” obra, mas um parente próximo. Em narrativas, consegue-se, até, contar a fábula, o que, o “conteúdo” – é disso que vive a adaptação –, mas a trama, o como, a “forma” é irredutível. Em versos, adaptações constituem crimes de lesa-poesia.

Numa entrevista à *Folha de São Paulo*, de 15 de junho de 2002, a propósito de uma adaptação que fez de *D. Quixote* para o português, Ferreira Gullar diz que a empreitada “procura um público jovem e menos disposto a encarar uma obra bastante volumosa, escrita em estilo e linguagem de outra época”, afirmação que completa a apresentação do livro, do próprio poeta: “Devemos afirmar que esta tradução adaptada de uma obra genial não pretende obviamente dispensar a leitura do texto original”. Decerto, não é Cervantes, mas se nem todos poderão ler todo o monumental livro em tradução, tampouco na língua original, por que não operar, como opção – embora mui problemática – possível, com tais versões adaptadas *ad hoc*?

c) o monstro do vestibular: aqui, entram em xeque, entre outras peças, a exigência apriorística de leituras (o que coloca em escanteio a leitura espontânea de outras) e a indefectível indústria e comércio dos famigerados resumos.

Creio não haver dúvidas que processos seletivos inteligentes e planejados podem reduzir os danos causados à literatura (indicação e exclusão de obras, redução e falseamento dos textos via sínteses).

Todavia, diante das relações de poder que se estabelecem nos bastidores das instituições que organizam estes vestibulares, com representantes obtusos das áreas tecnológicas (“duras”) querendo impor hegemonias baseadas em produtividade meramente quantitativa, sugiro precaução.

Embora possamos concordar com Paulo Leminski e mesmo Manoel de Barros que a poesia – e, por extensão, a literatura – seja um inutensílio, o fato é que a obrigatoriedade de leitura de livros para o vestibular preserva, a fórceps, um mercado profissional relevante na área de Letras e assegura a sobrevivência de um fundamental viés humanístico (artístico, filosófico), pelo qual a literatura e a instituição escolar são parcialmente responsáveis. O “direito à literatura”⁸ como um bem incompressível pode até soar utópico diante de um mundo cujos valores repousam em praias outras – mas, quixotescos, para nós todo dia é um moinho que se agiganta.

d) as relações entre leitor e eleitor: ler é um ato irremediavelmente político. Vota melhor, porque consciente, quem lê mais. Antes que puristas e relativistas se ouricem: este quase aforismo independe de posições à esquerda e à direita. Evidentemente, como acontece, “grandes” leitores votam à direita, pela manutenção da miséria e pelos direitos constituídos (a favor deles, *of course*); e analfabetos ou semiletrados votam à esquerda, por melhorias e reformas, não assistencialistas, mas estruturais. Como afirma Roberto Schwarz,

usada em sentido genérico, a palavra “engajamento” não tem cor própria. Um intelectual tanto pode se engajar no centro como na direita ou na esquerda. O senso das proporções logo avisa que o termo parece excessivo para a opção pelo centro. Algo como “ousar” uma ida à pizzaria. No caso da direita, o que destoa é a defesa do privilégio, que briga com a vibração democrática que irradia daquela palavra, cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa de Sartre.⁹

Neste tópico, o papel da escola é crucial: pode levar à cruz ou à consciência, tirando o sujeito de sua alienação, fornecendo-lhe subsídios para seu processo de individuação. A coisa se

8 CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

9 SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172.

complica quando vem à tona a questão da função social da arte. Muita tinta já se gastou em torno. Estou ainda com o poeta russo Maiakóvski, pontual: “Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Estou com os poemas, não com os panfletos.

Raros são os escritos que mantêm a força de um grito, enquanto esse grito se faz forma. Esses textos raros devemos descobri-los e, professorais, como arte que problematiza a vida, divulgá-los. Por exemplo, este trecho de “proêmio”, de Haroldo de Campos, do cepecista ano de 1961: “o azul é puro / o azul é pus // de barriga vazia // o verde é vivo? / o verde é vírus // de barriga vazia // o amarelo é belo? / o amarelo é bile // de barriga vazia // o vermelho é fúcsia? / o vermelho é fúria // de barriga vazia // a poesia é pura? / a poesia é para // de barriga vazia”¹⁰. Com contundência e ritmo, insubmisso e dialético, o poema de Haroldo manda seu recado (“para”), enquanto conserva a herança da poesia autônoma (“pura”): a imagem espanta, a sonoridade cativa, a ideia solícita.

e) o acesso às publicações: quase tudo joga contra a leitura: falta de tempo, falta de dinheiro, falta de informação – tudo somado, temos mesmo uma falta de vontade (em pleno sentido nietzschiano). Vencidos heroicamente esses obstáculos, o persistente Leitor – desses de estirpe calviniana¹¹ – quer chegar ao Livro e, decepção, não o encontra. Aí, ou desiste dele ou, o que não é bom (nesse caso), muda de desejo. Porque este Leitor amoroso não está aqui para reclamar, mas para celebrar.

Em outras palavras, cabe-nos não só buscar mas socializar (sob diversas formas) as fontes de leitura. De Flávio Carneiro, o livro *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor* nos traz no capítulo “O leitor e a espera” uma exemplar mostra de como a obstinação dá frutos:

No conto de Clarice Lispector, “Felicidade clandestina”, uma menina bonita apaixona-se por um livro: *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. É uma leitora, quer o livro, mas a impossibilidade de tê-lo se dá porque está em poder de uma outra menina, uma gordinha filha de livreiro.

A outra não gosta de ler, mas se utiliza dos livros que

10 CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas (percurso textual: 1949-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 125.

11 CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

o pai deixa em casa para exercer seu sadismo: todos os dias, a menina leitora se apresenta, humilde, humilhada, para pedir o livro, que lhe é prometido, sempre, para a manhã seguinte.

Depois de algum tempo, a menina finalmente pode ter em mãos o livro querido. A mãe da outra, descobrindo tudo, obriga a filha a emprestar-lhe *As reações de Narizinho* pelo tempo que quisesse. Diz a menina, narradora da história:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade.^{12/13}

Contra a cultura do choramingas, que de tudo reclama, o fazermos-nos e o espalharmos-nos ativos, para que os desejos aconteçam. Não esperar que nos paternalizem (o Estado, a Igreja, a Família, os Amigos, a Escola), mas buscarmos sempre a autonomia. Investigar – ir a fundo: descobrir onde a coisa está.

f) a leitura livre: mesclar leituras é bastante saudável. Ler é uma dança imóvel. Sem receita, vai do bom senso ao sentido nenhum: a estante deve estontear. Ler um clássico, ler um marginal, ler uma indicação. Deixar-se perder, obedecer, rebelar-se. A Biblioteca de Borges não tem fim. Não há, em princípio, textos bons ou ruins. Há certos textos que *funcionam* em certas *situações*¹⁴. Há, é claro, cânones. Chacal, por exemplo, é um cânone da poesia marginal... E há o leitor que pode fazer de um texto o que quiser. Ali, onde me impõem uma leitura, meu corpo cede. Onde planejam desvirginar-me, resisto. Se era para aprender algo, ignoro.

Em termos práticos, adotar textos e lidar com eles é sempre relacional. Depende de muitos imponderáveis. Por isso, mas não só, faço o lúdico exercício de construir um elenco de obras brasileiras que podem ser lidas à luz das disciplinas existentes hoje

12 CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 69.

13 LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 10.

14 MORICONI, Italo. Nova barbárie ou nova pedagogia? *Cadernos de memória cultural 1*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1995, p. 3-15.

no ensino médio. Em Biologia, por que não poemas de Augusto dos Anjos? Clarice Lispector e Filosofia andam juntas. Alguns livros de Monteiro Lobato e certas obras de Poesia Concreta ajudam a entender Física. Geografia também se estuda lendo romances, como os de José de Alencar ou de Fausto Fawcett; ou *Os sertões*, de Euclides da Cunha; ou *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. *Agosto*, de Rubem Fonseca, *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, *História do Brasil*, de Murilo Mendes, são três mínimos exemplos para História. Poemas de Cabral para Espanhol, “Atrás da Catedral de Ruão”, de Mário de Andrade, para Francês, e “A Senhorita Simpson”, de Sérgio Sant’Anna, para Inglês. Para Língua portuguesa, todo o Guimarães Rosa. Murilo Rubião – vide “O edifício” – para Matemática. Química se decodifica em *A tabela periódica*, do poeta capixaba Sérgio Blank, e se brinca em “O cônego ou metafísica do estilo”, de Machado de Assis.

A lista seria longa, suplementar sempre. Reste o intuito de mostrar o consabido: a literatura como aquele espaço precioso por onde, indiretamente, circulam os saberes.

g) a língua literária: uma grande contribuição da literatura, e que a escola pode abraçar, é deslindar quantas línguas há na língua portuguesa. A linguagem, sabemos desde Jakobson, cumpre funções, às vezes, indiscerníveis. No nosso dia-a-dia, a língua atende a compromissos da comunicação, do lucro, do interesse. No plano estético, e mais propriamente literário, a língua ganha rumos imprevisíveis – é quando surgem os inventores, na terminologia poundiana.

Pegue-se, por exemplo, um Guimarães Rosa: “Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. [...] decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. [...]. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado”¹⁵. Tudo, quase, aí se entende. Entrementes, tanta coisa se passou, “tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”¹⁶. Barthes, no onipresente *Aula*, dizia ser a literatura uma espécie de trapaça

15 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. In: *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 15.

16 ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. *Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 519.

com a língua. Penso, mais, que a literatura é uma trapaça com a gente. Detectar essas trapaças é, também, aos poucos, nos tornarmos aquilo que somos.

3. Do por que e do como a literatura na escola

De todo o dito, restou que tudo isto é tanto um testemunho de leitura quanto uma declaração de amor. Em termos estritos, aqui, o que há de teórico é menos. Reminiscências e impressões dão o tom – e basta: a literatura deve-se disfarçar supérflua, para mais se fazer soberba (repito, *ad libitum*). Mais que um mero trocadilho etimológico, sendo supérflua, a literatura pode-se deixar fluir, indo em fluxos, para – sem fins lucrativos – alcançar seu lugar “capital”, no sentido de fundamental, de riqueza e de relativo à cabeça. Ou seja, entre supérflua e soberba, capital, a literatura não para: ela transforma mentes a todo momento. Na corrente de Héráclito, poderíamos dizer que ninguém sai de um livro do mesmo jeito que nele entrou.

A literatura, diga-se sem papas na língua, não é flor que se cheire. Mallarmé já o sabia ao perguntar qual a única flor ausente de todos os buquês: a palavra “flor”, posto que materialidade sígnica, concreta, verbal, gráfica, interna ao poema, mundo morfo-sonoro-sintático que aponta, apenas tenuemente, para realidades semânticas fracas, mais ao gosto do freguês (leitor) da floricultura. A literatura diz: isto não é uma flor. A literatura diz: isto é representação inédita, inaugural, única.

Se a escola – e seus agentes capitais, os professores – se deixarem “superfluir”, como faz a literatura, será supimpa, e soberbo! Em vez de impor a verdade, questioná-la. Abalar os preconceitos, privilegiar um olhar plural, semiológico. Perceber, nas vãs aparências da carne, o esqueleto que a sustenta. Desconfiar dos binarismos que rotulam. Tomar leite, sim, porque pode fazer bem; mas também esquecê-lo (estratégia de deleite, para adiar o que há de leiteu na leitura). Como a literatura, viver benfazejo na corda bamba, entre o remédio e o veneno. Esta corda, esta escola: a grande e preciosa arte de ler, de querer.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In: *Carlos Drummond de Andrade – Poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 9. impressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 8. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas (percurso textual: 1949-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.
- CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.
- MORICONI, Italo. Nova barbárie ou nova pedagogia? *Cadernos de memória cultural 1*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1995, p. 3-15.
- PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. In: *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DA TESTEMUNHA AO TESTEMUNHO: TRÊS CASOS DE CÁRCERE NO BRASIL (GRACILIANO RAMOS, ALEX POLARI, ANDRÉ DU RAP)¹

Resumo: O propósito desse texto é, de início, fazer considerações gerais sobre o que é testemunha e testemunho, a partir, em especial, de reflexões de Giorgio Agamben (2008) sobre “testemunha” e de Paul Ricoeur (2007) sobre “testemunho”. A seguir, indicar traços e características que podem ajudar a identificar um texto como “literatura de testemunho”, ilustrando cada um dos traços. Por fim, analisar brevemente três relatos de cárcere – *Memórias do cárcere* [1953], de Graciliano Ramos, *Camarim de prisioneiro* [1980], de Alex Polari, e *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* [2002], de André du Rap –, considerando sobretudo a concepção de linguagem e de escrita que expressam. Como arremate, esse artigo se vale de reflexão de Márcio Seligmann-Silva (2009) sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, para concluir que tanto o testemunho quanto a ficção se atravessam, se emaranham, se estranham, mas não desaparecem, nem se anulam, cabendo ao leitor lidar com essa fina fronteira.

TESTEMUNHAS, TESTEMUNHOS: INTRODUÇÃO AO TEMA

Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (*superstes*) – sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que “testemunhou”. E há, com o alargamento dos estudos de testemunho, a consideração da testemunha solidária, como dirá Jeanne Marie Gagnebin: “testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir

¹ Conferência apresentada no XIII Congresso de Estudos Literários – Que autor sou eu?, no dia 5 de outubro de 2011.

a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”².

O testemunho, por excelência, é feito/dado/produzido/elaborado pelo sobrevivente. Há, igualmente, os testemunhos de terceiros e de solidários.

Cânones europeus do testemunho escrito são as obras de Primo Levi (narrativa: memória e contos) e Paul Celan (poesia), sobreviventes dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra. Mundialmente, é reconhecida a Fundação Shoah, criada em 1994, por Steven Spielberg, diretor de, entre outros filmes, *A lista de Schindler* (1993). Na América Latina, destaca-se o nome e a luta da índia guatemalteca Rigoberta Menchú (depoimento oral dado à antropóloga Elizabeth Burgos), Nobel da Paz em 1992, e o “romance-testemunho” *Biografía de un cimarrón* (1966), do cubano Miguel Barnet.

No Brasil, sobressaem-se as obras que se relacionam aos períodos autoritários, em particular aos 21 anos da ditadura militar de 1964-85, e, mais ainda, aos 10 anos do período do AI-5 (13/12/1968 a 31/12/1978). Exemplos na prosa narrativa: *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira; *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles; *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. O livro *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*, de Mário Augusto Medeiros da Silva (2008)³, traz um bom quadro da literatura ficcional do período em pauta. No cinema, recordem-se os filmes *Que bom te ver viva!* (1989), de Lúcia Murat, e *Pra frente, Brasil!* (1982), de Roberto Farias. Um levantamento bastante abrangente de filmes que levaram à tela o drama da política ditatorial pode ser encontrado no artigo “Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil”, de Márcio Seligmann-Silva (2012)⁴, que analisa vários deles, inclusive os de Murat e de Farias.

2 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 57 [49-57].

3 SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

4 SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Escritas da violência, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 64-85.

Um exemplo de testemunho solidário é o poema abaixo de Paulo Leminski, publicado em *Distraídos venceremos*:

lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?⁵

Sobre o haicai acima, perguntei-me, num artigo em que analiso o terceto à luz da teoria do testemunho: além da beleza triste do poema em si, com sutil e sedutora sonoridade, por que há de nos interessar, hoje, a lembrança do Holocausto? Exatamente para não esquecer sua existência e, assim, esforçar-se para que a hecatombe não se repita? Que implicações – éticas e estéticas – impregnam esse recordar? O quanto há, aí, no poema e em qualquer entorno discursivo, de inócuo, retórico, demagógico? Em que um poema sobre a dor pode ajudar a entender e alterar o mundo dos homens, esse “tempo de homens partidos”? O poema, ele mesmo, não ganha seu efeito precisamente às custas do grau de espetáculo que a dor, ainda mais se coletiva, queira ou não, tem para o público? Qual o propósito de, décadas depois, um poeta brasileiro, ao qual se junta agora um crítico literário, remexerem nisso? Por um desejo de solidariedade, por ingênua utopia no papel transformador da arte, por mero narcisismo beletrista? Distantes no tempo e no espaço do horror dos campos de concentração, por que, enfim, o soturno prazer de representar em verso e em ensaio aquilo que, outrora, foi – concreta, real, sem maquiagem – a morte de milhões de pessoas?⁶ São questões que ainda ecoam fortemente, envolvendo a problematização em torno de noções feitas memória e dever, responsabilidade e alienação, dor e espetáculo, trauma e solidariedade, ação e utopia, arte e prazer.

Há, em suma, inúmeras modalidades de testemunho, seja em relação a situações, eventos, períodos (Shoah, Gulag, genocídios, guerras, ditaduras, tortura, miséria, opressão etc.), seja em relação a formas de expressão do testemunho (memória, romance, filme, depoimento, poema, quadrinhos, canções etc.). Sendo “Gulag” um acróstico do russo *Glavnoie Upravlenie Lagueri* (Direção

5 LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 129.

6 SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz. SALGUEIRO, Wilberth (org.) *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 137 [137-153].

Geral dos Campos), nunca é demais precisar que Shoah (devastação, catástrofe) difere de Holocausto (“todo queimado”), termo que implica alguma positividade, de sacrifício para deus. Diz Giorgio Agamben: “Por isso, nunca faremos uso desse termo [Holocausto]. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo)”⁷. Diferentemente do filósofo italiano, não creio que o uso popular e recorrente de “Holocausto”, na maioria das vezes, signifique desrespeito. Ninguém é obrigado a saber a história e a etimologia do termo para, então, com precisão, utilizá-lo. O *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, por exemplo, registra, e na rubrica “história”, Holocausto como “massacre de judeus e de outras minorias, efetuado nos campos de concentração alemães durante a Segunda Guerra Mundial”⁸. Entre inúmeros exemplos de uso do termo, com explícita intenção de denúncia (e não de “insensibilidade”), recorde-se o álbum *Holocausto urbano*, que marcou a estreia, em 1990, dos Racionais MC’s na cena musical brasileira. De todo modo, vale, sem dúvida, marcar e divulgar sempre a diferença entre um termo e outro – Shoah e Holocausto.

É ainda em Agamben, no capítulo “A testemunha” (p. 25-48), do mesmo *O que resta de Auschwitz*, que podemos buscar algumas reflexões mais verticais acerca da noção de testemunha “originária”. Ele aponta, de início, as [1] motivações do ato de testemunhar: desde a “vingança” em relação aos algozes (caso de W. Sofsky) ao silêncio absoluto, passando por aquelas “pessoas [que] falam disso sem parar, e sou um deles” (p. 26), como diz Primo Levi. Um *tópos* bastante frequente é a [2] vergonha que a testemunha tem de ter sobrevivido, como se tivesse “traindo”, assim, aqueles que se foram, que viram a Górgona, para usar imagem também constante. Agamben destaca outra delicadíssima questão: a [3] confusão entre categorias éticas e jurídicas da testemunha: como desconfiar da testemunha? Mas será a testemunha, *toda* testemunha, a detentora da verdade? Por sua vez, o que será a verdade? A verdade não se constrói via linguagem? E a linguagem não é sempre ambivalente? No entanto, por que falar em ambivalência se, a despeito de qualquer discurso, a testemunha viveu a dor, a vergonha, a humilhação, a desumanização? Tamanha é a força da noção de “testemunha” no campo do Direito que uma rápida consulta

7 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvinio J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 40.

8 HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

ao *Houaiss eletrônico* nos lista dezenas de “locações” jurídicas vinculadas a ela: t. arrolada, t. auricular, t. compromissada, t. conteste, t. contraditória, t. de acusação, t. de defesa etc. A multiplicação dos tipos de testemunha, para efeito jurídico, evidencia que as testemunhas não são iguais, que elas possuem lugar e mesmo prestígio distintos. Deriva daí a enorme [4] responsabilidade da testemunha, de tornar-se fidedigna porta-voz do acontecimento, porque fala em nome de si e de muitos.

Na “Apresentação” que faz de *O que resta de Auschwitz*, Jeanne Marie Gagnebin afirma que, “como se sabe, a recepção da obra de Giorgio Agamben é muito controvertida, em particular nos meios judaicos alemães e franceses”, incomodando aquele leitor “engajado”, que não procura por interrogações metafísicas, mas que se contenta com instrumentos de análise e de luta”⁹. Tal observação de Gagnebin ganha contorno quando, por exemplo, Agamben, na contracorrente, interroga: “Por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística?” (p. 41). Está em pauta aqui o tema da [5] indizibilidade, da irrepresentabilidade do dito evento-limite: nenhuma língua ou linguagem poderia expressar *aquilo*, poderia expressar *a morte*. Mas o silêncio, por vias transversas, cruel e ironicamente, não acabaria se transformando num indesejado cúmplice do torturador, do assassino, do genocida? Por isso mesmo, a teoria do testemunho fala, com frequência, em tentativa de “apresentação”, para se diferenciar do efeito de real que já se encontra incorporado no termo “representação”.

A morte, término da existência, não se narra, como diz Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*: “A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte”¹⁰. Nesse sentido, de forma ortodoxa, [6] a testemunha-limite, a testemunha-supérstite, que testemunharia a morte, nem existiria. Toda testemunha seria já *testis*, um outro, um terceiro – porque sobreviveu, porque não se afogou. Rigorosamente, pois, dirá Agamben, verifica-se, assim, a impossibilidade de testemunhar “tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz – quanto a partir de fora –, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição” (p. 44).

Numa ponta, então, bem ortodoxa, a impossibilidade de

⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivado e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 11.

¹⁰ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 47.

existir testemunha (seja porque a morte é inenarrável, seja porque a linguagem falha); noutra ponta, bem maleável, a possibilidade plena de que, por um gesto simbólico de solidariedade, todos possam testemunhar.

Passemos ao testemunho, retomando considerações de Paul Ricoeur, no capítulo exatamente intitulado “O testemunho”, de seu *A memória, a história, o esquecimento*¹¹. Aí, o filósofo francês pensa o uso jurídico e o uso histórico do testemunho, e desdobra seis “componentes essenciais” da operação testemunhal, a saber: a [1] confiabilidade presumida: “A fenomenologia da memória confrontou-nos muito cedo com o caráter sempre problemático dessa fronteira [entre realidade e ficção]” (p. 172). A noção de *fronteira* impõe já a mistura, a impureza e, por extensão, a desconfiança. Para (tentar) transpor a fronteira, a operação testemunhal aciona um [2] triplo dêitico: *eu estava lá* (1ª pessoa do singular + tempo passado + oposição ao “aqui”, ao “não-lá”). Esta fórmula típica do testemunho quer assegurar a plenitude da fala. Com isso, aciona-se a [3] dimensão fiduciária do gesto: *eu estava lá*; logo, acreditem em mim. O valor do que se diz está diretamente relacionado a essa dimensão fiduciária, depende da confiança do interlocutor.

Se depende da confiança, se não há “provas” para além do relato, instaura-se de imediato a [4] dúvida. A dúvida e a suspeita abalam e constroem o testemunho, que se reforça: *eu estava lá + acreditem em mim + se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa*. Apesar das “diferenças” na forma do relato, um testemunho se afirma em sua [5] ipseidade, isto é, em sua singularidade absoluta: “A testemunha confiável é aquela que pode manter seu testemunho no tempo” (p. 174). O testemunho deve sempre se *repetir*. Como última etapa da operação testemunhal, Ricoeur registra o [6] intercâmbio das confianças, o vínculo fiduciário: “A troca recíproca consolida o sentimento de existir em meio a outros homens – *inter homines esse* –, como gosta de dizer Hannah Arendt. Esse entremeio dá margem ao *dissensus* tanto quanto ao *consensus*. E é mesmo o *dissensus* que a crítica dos testemunhos potencialmente divergentes vai colocar no caminho do testemunho até o arquivo” (p. 175). Para virar arquivo, o testemunho há de ser lido na perspectiva historiográfica, *mas – e esse mas é decisivo – desde sempre como testemunho, com a marca indelével, insubstituível de ser testemunho: subjetivo, autêntico, lacunar*.

Não é uma travessia tranquila a “operação testemunhal”. Já é

11 RICOEUR, Paul. O testemunho. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 170-175.

bem conhecido o caso Benjamin Wilkomirski. Leiamos o trecho seguinte, que se encontra no início de seu livro *Fragmentos: memórias de infância – 1939-1948*:

O homem, eles encostaram à parede do edifício, ao lado do portão de entrada. Aos berros, os uniformizados saltam rumo a um veículo parado na rua; jogam os braços para cima, brandem bastões e retorcem seus rostos em raivosa fúria. E seguem gritando sempre o mesmo, algo como: “Acabem com ele! Acabem com ele!” O veículo põe-se em movimento. Avança cada vez mais rápido em direção à parede do edifício, rumo a nós. (...) De repente, porém, seu rosto se desfigura, ele se volta para o outro lado, ergue a cabeça e escancara a boca, como se fosse gritar. (...) Da garganta não lhe sai grito algum, mas um poderoso jorro negro lança-se de seu pescoço quando, crepitando, o veículo o esmaga contra a parede do edifício.¹²

O homem esmagado vem (ou viria) a ser o pai do autor (ou narrador) Benjamin Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker, nome real do autor das memórias “inventadas”, mas dadas a lume como verdadeiras, e lidas como verdadeiras no mundo todo, a partir do pacto autobiográfico – para lembrar Lejeune¹³ – previamente estabelecido entre autor e leitor. (Na ficha catalográfica da edição brasileira de *Fragmentos*, por exemplo, lê-se: “Crianças judias – Polônia – Biografia. 2. Holocausto judeu (1939-1945) – Polônia – narrativas pessoais”). No Brasil, o enredo e o desenredo desse falso testemunho se podem investigar na resenha e na contrarresenha de Márcio Seligmann-Silva, em “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”¹⁴. Se, desde sempre, os *Fragmentos* viessem como ficção, a leitura e a recepção seriam de uma certa forma; assinados e divulgados como memória, como testemunho, o impacto do livro foi bem diverso, alcançando rápido sucesso e “prestígio” às custas de uma rasura do ético e do estético, do jurídico e do histórico. Nem aqui, contudo, no caso Wilkomirski, há

12 WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragmentos: memórias de infância – 1939-1948*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12.

13 LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008, p. 13-109.

14 SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.

consenso. Numa perspectiva psicanalítica, por exemplo, a “fraude” se relativiza: “será que o seu texto pode ser considerado uma fraude? Porque, se para alguns estudiosos da literatura a atitude de Wilkomirski fere os princípios éticos do testemunho, à luz da psicanálise, essa escrita fraudulenta do sujeito pode ser um desdobramento da condição de testemunha, qual seja a de identificação de um sujeito que não passou por aquele trauma, mas que com ele se identifica a ponto de nele se perder”¹⁵. Não se trata, apenas e toscamente, de uma questão de ser “politicamente correto” ou de advogar a favor de uma impossível “sinceridade”. São muitas imbricações e variáveis.

O que separa, então, o relato testemunhal e a literatura testemunhal? Separam-se?

LITERATURA DE TESTEMUNHO: O QUE É

Os estudos acerca do testemunho na literatura têm crescido consideravelmente. Esse crescimento se liga, sem dúvida, à onda (multi)culturalista. Em princípio, aliás, “literatura” seria o oposto de “testemunho” – e vice-versa. Este é um ponto nodal do debate. Por isso mesmo, as considerações acerca da “literatura de testemunho” envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tensionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação. O debate em torno do testemunho na literatura requer acerrar-se não só de estudos literários, mas de boas doses de Filosofia, Psicanálise, Direito, Sociologia, História etc.

A noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como as citadas narrativas de Primo Levi e a poesia de Paul Celan. O alargamento desta noção inclui também sua utilização em direção ao passado, como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo.

Um esclarecedor panorama do que vem a ser literatura de testemunho pode ser visto no artigo “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”. Aí, Jaime Ginzburg afirma: “Estudar o testemu-

15 SANTOS, Pollyanna Gomes dos. Fragmentos de uma fraude: o caso Binjamin Wilkomirski. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* - Volume 1, n. 7 – Outubro, 2010. Disponível em: <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigopollyanna-exilio.html>. Acesso em: 27 set. 2011.

nho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo”¹⁶. Eis uma dupla dificuldade para o leitor da tradição e do cânone: conhecer o excluído, reconhecer sua fala.

Para outras considerações acerca do testemunho, veja-se o indispensável *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, organizado por Márcio Seligmann-Silva¹⁷, autor de vários textos do volume. Indica-se, em especial, o capítulo “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” (p. 299-354), de João Camillo Penna.

Muito sinteticamente, podemos resumir alguns traços e textos – **intercambiantes e includentes** – que caracterizam este híbrido e complexo “gênero”.

De imediato, (1) o **registro em primeira pessoa**, como *O diário de Anne Frank*, ou *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, em que o nome dos autores (ela, morta; ele, sobrevivente) vem já estampado no título.

Também (2) um compromisso com a **sinceridade do relato**, que se verifica, por exemplo, em *Diário de um detento*, de Jocenir.

Incontornável, no testemunho, é um (3) **desejo de justiça**, tal como observamos no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, em particular na heroica e desesperada cena final, ou em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, diário que registra as imensas dificuldades de uma negra e favelada na São Paulo dos anos 1950.

Intrínseco, ainda, ao discurso do testemunho é (4) a **vontade de resistência**, de não se conformar com as múltiplas faces do autoritarismo, como nos poemas de Leila Mícolis, ou em *Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência*, depoimento da índia dado à antropóloga Elizabeth Burgos.

Um traço fundamental do testemunho reside no (5) **abalamento da hegemonia do valor estético sobre o valor ético**, conforme a poética, por exemplo, de Alex Polari, professada em *Camarim de prisioneiro*, ou a obra de Moacyr Félix.

Diferentemente da literatura tradicional, em que a subjetividade solitária se representa, importa no testemunho (6) a **apresentação de um evento coletivo**, como nos relatos de Primo Levi ou

16 GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 28 [19-29].

17 SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

de Dráuzio Varella, feito *É isto um homem?* e *Estação Carandiru*, em que a primeira pessoa se faz porta-voz da dor de muitos.

A dor física e moral se fantasmagoriza, e a cicatriz fixa (7) a **presença do trauma**, como nos poemas cinzentos de Paul Celan ou mesmo no humor político de "A mancha", conto de Luis Fernando Verissimo.

De forma compreensível, quando não se elabora o luto, o trauma pode se tornar (8) **rancor e ressentimento**, o que se constata nos relatos de Jean Améry e, entre pitadas de humor negro e ironia, em *Maus*, narrativa em quadrinhos de Art Spiegelman.

Necessariamente, o (9) **vínculo estreito com a história** se faz fundamental, como em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, ou ainda *Grupo escolar*, de Cacaso.

É constante um (10) **sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas**, como atestam as memórias de Primo Levi, de Gustaw Herling-Grudzi ski ou de Graciliano Ramos.

Tal sentimento de vergonha tantas vezes se transforma num (11) **sentimento de culpa por ter sobrevivido**, enquanto a imensa maioria submergiu, como afirma, entre tantos, Robert Antelme em *A espécie humana*.

Muitos sobreviventes preferiram se calar, por saberem que linguagem alguma seria capaz de re-apresentar o intenso sofrimento por que passaram. Esta (12) **impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido** é tema contínuo dos testemunhos. Os depoimentos do livro *Brasil: nunca mais*¹⁸ dão uma mostra da dimensão dessa problemática.

Para cada um desses traços, poderia, se fosse o caso, listar contraexemplos de textos testemunhais que não são em primeira pessoa (1), em que não há "sinceridade" no relato (2), em que o desejo de justiça é irrelevante (3), em que a vontade de resistência é mínima (4), em que o valor estético, de "altas literaturas", deseja se impor desde sempre ao valor ético (5), em que o relato se refere a poucos ou mesmo a um sujeito (6), em que não se detecta trauma fundamental algum (7), em que rancor e ressentimento inexistem (8), em que o vínculo com a história dos homens é bem tênue (9), em que não há sinais nem de sentimento de vergonha (10), nem de culpa (11), e em que não aparece a tensão da irrepresentabilidade do trauma (12). Mas, evidentemente, vale o conjunto dos traços e

18 ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. 19. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1986.

o diálogo entre estes e outros elementos. Destaque-se que a questão da verdade, da sinceridade, da confiabilidade do testemunho é apenas uma das pontas, a mais visível talvez.

LITERATURA CARCERÁRIA: TRÊS CASOS (BREVES INCURSÕES)

Notáveis escritores fizeram da estadia na prisão uma espécie de escada – tortuosa, sem dúvida – para a criação: Cervantes, Wilde, Genet, Dostoiévski, Sade. Aqui, abordaremos bem brevemente três obras brasileiras que relatam a passagem de seus autores pela cadeia: Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap.

Há, hoje, boa e crescente bibliografia acerca da literatura carcerária, que se vincula aos estudos do testemunho (que, por sua vez, se ligam aos estudos culturais – e, naturalmente, aos estudos literários). Duas teses de doutorado, apresentadas na Universidade de São Paulo, podem antecipar grande parte das informações e reflexões básicas sobre o assunto. Em *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*, Maria Rita Palmeira (2009)¹⁹ analisa *Diário de um detento*, de Jocenir, *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, de André du Rap e Bruno Zeni, *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, e *Vidas do Carandiru*, de Humberto Rodrigues.

Em *A pena e o cadafalso: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo*, Ovidio Poli Júnior (2009)²⁰ faz uma historiografia dessa literatura no Brasil, se detendo em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado, *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado, e ainda em textos de outros encarcerados, como o Barão de Itararé (Aparício Torelly) e Monteiro Lobato. Há um apêndice – “Apontamentos sobre a literatura carcerária relativa ao regime militar” – em que se lista a prisão de vários intelectuais e artistas, como Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Mário Lago, Paulo Francis, Flávio Rangel, Renato Tapajós, Joel Rufino dos Santos, Fernando Gabeira, Flávio Tavares, Ferreira Gullar, Thiago de Mello, Ênio Silveira, Frei Betto, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e Plínio Marcos, a que acrescentaríamos as prisões de Ca-

19 PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese. USP, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-06092011-142127/en.php>. Acesso em 30 set. 2011.

20 POLI JÚNIOR, Ovidio. *A pena e o cadafalso: observações sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo*. Tese. USP, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-112205/es.php>. Acesso em 30 set. 2011.

etano e Gil, entre tantos outros (quando não “somente” presos, muitos foram torturados, exilados ou mesmo mortos).

Uma comparação pontual envolvendo essas três obras brasileiras que relatam a passagem de seus autores pela cadeia pode ser produtiva para o entendimento das múltiplas faces da literatura de testemunho. *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, fala da detenção do escritor alagoano, nos anos 1930, nebulosamente acusado de subversivo pelo aparelho getulista; *Camarim de prisioneiro*, de Alex Polari, faz um balanço, em prosa e verso, dos anos (1971 a 1980) em que o militante da VPR, Vanguarda Popular Revolucionária, permaneceu trancafiado; *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, de André du Rap, conta a versão da matança do Carandiru, em 1992, da perspectiva de quem estava, no exato momento, encarcerado.

Multiplicam-se os estudos sobre a obra de Graciliano, crescem as pesquisas sobre Du Rap (e outras narrativas de cárcere) e praticamente inexistem trabalhos sobre os livros de Alex Polari. Praticamente, todos os traços supracitados, típicos da literatura de testemunho, comparecem – em grau diverso – nas três obras, à exceção do “sentimento de culpa por ter sobrevivido”, diluído nessas narrativas, mas bem frequente na chamada “literatura do Holocausto”.

Qual a problematização do “teor de verdade” que tais relatos solicitam? Para avaliar o grau de veracidade que cada obra postula, um caminho é examinar a *concepção de linguagem* que sustenta o imaginário de seus autores e, mesmo, a feitura de cada uma delas. Como se pode facilmente deduzir, com um mínimo de conhecimento sobre as concepções estéticas de Graciliano, *Memórias do cárcere* destoa dos demais pelo elevadíssimo “teor literário”. Alex Polari explicita seu desprezo por considerações de ordem estética, localizando todo valor de seus escritos à dimensão política que portam. André du Rap demonstra-se vaidoso com suas criações e deseja, sim, o reconhecimento de seu valor artístico, para além do meramente testemunhal. Alguns trechos de cada um destes livros tornarão mais visíveis estas afirmações.

As *Memórias do cárcere* [1953], de Graciliano Ramos (1985)²¹, ficaram inacabadas, ao que parece de propósito. Divide-se em quatro partes: I. Viagens, II. Pavilhão dos Primários, III. Colônia correcional, IV. Casa de correção. Na parte II, Graciliano escreverá: “Afirmava-me [Sérgio] não ser difícil percorrermos um

21 RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* [1953]. 2 vol. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

texto, apreendendo a essência e largando o pormenor. Isso me desagradava. São as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na demorada construção das minhas histórias” (p. 181). Assim como fazia com os romances e contos, o autor de *Vidas secas* não se cansa de burilar as memórias, ciente da tenuíssima distância entre confissão e ficção (para lembrar o título do clássico livro de Antonio Candido sobre o alagoano). O pormenor, a minúcia, o detalhe: o testemunho deve se render à pena do escritor profissional, que sabe – e não esconde – ser “construção”, uma “demorada construção” a história que vem da memória.

Em *Camarim de prisioneiro*, Alex Polari (1980)²² explicita sua poética quando registra impressões em “Lançamento do *Inventário de cicatrizes*”, livro de poemas que escrevera ainda preso em 1978: “Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância: o sentido desse livro transcende qualquer veleidade literária que possa existir. (...) Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos” (p. 47). Para ele, a elaboração literária é “algo secundário, sem qualquer importância”. A imagem do “vômito”, além de querer afrontar o bom gosto e o decoro, traduz um conceito concreto de escrita: aquela que despeja no papel o que o corpo, na verdade, não deseja. Não há, para Polari, mediação entre escrita e representação, é tudo “vivência real”, como se apenas o “conteúdo” (superior, porque real) importasse e a “forma” (inferior, porque estetizante) fosse um mal necessário, fosse o veículo que vai transportar o sentimento, a mensagem, sem firulas, diretamente ao leitor. Como quem não quer maquiar a dor.

No livro *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, André du Rap (2002)²³ expressa uma concepção romântica, popular, transcendente de arte, literatura, poesia. Para ele, poesia é dom divino, e o poeta o meio por onde ela passa: “Eu sei que Deus me deu um dom. Seja de compor, compor poema, poesia, letras de rap, seja de costurar, de conversar com as pessoas. Deus me deu um dom, e eu tenho que explorar ele. Então é isso que eu passo pros adolescentes, pras pessoas, quando eu vou num show, num evento” (p. 184). A escrita assimila a força da oralidade

22 POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

23 ANDRÉ DU RAP. *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*. Coordenação editorial: Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto, 2002.

e a ela se assemelha. A coloquialidade e a comunicação imediata se adotam como valores. As metáforas devem ser leves e claras, compreensíveis, para sedução do interlocutor. Quando du Rap escreve para a irmã de uma, então, namorada dele, busca o lirismo na figura tradicional da flor: “Sobre você falar que é uma pessoa muito fechada!!! Olha, Adriana, toda flor, por mais linda que ela seja, ela leva um certo tempo para se desabrochar e adquirir suas verdadeiras qualidades e belezas naturais. Você é simplesmente uma linda flor que está começando a desabrochar, pois você tem toda a vida pela frente” (p. 136). O tom paternal, em torno de um lugar-comum, aconselha e conforta a amiga, projetando, especularmente, para ela um futuro que deseja para si mesmo, uma “vida pela frente”.

O relato de André du Rap, gravado e editado pelo jornalista Bruno Zeni, é repleto de gírias, é áspero, é envolvente, sobretudo quando trata do massacre ocorrido no dia 2 de outubro de 1992, no Carandiru. A dor alheia atíça a curiosidade mórbida de quem só viu pela TV o horror ocorrido: “Quando a polícia entrou, eu fui pro quinto andar e fiquei escondido numa cela. Teve um momento que eu apaguei ali no chão, embaixo dos cadáveres. Foi um milagre o que aconteceu. Tinham vários companheiros mortos e eu fiquei ali embaixo dos corpos. A polícia atirava pelos guichês das celas. Eles colocavam o cano da metralhadora nos guichês e disparavam” (p. 21). A cena impressiona: de um lado, a chacina policial, matando a esmo dezenas de prisioneiros acuados (“111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos” – “Haiti”, Caetano Veloso), como se os corpos humanos fossem bonecos de tiro ao alvo; de outro, o modo sinistro como o então detento escapou da morte, escondendo-se sob outros cadáveres, que serviram de escudo às balas; ainda, a observação de que “foi um milagre o que aconteceu”: decerto, o depoente quer se referir à própria salvação, como se tivesse havido alguma intervenção sobrenatural para isso. O acaso e o tosco engenho viram milagre; e a figura de Deus sai, mais uma vez, incólume da tragédia. Fé e arte, para du Rap, se associam, mesmo de maneira difusa, como costuma acontecer em certos meios culturais, populares ou não.

A prosa de Alex Polari, em *Camarim de prisioneiro*, é dura, comprometida, engajada – como seus versos (“Tarefas poéticas”: “Não se trata de embelezar a vida / trata-se de aprofundar o fosso.”, p. 41). Ele faz da linguagem uma arma de luta, de resistência,

uma extensão das atividades de “guerrilheiro urbano”: “É incrível como existe tanta degradação e como a maior parte das pessoas é omissa. Como tantas coisas absolutamente trágicas, patéticas e impensáveis existem, permeiam toda nossa vida e são tacitamente aceitas nos nossos códigos de conduta ‘pragmática’ exercidos em nome de ideais e valores constantemente traídos, enlameados, posto que não produzem ação, denúncia, resistência. Amanhã tudo isso que passou será até suportável. E não deveria ser” (p. 80). Longe de qualquer patrulha ideológica, causa certa surpresa, no entanto, que, solto após dez anos, o militante escritor tenha aderido a uma seita esotérica, que mescla elementos cristãos e ameríndios, o Santo Daime, indo atuar na região do Acre e, nos últimos tempos, ao que parece, na Serra da Mantiqueira. Unindo as duas pontas, da militância política à crença mística, talvez esteja a utopia da paz, seja vislumbrada na luta contra a ditadura militar, seja encontrada nas cerimônias do Daime à base da auasca.

O ateísmo de Graciliano Ramos é bastante conhecido. Prestes a ingressar no Pavilhão dos Primários, o preso político tem de preencher uma ficha. Depois de Nome e Profissão, vem Religião:

— Pode inutilizar esse quesito.

— É necessário responder, engrolou, na sua língua avariada, o homem trigueiro.

— Bem. Então escreva. Nenhuma.

— Não posso fazer isso. Todos se explicam.

De fato muitos companheiros se revelavam católicos, vários se diziam espíritas.

— Isso é lá com eles. Devem ser religiosos. Eu não sou.

— Ora! Uma palavra. Que mal faz? É conveniente. Para não deixar a linha em branco.

A insistência, a ameaça velada, a malandragem, que utilizariam para conseguir estatística falsa, indignaram-me.

— O senhor não vai me convencer de que eu tenho uma religião qualquer. Faça o favor de escrever. Nenhuma. (p. 151)

Anos depois, em liberdade, Graciliano rememora o período triste e doloroso por que passou, de prisão em prisão, em que quase veio a falecer. O curto episódio acima reúne traços da escrita de Graciliano: o diálogo dinâmico, a argúcia do narrador, o convívio entre os discursos direto e indireto, o exercício da lógica, a busca da palavra justa, a cética ironia mesmo em condição adversa. Para o sujeito trigueiro, qualquer palavra serviria, desde que ocupasse

“a linha em branco” da ficha e da sua rotina. Graciliano, contudo, sabe que qualquer palavra se investe de valor, efeito, ideologia. Indigna-se. Qualquer palavra é minúcia, é pormenor. Com a morte na alma, recém-saído do porão fétido e animalesco do navio *Ma-naus*, o escritor resiste a virar rebanho, resiste à animalização. O autor de *Angústia* entende, como nós, que a palavra, a língua, a linguagem, a literatura têm um papel vital na peleja contra a treva, a barbárie, a bestialização. Entende que todos devem ter direito a não ter nenhuma religião. O cárcere cerceou o movimento de seu corpo, maltratado à exaustão, mas não lhe tirou o pensamento de querer, para si e para os homens, o máximo de autonomia e de esclarecimento.

A TEORIA DO TESTEMUNHO NO ROMANCE-MOR DA LITERATURA BRASILEIRA

Márcio Seligmann-Silva escreveu um artigo intitulado “*Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional” (2009), em que diz, dialogando com Derrida de “*Circonfession*” e de *Demeure. Maurice Blanchot*, no parágrafo final:

Concluindo, gostaria apenas de lembrar que não existe a possibilidade de se estabelecer uma fronteira entre a ficção e, por outro lado, a confissão e o testemunho. Do mesmo modo, testemunho e confissão também são assombrados pela possibilidade de mentira. Como vimos, Riobaldo mesmo já desconfiava de que seu interlocutor achava que o que narrava era falso. Derrida foi um dos pensadores que melhor formulou estas ideias: “uma confissão não tem nada a ver com a verdade”, “uma circonfissão é sempre simulada”, ele sentenciou. E ainda constatou: “[O] testemunho tem sempre parte com a *possibilidade* ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira. Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá mais o sentido do testemunho”.²⁴

A presença da ficção na confissão e no testemunho não invalida, em hipótese alguma, os traços gerais do “gênero testemunho” (*híbrido, aliás, como os demais gêneros, subgêneros e outras formas podem ser*). Ao contrário, este cruzamento amplifica a

24 SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea* [online]. Jan-jun 2009, vol. 11, p. 146 [130-147]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext. Acesso em 15 jan. 2011.

questão. Cada texto, cada caso há de propor protocolos e pactos, que hão de variar, certamente, a partir mesmo do repertório e do acolhimento do leitor.

No testemunho não há pretensão – diferentemente do que muitos pensam – de Verdade (absoluta), nem de Autoridade (total), mas não se aceita com tranquilidade a indistinção entre Verdade e Ficção/Mentira. No testemunho ortodoxo, isso tem implicações mesmo jurídicas. Falo naturalmente do testemunho clássico, paradigmático, como as narrativas de Primo Levi. Há muitos textos e obras e gêneros e graus distintos. No testemunho em geral, e na teoria do testemunho sempre, não há ingenuidade no sentido de uma crença no poder de representação “total” da linguagem. Ao contrário, a “indizibilidade” e a “irrepresentabilidade” são questões centrais do testemunho. Mas, sim, não se foge do real; tenta-se alcançá-lo. Aqueles que testemunham sabem já que o testemunho é “impossível”: falar/escrever é já “não-testemunhar”. Agamben mostra com precisão – em *O que resta de Auschwitz* – que Primo Levi tinha essa consciência. Mas sabem também que há uma grande distância entre o relato de um torturado, de um sobrevivente, em relação a outros tipos de relato.

Voltemos a *Grande sertão: veredas* e à leitura de Seligmann-Silva:

O romance contém tanto elementos confessionais, como também o testemunho em suas duas faces: a de testemunho ocular, *testis*, e a de testemunho como tentativa de apresentação do inapresentável, *superstes*. O senhor a quem ele se dirige é uma construção complexa e essencial na situação testemunhal e confessional. Trata-se de um “outro” a quem ele se dirige. Este outro vai tornar-se testemunha secundária das histórias. Daí a expressão recorrente na pontuação do texto, quando o narrador se volta para este senhor e afirma: “Mire veja”. Nós todos estamos mirando e vendo, traduzindo o teatro de palavras em imagens. Toda confissão deve voltar-se para uma outra pessoa. Também no caso do testemunho este *outro-ouvinte* é absolutamente fundamental. A catarse testemunhal é *passagem* para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si. (p. 133)

No romance rosiano, como se sabe, amor e morte e linguagem não se dissociam. Do mesmo modo, nesse “mundo misturado” (“Coração mistura amores”), o homem humano comporta

deus e demo, masculino e feminino, covardia e coragem, preguiça e labor, sertão e cidade, presente e passado, infância e velhice, pois “tudo é e não é”. Às tantas, envolto em neblina e paixão, Riobaldo revela um segredo a seu ouvinte – nós:

Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois.²⁵

O testemunho se mistura à testemunha (o relato revela a pessoa), o autor ao narrador (Riobaldo a Rosa, por exemplo), o narrador ao narratário (Riobaldo ao leitor); o romance se embaralha à vida (*Grande sertão* às nossas veredas cotidianas), a confissão à ficção (o vero ao jogo), a prosa ao verso (a referência à metáfora); a simetria se faz assimetria (a ordem, lacuna), a lógica se mascara desatino (a prudência, rasura); a memória se confunde com o futuro (o broto com a planta), o concreto volve em etéreo (Reinaldo em Diadorim), amizade em amor e vice-versa. Sim, se misturam, mas não desaparecem: atravessam-se, em moto-contínuo. Sendo do “tamanho do mundo”, “o sertão não tem janelas nem portas”, daí ser tão complicado saber as fronteiras das coisas, dos saberes, dos discursos, das forças. A arte e a ciência, a paixão e o pensamento, a representação e a apresentação, a diferença e o parecido também se dão assim – nas fronteiras, em travessia.

A grande travessura talvez seja, mesmo, mirar, minar as fronteiras (entre cárcere e sertão, entre testemunho e literatura) com a fertilidade líquida das veredas e, num são e feliz relance, ver a matéria vertendo, ver a forma em pleno esplendor, no exato, delicado e fugacíssimo lugar (:) entre o que ela quer e o que pode. Falar, assim, de fronteira – é até fácil. Difícil é, de fato e a fito, não falar nela.

²⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 93.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRÉ DU RAP. *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*. Coordenação editorial: Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto, 2002.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. 19. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 7-13.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008, p. 13-109.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese. USP, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-06092011-142127/en.php>. Acesso em 30 set. 2011.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

POLI JÚNIOR, Ovídio. *A pena e o cadafalso: observa-*

ções sobre a literatura carcerária relativa ao período do Estado Novo. Tese. USP, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-112205/es.php>. Acesso em 30 set. 2011.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* [1953]. 2 vol. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

RICOEUR, Paul. O testemunho. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 170-175.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz. SALGUEIRO, Wilberth (org.) *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 137-153.

SANTOS, Pollyanna Gomes dos. Fragmentos de uma fraude: o caso Binjamin Wilkomirski. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG - Volume 1, n. 7 - Outubro, 2010*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigopollyanna-exilio.html>. Acesso em: 27 set. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Escritas da violência, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 64-85.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea* [online]. Jan-jun 2009, vol. 11, p. 130-147. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext. Acesso em 15 jan. 2011.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da*

guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragmentos: memórias de infância – 1939-1948*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

V.
TEXTOS CURTOS

GRACILIANO RAMOS: UMA POÉTICA DO CORTE¹

"Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico?" (Carta a Heloísa Medeiros, de 1º de novembro de 1932 – antes de publicar o primeiro livro, Caetés, em 1933).

Toda a trajetória da obra de Graciliano Ramos se marca pela contundência. Aliás, também sua vida pode ser lida à luz do turbilhão que assola seus personagens. Nascido em Quebrangulo (assim, sem acento), no estado de Alagoas, em 27 de outubro de 1892, vê sua primeira esposa falecer cinco anos após o casamento; em 1928, casa-se com Heloísa Medeiros e se torna prefeito de Palmeira dos Índios. Em história célebre, seus relatórios, publicados no *Diário Oficial*, são lidos pelo escritor e editor Augusto Frederico Schmidt que, admirado, publica *Caetés*. A certa altura, dirá o prefeito: "Se eu deixasse em paz o proprietário que abre as cercas de um desgraçado agricultor, e lhe transforma em pasto a lavoura, devia enforcar-me". [Corte.]

Preso em 1936, acusado de subversão pela polícia getulista, sai do cárcere no ano seguinte. Tempos depois, irá escrever as lembranças daquele momento, transformadas em marco do cinema brasileiro com o filme "Memórias do cárcere" (1984), de Nelson Pereira dos Santos, estando Carlos Vereza no papel do protagonista. Marco, também, na literatura brasileira, será o romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, que encena, em jogo de máscaras, o diário de Graciliano, agora livre. Por sua vez, Wander Miranda estudou esse trânsito da ficção autobiográfica de um na autobiografia ficcional de outro em *Corpos escritos* (1992).

Fumante inveterado, constantemente à cata de recursos fi-

¹ Texto publicado no jornal *Informa UFES*, em 2003, em comemoração aos 50 anos da morte de Graciliano Ramos.

nanceiros com que se sustentar e à família crescente, Graciliano se engaja em causas sociais, filiando-se ao Partido Comunista em 1945. Nesse ano, já então publicados os quatro romances de sua obra, Antonio Candido publica em jornal um conjunto de artigos (reunidos no indispensável *Ficção e confissão*, de 1992, aos quais se somaram outros) que motivou, ainda no mesmo ano, carta do escritor: “Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro [*Angústia*], e alguns, verdadeiros disparates, me exasperaram, pois nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V. muito bem reconhece.” Morre de câncer no dia 20 de março de 1953. [Corte.]

Nos textos de Candido se explica com a precisão habitual a passagem do tom ficcional para o viés memorialístico. Não à toa, em vida, Graciliano publicou os romances *Caetés* (1933), *São Bernardo* (34), *Angústia* (36) e *Vidas secas* (38), daí indo ao tema infantil de *A terra dos meninos pelados* (39) e *Histórias de Alexandre* (44), e para as “memórias” de *Infância* (45), até chegar aos contos de *Insônia* (47, que inclui os publicados em 45 e 46, com *Dois dedos* e *Histórias incompletas*). Inacabadas, por pouco, os então quatro volumes de *Memórias do cárcere* vêm a lume em 1953, poucos meses após sua morte. Seguem-se, póstumos, o relato de *Viagem: Tchechoslováquia – Rússia* (54), e em 1962 as crônicas de *Linhas tortas* e de *Viventes das Alagoas – quadros e costumes do Nordeste*, e *Alexandre e outros heróis*, infantil a que se acrescentou “Pequena história da República”. Em 1981, saem, compondo o quadro até aqui geral de sua obra, as *Cartas*.

Cartas que trazem à tona a contundência do romancista. Aos 20 anos, por exemplo, escrevia a um amigo: “Quem me dera poder afastar tanta gente da igreja! Quem me dera poder libertar os dois pobres-diabos que ali estão! Idiotas, imbecis, verdadeiros pobres-diabos. Há gente que vive do prazer de ser enganada. Que triste prazer! Dize-me com franqueza – tu acreditas nessas coisas? Eu não posso”. Sem paternalismos ou condescendências, a literatura de Graciliano se engrandece ao perscrutar a constituição ideológica de personagens tão densamente construídos, como o oportunista Paulo Honório, o miserável Fabiano, o atormentado Luís da Silva, e os anti-heróis de *Insônia*, como o de “Um pobre-diabo”, que luta contra a subserviência vassalar que se presta ao deputado governista, “um pedante, homem de frases arrumadas com aparato”. [Corte.]

Em “Alfabetização humanista” (*Linguagem e silêncio*), Ge-

orge Steiner afirma que “a leitura é uma forma de atuação. Atraímos a presença, a voz do livro. Permitimos que entre, ainda que não sem reservas, em nosso íntimo. Um poema magnífico, um romance clássico entram à força em nosso interior; tomam de assalto e ocupam as praças fortes de nossa consciência. Exercem sobre nossa imaginação e desejos, sobre nossas ambições e sonhos mais secretos, um domínio estranho e contundente”. Daí se diz que Graciliano é um daqueles autores que não se lê impunemente. É uma escrita seca, magra como ele; insone, feito um fumante; que sabe a pobreza e a prisão; mínima – sempre com as mesmas vinte palavras, na síntese cabralina do poema “Graciliano Ramos”. Outro poeta apontará: “Funda o estilo à sua imagem: / Na tábua seca do livro // Nenhuma voluta inútil / Rejeita qualquer lirismo, // Tachando a flor de feroz” (“Murilograma a Graciliano Ramos”).

Nestes 50 anos de sua morte, resta-nos, leitores e cidadãos, entender a literatura desalienante e cada vez mais atual, porque clássica (ver epígrafe), de Graciliano. Ler e reler seus livros é experiência capital, que perturba o corpo. Sensação semelhante à do narrador de “O relógio do hospital”, encerrando essa homenagem: “Uma badalada corta-me o pensamento. Estremeço: parece que ela me chegou aos nervos através da ferida aberta, me entrou na carne como lâmina de navalha”.

[SEM TÍTULO]¹

Em carta de 1942, Mário de Andrade aconselhava o jovem Fernando Sabino: “Ihe garanto que você pode ir longe. Mas não como um Jorge Amado, pouco trabalho, ignorância muita, criação de sobra. Você tem que trabalhar dia por dia. Como um Machado de Assis”. A essa altura, o bom baiano já publicara alguns romances e, naquele ano, viria a lume *Terras do sem-fim*.

Em *História concisa da literatura brasileira* (1970), manual de todo aluno de Letras, Alfredo Bosi diz da obra de Amado: “pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade”.

Mário e Bosi sintetizam, de certo modo, o pensamento geral da crítica especializada em torno da obra do criador da sedutora Gabriela e do incrível Quincas Berro D’Água: mais relaxo, menos capricho.

Mas se a crítica ainda não reviu o valor de Jorge, por populista, os leitores ainda o amam, o mimam, por popular. De um jeito e de outro, a literatura de Jorge Amado se perpetua, feito Dona Flor, do cânone à margem.

¹ Texto publicado no jornal *A Gazeta*, em 6 de agosto de 2012, em função da comemoração do centenário de nascimento de Jorge Amado (10/08/1912).

VIAJANDO: INVERNO COM CALVINO, VERÃO COM RITA¹

“Jorge Luiz Borges, atravessando as estepes geladas num trem, sente que duas pessoas entram no seu compartimento. ‘Quem são vocês?’, pergunta. ‘Italo Calvino’, identifica-se um. ‘Vladimir Nabokov’, identifica-se o outro. ‘Mas vocês estão mortos!’, exclama Borges. ‘E você pensa que está realmente atravessando as estepes geladas num trem?’, pergunta Calvino. ‘Descanse’, diz Nabokov. ‘Vai ser uma longa noite, e temos muita coisa para contar’.”

Esta estória de Luis Fernando Verissimo (“Contículos”, *Co-médias da vida privada*) antecipa, em síntese, o que um prefácio para o livro de Rita de Cássia deveria dizer ao leitor que aqui chegou: trata-se de um texto sobre as relações entre vida e ficção, entre histórias paralelas, entre leitura e escrita. Borges e, sub-repticiamente, Scherazade aparecem nesse vagão-texto que acolhe ainda Nabokov e o nosso Calvino.

Cercando-se de uma comitiva também de peso, Rita vai recortar em obras específicas de Bakhtin, Barthes, Benveniste, Derrida, Nietzsche, Kristeva e igualmente Calvino, pressupostos teóricos acerca de noções e conceitos como os já referidos escrita e leitura, além de outros relevantes como sentido, interpretação, jogo.

Ciranda de textos, Rita se assemelha ao romancista-pensador por ser também alguém “que narra, que sabe contar histórias. Ou que conta histórias como quem medita, como quem contempla lá longe o horizonte infindo. Que conta histórias poetizando a existência. Porque sabe contemporaneamente com sua escrita criar uma estética da existência”.

Há duas teses, intercambiantes, no mesmo livro: uma, teórica, que, de certo modo, independe do romance *Se um viajante*

¹ Prefácio do livro *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*, de Rita de Cássia Maia e Silva Costa (Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003).

numa noite de inverno de Italo Calvino, posto que abriga reflexões de ordem genérica (exceto, naturalmente, quando comparece o romance) que servem para pensar quaisquer obras; vice-versa, há uma leitura do romance que, também por sua vez, pode dispensar grande parte das páginas teorizadoras. Teoria e análise que dialogam com o crítico e o tiete – facetas que todos exercemos no cotidiano de nossos olhares híbridos.

Roland Barthes, nesse circuito, imprime-se – imprescindível: “Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo ato, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: *ler, escrever*, de um desejo para o outro caminha toda a leitura” (*Crítica e verdade*). Porque ler é, absolutamente, erótico, envolve o corpo, faz-nos rodopiar, “começa de um ponto qualquer, salta, repete-se, retrocede, insiste, ramifica-se em mensagens simultâneas e divergentes, torna a convergir, enfrenta momentos de tédio, vira a página, retoma o fio da meada, perde-se. Pode-se reconhecer aí uma direção, um percurso dirigido na medida em que tende a um clímax, e, em vista desse objetivo, preparam-se as fases rítmicas, as escansões, as recorrências de motivos. Mas será o clímax o verdadeiro alvo?”, diz um dos narradores do romance. Cruzar o olhar pelas linhas do texto de Rita-Calvino desnuda qualquer ingenuidade: tudo, ali, se move – as verdades, os centros, as origens. Daí, ser o interpretar “um ato de perspectiva e ao mesmo tempo uma disposição de impor direções” (Roberto Corrêa dos Santos, *Para uma teoria da interpretação*). Interpretar vem, então, de uma disputa das máquinas em ação – e as máquinas são várias, desde a carência ao inconsciente, desde a surpresa à experiência. A interpretação deve convencer ao quem a cria; querer o outro requer tantos abismos, como tornar-se visível e descobrir estilos.

Seguindo as pistas que o próprio romance *Se um viajante numa noite de inverno* entrega, Rita aponta Borges e *As mil e uma noites* como parâmetros de composição. O escritor argentino é declaradamente modelar para Calvino: ambos levam a lugares antes em raro alcançados: o poder de a literatura camuflar-se de si mesma, fingindo-se outra coisa que, quando vamos ver, era ela mesma. Não à toa, em *Seis propostas para o próximo milênio*, afirma Calvino: “A última grande invenção de um gênero literário a que assistimos foi levada a efeito por um mestre da escrita breve, Jorge Luis Borges, que se inventou a si mesmo como narrador, um ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueio que lhe impedia,

por volta dos quarenta anos, passar da prosa ensaística à prosa narrativa. A ideia de Borges foi fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por um outro, um hipotético autor desconhecido, que escrevia em outra língua e pertencia a outra cultura – e assim comentar, resumir, resenhar esse livro hipotético”. Mais à frente, no mesmo livro, arremata: “Se tivesse de apontar quem na literatura realizou perfeitamente o ideal estético de Valéry da exatidão de imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo, diria sem hesitar Jorge Luis Borges”.

Calvino se apropria de vários dos inumeráveis procedimentos que Borges utiliza em suas maravilhosas *boutades* literárias. Como já apontou nosso Verissimo, com humor, Borges, Calvino e Nabokov performam uma tribo que vive num entrelugar – tal como Scherazade e seu fantástico mundo de histórias inacabadas. Lá, *n’As mil e uma noites*, tal como aqui no *Viajante...*, o Leitor (Rei Schariar) se casa com a Leitora. Poemas sobre poemas, poetas para poetas, textos entre textos: mas de tudo a vida é meio e fim, e a palavra parte apenas.

Na multiplicidade que se configura em *Se um viajante numa noite de inverno* há somente uma história, um romance que, estrategicamente, se finge de vários. Leitor e Leitora, tanto quanto Silas Flannery e Ermes Marana, ou Tatiuz Bazakbal, Ukko Ahti, Takakumi Ikoka, são personagens – escritores ou não. A “incompletude” dos “livros” que se leem corresponde à própria “incompletude” de qualquer leitura – e de qualquer vida.

Incompleto mesmo, sem aspas, deve ser qualquer prefácio, sempre insuficiente para dar a ver aquilo que o leitor quer saber. Ainda que encomenda, um prefácio não é uma exegese crítica, tampouco um discurso de louvor. Pode tentar-se sùmula – assim: o livro de Rita de Cássia, com fôlego de pesquisadora refinada, mostra que **no livro de Italo Calvino se encontra uma teoria da leitura**. Desentranhar da trama romanesca a trama teórica fica sendo seu ofício primeiro e último. Para isso impõe-se a sutil rasura de limites. E mais não pode um prefácio.

No capítulo 8, supostamente transcrição “Do diário de Silas Flannery”, que se abre como uma genuína poética do romance do escritor ítalo-cubano, o personagem-autor narra em primeira pessoa (é um diário) um encontro com um personagem-leitor. Para falar do livro que ora se tem em mãos, sob pulsão, com esse episódio finalizo:

Recebi a visita de uma moça que está escrevendo uma tese sobre meus romances para um grupo de estudos universitários muito importante. Vejo que minha obra lhe serve perfeitamente para demonstrar suas teorias, o que decerto é um fato positivo, para meus romances ou para as teorias, não sei. Sua conversa, muito bem fundamentada, passa-me a impressão de que se trata de um trabalho conduzido com seriedade; mas meus livros, quando vistos pelos olhos dessa moça, são para mim irreconhecíveis. Não ponho em dúvida que essa Lotaria (assim se chama) os tenha lido conscienciosamente, mas creio que os leu apenas para encontrar neles o que já estava convencida de achar ali antes de tê-los lido.

Tentei dizer-lhe isso. Ela rebateu, um pouco ressentida:

— Por quê? O senhor gostaria que eu lesse em seus livros somente aquilo de que está convencido?

Respondi:

— Não é isso. Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não sabiam.

Esse trecho sinaliza com força para a motivação e o interesse de *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rita, como todos nós leitores, sabe que ler é descobrir e transformar-se (diria ela, inclusiva: portanto, ler é também escrever), como quer Flannery-Calvino. Mas ler, admitamos, tem também sua carga de "já ter lido", ou "ler o que se quer". Travessia é potencialmente isso: estar na terceira margem – em trânsito.

Italo Calvino e Rita de Cássia: dois clássicos. O escritor, a escritora. Boa viagem.

LENTAMENTE, OUTROS COPOS, TINTIM¹

Começo recontando-lhes uma história, uma curta história chinesa com a qual Italo Calvino encerra o capítulo “Rapidez”, de seu indispensável *Seis propostas para o próximo milênio*: “Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsé estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsé disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. ‘Preciso de outros cinco anos’, disse Chuang-Tsé. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsé pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu”².

Diante do texto de Andréia, sinto-me como o rei da parábola diante da perfeição do desenho encomendado. Não digo que o texto de Andréia tenha o defeito de ser perfeito. (Muito menos que ela tenha precisado de um teto todo seu, com tantos empregados, e dez anos para o gesto rápido e decisivo.) Quero imaginar, aqui, a cara do rei, como disse, frente à beleza – possivelmente incômoda – do caranguejo. Que dizer ao artista se a obra aparenta tamanha autossuficiência?

Esta apresentação termina, de fato, aqui. Assemelhada a um prefácio (“fala antes”), resume o que meu desejo quer dizer, e diz. Mas manda a boa norma dar a ver ao leitor, esta lúdica lente, por que caminhos transita a escrita de Andréia Delmaschio.

Para ler de perto a trama nassariana, o paideuma teórico de Andréia agrupa pensadores de alto calibre (incluído o teor bélico do termo, feito máquina-de-guerra), dos quais destaco Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche. Parece, até, ao longo do percurso, que *Um copo de cólera* de Raduan estava ali, esperando tais potências para ser lido.

1 Prefácio de *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera* (São Paulo: Annablume, 2004), de Andréia Delmaschio.

2 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 67.

A escrita de Andréia é uma escrita teórica (dispensando por ora maiores lucubrações sobre o termo, caracterizo a teoria, na esteira de Jonathan Culler, como interdisciplinar, analítica, especulativa, reflexiva, uma crítica do senso comum³). Na contramão de grande parte dos estudiosos de sua geração e mesmo da minha, Andréia opta pela paciência do conceito. Como registra Leyla Perrone-Moisés, “propostas como a da morte do autor (Foucault), do descentramento (Derrida), da escritura (Barthes, Sollers) tiveram efeitos positivos. Elas puseram em xeque as autoridades opressoras, abriram caminho para novas formas de escrita, para as literaturas emergentes e não canônicas”⁴. Seu delicado e complexo trabalho ganha ainda maior relevância por se tratar de um trabalho praticamente inaugural, sem volumosos ou referenciais estudos. No risco do bordado é que se sobressai a cerzideira.

A escrita de Andréia é uma escrita poética. Cerzideira-contista que, às vezes, reinventa a história de Raduan Nassar. Não é jamais “recriar” ou superinterpretar a história – essa está lá. Andréia sabe que o discurso ensaístico também tem um narrador, e que esse narrador constrói um modo de olhar – um ângulo. Daí que interpretar, produzir sentidos, seja também escolher o lugar de olhar (“teoria em grego quer dizer o ser em contemplação”, canta Gil em “Quanta”).

Seu estilo, para usar uma imagem coloquial, finge o gesto de tomar uma sopa quente: vai soprando, “comendo” pelas bordas, preparando o bote. Há um centro ilusório que, a cada investida (colherada), se “aproxima” até se diluir na colherada (no bote) final. Na mão de Andréia, a colher traça o caminho com lisura, honestidade, competência. Sem meias palavras, é um texto – por tudo – brilhante! E aqui, de novo, pode terminar este prefácio.

Que, contudo, teima em mais.

A lente reversível que acompanha os movimentos, ora mais ora menos camuflados, dos personagens e suas vozes incessantes, também persegue e traz à tona enigmas da letra do romance, seja quando inventaria “um arsenal de elementos fálicos, lancinantes e ligados à ideia de força” (a saber: “cypressus erectus”, “vara”, “cavalo”, “canalha”, “alavanca”, “pau”, “picada”, “alfinete”, “esporro”, “porretada”), seja quando analisa os “sintagmas”

3 CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, p. 23.

4 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 214.

“puta-que-pariu-todo-mundo”, “debalde / de balde” e “bastante / suficiente”. Ou quando recupera e compara o “som e fúria...” de Raduan ao romance de Faulkner. Ou quando confronta a sequência de aliterações do romance – “previdente, aproveitei a provisão de prateleiras pra” – e o depoimento do “Autor”, dizendo da dificuldade que tinha de pronunciar o “r”. Comparar não é senão “pôr em relação” e tirar disso o melhor aproveitamento – o que Andréia faz primorosamente. Tais análises, dentre muitas outras, revelam uma leitora aguda, com antenas captadoras de micro e macrorrelações.

Excelente a escolha do mote central da epilepsia como metáfora da escritura, tendo como uma das características a flutuação entre o voluntário e o involuntário. Esse “caráter ambivalente” e “misturado” da epilepsia levou-a, com inteligência, a aproximar a epilepsia ao *phármakon*, amparando-se em estudos de Derrida e de Evando Nascimento, seu orientador e dos maiores conhecedores da obra do pensador franco-argelino.

Num dos capítulos, “As relações entre poder e prazer”, Andréia traz o Foucault sobretudo de *História da sexualidade*. Expõe o livro com segurança, fazendo aparecer o quanto há de representação nas institucionais e cotidianas relações de poder. Destaca a onipresença da “força sexual” na ficção nassariana. Demonstra plena (e rara) consciência da intensidade com que a ideologia (*lato sensu*) gruda em nosso discurso: “Nesse contexto, mais importante que buscar afirmar ou negar a hipótese repressiva é talvez observar com minúcia, tanto quanto possível e enquanto pudermos driblar nosso próprio discurso, como ele e o do outro são absorvidos pelos poderes (e os absorvem) na sua rede microfísica e nas malhas em que enreda – e se enreda – com o sexo”. Pergunta, com alta autoridade: “Quem suportaria o poder totalmente cínico ou apenas como impositor de censura?”.

O fecho do capítulo (confesso que para meu espanto) dessacraliza, de certa forma, os personagens. Estava tomado por uma sensação, digamos, de simpatia pelos protagonistas quando Andréia, supimpa, designa *Um copo de cólera* como “farsa revolucionária” – adorei. Leiamos os belíssimos trechos em que se desfaz o construído: “Assim é que, ao final, o suposto discurso revolucionário do personagem feminino e a fala radical do per-

sonagem masculino exibem uma mesma base moral ordenadora. Ele liga uma suposta inferioridade intelectual dela ao fato de ser mulher. Ela acusa nele a suspeita de uma transgressão inócua que é ao mesmo tempo política e sexual [...] *Um copo de cólera* avulta então como farsa revolucionária cujo alcance estaria justamente nisto: explicitar os mecanismos de poder-saber-prazer que nos constituem e conduzem enquanto humanos. Tem-se, assim, menos a denúncia ingênua do que a teatralização dos afetos submissos e/ou fascistas; menos a revolta do que o revolver violento da banalidade que nos ata e sufoca, num circuito de atos humanos, demasiado humanos.” Ponto.

Há, entre as letras de Andréia, pistas para que os detetives se divirtam. Por exemplo, quem viu o sutilíssimo filme de Aluizio Abranches, homônimo da novela, poderá se lembrar da ideia de um dos personagens: “viver num esconderijo com alguém da tua espécie – Lúcifer e seu cão hidrófobo... que pode até dar fita de cinema... há-há-há...”⁵.

Ou então acompanhar o devir-animal que cerca o discurso de Nassar que, numa curta autobiografia, proferiu célebre e provocativa frase: “Aliás, se já suspeitei uma vez, continuo agora mais desconfiado ainda de que não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas”. Raduan, decerto ironicamente, refere-se no mesmo texto a outros dois animais: diz que ia se “iniciar na carreira universitária, mas piquei a mula em tempo”; depois relata que tentou se “aventurar no estrangeiro, mas dei com os burros n’água”. Galinhas, mula e burro. No livro de Andréia, mostra-se a inequívoca importância das formigas na estruturação da narrativa em *Um copo de cólera*, romance que tem ainda um vira-lata de significativo nome Bingo. A presença desses animais no “texto” nassariano pode render, para os leitores, outras e tantas meditações. Etc.

Raduan, hoje, mais parece um Riobaldo, falando de um longínquo tempo daquilo que importa. Em entrevista, o escritor reafirma algumas de suas concepções mais caras: “Valorizo livros que transmitam a vibração da vida. (...) Em literatura, quando você lê um texto que não toca o coração, é que alguma coisa está indo pras cucuias”⁶. Quando Andréia escolheu *Um copo de cólera*, ela sabia.

Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba.

5 NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 61.

6 *Cadernos de literatura brasileira – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 27.

LITERATURAS NA BERLINDA¹

Supondo ser a resenha o gesto de intensificar (“re”) um sinal (“senha”), resta àquele que escreve sobre um livro o trazer as forças que o regem. Tal tarefa se torna alto desafio se o livro em pauta é *Ângulos: literatura & outras artes*, de Evando Nascimento. Ao longo de suas páginas, desfilam treze ensaios bastante sintonizados entre si, ainda que percorram veredas e mundos – “ângulos” – tangenciais. O tom maior é, sempre, a dicção teórica, disseminada também em textos de crítica literária, de atualização historiográfica e de timbre poético.

Já a orelha do livro nos previne que “a pesquisa do indivíduo intenta alcançar o coletivo, mas não há oposição simples entre o biográfico e a alteridade. Esta constitui aquele, antes mesmo de toda história, cultura, memória”. Os ensaios traçam, então, um percurso a um tempo múltiplo e formativo, em particular para o leitor interessado nas tramas e nos enigmas que o literário guarda em suas formas.

Três artigos perfazem um trânsito mais hegemonicamente teórico: “Uma Poética da tradução: teoria e crítica na Poesia Concreta”, importantíssimo, entre todos o mais extenso; “Lição de signos: a semiologia literária de Roland Barthes”, aula que poucos poderiam compor; e “A Noção de margem em literatura e em filosofia”. Neste último, por exemplo, aparece com potência a “literatura pensante” de Clarice Lispector, Raduan Nassar e, por que não?, do cineasta Peter Greenaway. Estampa-se, aqui, a “tendência semiológica” e “desconstrutora” de todo o conjunto, orientado pelo pensamento francês de Derrida, Deleuze, Foucault, Barthes.

Em “A Semana de Arte Moderna no Brasil (1922): construção de uma ruptura”, Evando Nascimento reordena os passos que resultaram na formulação de um novo paradigma estético na literatura brasileira, finalizando com uma reflexão em torno dos

¹ Resenha do livro *Ângulos: literatura e outras artes* (Juiz de Fora: UFJF, Chapecó: Argos, 2002), de Evando Nascimento, publicado no *Caderno Ideias*, do *Jornal do Brasil*, em 12 de outubro de 2002, com o título “Literatura e outras artes filosóficas”.

manifestos oswaldianos. Em clave, diria, diferencial, “Restos – De uma exposição” delinea em breves pinceladas o olhar plástico do articulista perscrutando desenhos da capixaba Célia Ribeiro; na toada, “O Lance” é um conto, um quase-conto, um acontecimento, “o puro efeito” – ficções da máquina-pensamento; e “Notas sobre uma tradução” registra o solitário e envolvente exercício do ato tradutório, anotado, partindo do poema “Feu fou” (“Fogo louco”), do poeta canadense Roland Giguère.

Complexos e com lupas de delicadeza, seis ensaios do livro enfrentam, pondo precisão prismática, contos de Machado e de Rosa, poemas de Pessoa e de Augusto de Campos, um romance de Lúcio Cardoso e um premiado filme de cinema, baseado em texto dramaturgico de Dias Gomes. Ângulos que se multiplicam.

Pela ordem, o ensaio “Guimarães Rosa em correspondência: através d’‘O espelho’”, que abre o livro, esquadrinha questões de tom etimológico e se acumplicia de textos “autobiográficos” (cartas, entrevista) para, então, especular sobre o ficcional e o Outro de todos nós. Com “‘O Lapso’ da história”, Evando vai investigar obra machadiana à luz do discurso psicanalítico. Avançando na literatura-irmã, “Destramando o texto: ‘Eros e Psiquê’ de Fernando Pessoa” traz excelente contribuição ao revitalizar a “metafora crítica” do texto-tecido, sob o signo da transtextualidade.

Outro artigo, “A Promessa de felicidade: o trágico e o barroco no filme *O Pagador de promessas*”, se detém na análise do famoso filme de Anselmo Duarte, ancorando-se num dos preferidos filósofos do autor de *Ângulos*, Friedrich Nietzsche. O belíssimo poema “tvgrama I (tombeau de Mallarmé)”, de Augusto, dá margens a que o excurso “Teler, tener ou A morte (anunciada) da literatura” adentre as intrincadas relações entre palavra e imagem, linguagens que se friccionam. Por fim, “Crônica de um crime anunciado” arremata esta série teórico-crítica ao perseguir, no decifrado clássico de Lúcio Cardoso, o “enigma de um assassinato”: o Arquinarador – “espécie de ‘interlocutor silencioso’, ao modo do ‘senhor’ de *Grande sertão: veredas*” – serve como pista e categoria para que, na ficção e na vida, se redimensionem as verdades.

Como se percebe, tais sinopses nem de longe dão conta dos mundos em *Ângulos*, de Evando Nascimento, também autor do livro *Derrida e a literatura*, “um dos acontecimentos mais marcantes na área das publicações de ponta em Letras nos últimos anos”, conforme escreve Italo Moriconi, na quarta capa. Nos ensaios acima referidos, Evando revira obras e autores, ideias e

conceitos, dando-lhes novos modos. Afirma-se, assim, dono de um pensamento maduro, instigante, inaugural, e que não nega os mestres (cito Silvano Santiago dentre outros – aos quais dedica textos e afetos). Pares, legitima-os com a inteligência incessante dos grandes aprendizes, de raro nascimento.

A HISTÓRIA DE EVA BRAUN¹

Imaginemos uma cena: Hitler e alguns de seus comparsas nazistas, encurralados, em final de abril de 1945, escondem-se num *bunker*. A derrota é certa. Os Aliados estão chegando. O *Führer*, para não ser apanhado vivo, se decide pelo espetacular suicídio e leva, junto, a fiel e jovem companheira – Eva Braun. Deixa ordens, obedecidas, de terem os cadáveres carbonizados. Com esse chamariz, inicia-se a biografia *Eva Braun – a vida com Hitler*, de Heike B. Görtemaker, doutora em germanística e professora de História em Berlim, publicada este ano pela Companhia das Letras com volumosas 405 páginas.

O livro traz três capítulos centrais, mostrando “O encontro” do casal, ainda em 1929, os “Mundos opostos” que representavam (Hitler, o super-homem; Eva, a mulher submissa) e “A queda” da Alemanha. Há um obsessivo e meritório gesto de comprovar tudo o que se afirma, de que resultam espantosas 76 páginas com, exatamente, 967 notas. Há, ainda, um utilíssimo índice onomástico, onde o leitor pode pinçar a presença eventual de nomes como Paul Klee, Richard Wagner, Thomas Mann e Friedrich Hölderlin, e como Bonaparte, Franco e Stálin, mas pode, sobretudo, acompanhar a presença imperial de todo o *staff* nacional-socialista: Goebbels, Hess, Göring, Himmler, Speer, Ribbentrop e demais filiados à tropa hitlerista. Tudo isso entre dezenas de fotos, devidamente legendadas, de tais celebridades, construções e, claro, do casal – inclusive com algumas imagens de Adolf rindo.

E a biografada – Eva Braun? O esforço de Görtemaker, a biógrafa, é reavaliar o lugar e a dimensão da vida de Eva tendo como pano de fundo a vida de Hitler. Não se trata de dar a Eva o papel

1 Resenha do livro *Eva Braun – a vida com Hitler* (Tradução: Luiz Antônio de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011), publicada com o título “A mulher que foi fiel ao tirano”, no caderno *Pensar* do jornal *A Gazeta*, em 23 de julho de 2011.

de protagonista, mas de dar a ver o valor de uma personagem secundária numa trama trágica que envolveu e envolve milhões de pessoas em todo o mundo. Ficamos sabendo, então, que, aos 17 anos, quando conheceu o quarentão Hitler, Eva era funcionária da Photohaus Hoffmann, cujo dono, Heinrich Hoffmann, filiado ao NSDAP (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães) desde 1920, era amigo íntimo de Hitler e se tornou o fotógrafo oficial do governo nazista, e por isso enriquecendo, literalmente, e às escâncaras.

Eva Braun, parece, educou-se conforme a tradição da época: contabilidade, datilografia, economia doméstica. A partir de seu caso com o déspota antissemita, passou a ser figura ambígua na corte, exercendo alguns poucos poderes no entorno do amante, ao mesmo tempo em que era escondida do povo ou disfarçada sob a capa de secretária do temível líder alemão. Afinal, conforme um dos muitos depoimentos do livro, Hitler teria dito nos anos 1930: “Eu tenho outra noiva: a Alemanha! Sou casado com o povo alemão, com seu destino! Não, não posso casar, não estou autorizado!”. Talvez isso explique também a explícita ausência de afeto entre ambos, quando em público; à alcova do casal a biografia não teve acesso, para decepção do leitor curioso de cenas eróticas.

O interesse maior de *Eva Braun – a vida com Hitler* é, sem dúvida, a “vida de Hitler”: os discursos inflamados nas cervejarias, a prisão em 1923, o ódio crescente aos judeus, a ascensão planejada, a tomada do poder, a eclosão da guerra, os genocídios, a “solução final”, as traições internas, a derrocada alemã, os últimos dias, os suicídios (também Goebbels e a mulher Magda se mataram, levando juntos os seis filhos). A biografia de Görtemaker, em moldes clássicos, não se quer sensacionalista. Ao contrário, procura esclarecer contradições, mistérios e lendas que pairam sobre os bastidores da vida do casal. O livro mostra que Eva não era a jovem alienada que a história quis fixar, mas, sem demonizá-la, mostra que ela representou bem o papel de mulher do obcecado e carismático *Führer* – à maneira da maioria esmagadora da população alemã: fiel até o fim. Após o fim, aparecem versões, revisões, arrependimentos; e cadáveres, testemunhos, biografias. Feito essa.

GUERRA, GUERRA: MAIS UMA VEZ¹

A grande pergunta que atravessa o livro *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald, é por que os escritores alemães esquivaram-se de abordar os gigantescos bombardeios que as suas cidades sofreram, sobretudo no derradeiro período da Segunda Guerra Mundial. A óbvia resposta, sem mediações, envolve: culpa, vergonha e trauma. Numa das inúmeras reflexões que o ensaio provocou, Kelvin Falcão Klein, resenhista de *O Globo*, foi ao ponto: “Ao invés de elaborar o trauma, tomando a destruição como uma lição para a reconstrução saudável da nação, o povo alemão, afirma Sebald, recalcou as causas e tratou de seguir em frente, reconstruindo as cidades de forma maníaca e programática”. Em certos momentos da leitura, sentimos uma tênue amostra desse mal-estar coletivo: é quando, ao lermos o texto de Sebald, lembramos, constrangidos, que também os alemães, milhares de alemães, morreram por conta da guerra. Mas não foram eles os culpados de tudo?

O debate em torno dos relatos testemunhais vem se amplificando tremendamente. Não há consenso. São muitas, e às vezes antagônicas, as perspectivas. Livros como *É isto um homem?*, *Os afogados e os sobreviventes* e *A trégua*, todos do químico italiano Primo Levi, trazem as lembranças de quem sobreviveu ao genocídio executado pelo nazismo de Hitler e contam com a simpatia imediata do leitor. Guardadas as evidentes proporções e diferenças, ler Levi é como se lêssemos as memórias de torturados ou exilados das ditaduras latino-americanas, de que são mostras as memórias de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, os depoimentos e ensaios de *Brasil: nunca mais*, sob a coordenação de Paulo Evaristo Arns, e o romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Mas quem estará interessado, por exemplo, nas

1 Resenha de *Guerra aérea e literatura* (Tradução: Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011) publicada com o título “A voz dos vencidos na Segunda Guerra”, no caderno *Pensar* do jornal *A Gazeta*, em 25 de fevereiro de 2012.

histórias de militares, alemães e japoneses, derrotados pelas forças “inimigas”? Ou nas narrativas dos criadores, mantenedores e defensores dos *gulagui* russos? É dessa lacuna, complexa lacuna, que fala o livro de Sebald.

Há, lenta mas progressivamente, a recuperação de tais memórias e lacunas, como faz Keiji Nakazawa, na série de mangás chamada *Gen Pés Descalços*, quadrinhos que contam a infância e a juventude de Gen Nakaoka, sobrevivente da bomba de Hiroshima, assim como o próprio Keiji. Já em *Maus*, também uma narrativa em quadrinhos, Art Spiegelman articula as lembranças do pai, judeu sobrevivente de Auschwitz, às suas próprias, mesclando passado e presente com um rascante humor, recurso que via de regra causa polêmica, quando vinculado a catástrofes de tamanha e triste dimensão (como ocorreu, recorde-se, com o filme *A vida é bela*, de Roberto Benigni). Só que *Maus* (e Levi, Celan, Wiesel) rememoram e lamentam o Mal nazista, que, antes de derrotado, perpetrou o genocídio em escala industrial e às custas de todo um Estado organizado para tal fim; e *Gen* e o livro de Sebald falam do lugar bastante incômodo de nações, ou cidades, que foram massacradas exatamente porque representavam o mal a ser vencido: quem quer escrever sobre esses massacres e, mais, quem quer ouvir ou ler o que eles têm a dizer?

Sebald, morto num acidente de carro em 2001 aos 57 anos, tem sido bastante lido e estudado mundo afora. Seus livros – *Os emigrantes*, *Os anéis de Saturno*, *Austerlitz* – misturam os registros da ficção, da história e da autobiografia, com a utilização constante do elemento fotográfico, o que não deixa de seduzir o leitor, e por isso mesmo exigir cautela. Em *Guerra aérea e literatura* há 21 imagens, entre bombardeios, escombros, cadáveres, fotos de família. Sérgio Telles, resenhista de *O Estado de São Paulo*, privilegiou os dados expostos por Sebald, com nítido efeito espetacularizante, ao resumir alguns números indicados pelo escritor alemão: “A RAF [*Royal Air Force* – britânica] despejou 1 milhão de toneladas de bombas explosivas e incendiárias sobre 131 cidades, ocasionando a morte imediata de 600 mil civis, destruindo 3,5 milhões de residências, deixando 7,5 milhões de desabrigados no final da guerra, perambulando entre montanhas de entulhos dos quais exalava o cheiro nauseabundo dos corpos insepultos que persistiu até depois da guerra. Hamburgo foi o alvo específico da Operação Gomorra, recebendo 10 mil toneladas de bombas em suas áreas densamente habitadas, que mataram no ato 200 mil civis”. O mesmo fascínio, algo sadomasoquista, atingiu Luiz Horácio, resenhista de *Rascunho*, que repete números semelhantes. Estes e outros dramas Sebald recorda – porque, diz, os escritores ale-

mães (culpados, envergonhados, traumatizados) simplesmente não quiseram escrever sobre isso. Sim, Sebald cita aqui e ali nomes de alguns poucos escritores que se aventuraram à tarefa: Heinrich Böll, Hermann Kasack, Hans Erich Nossack, Arno Schmidt e Peter de Mendelssohn “ousaram mexer no tabu imposto sobre a destruição exterior e interior, mas de maneira bastante questionável” (p. 19).

Parece que ele mesmo se insinua nessa tarefa de fazer a “literatura de testemunho” de tanta amnésia: descrevendo o horrendo ataque da RAF em 28 de julho de 1943, Sebald, quase como um narrador presente à cena, registra, tendo sob nosso campo de visão uma foto de cadáveres carbonizados: “Ninguém sabe ao certo quantos morreram nessa noite ou quantos enlouqueceram antes que a morte os atingisse. Quando a manhã despontou, a luz do sol não atravessava a escuridão de chumbo sobre a cidade. A fumaça subira até uma altura de 8 mil metros e lá se expandira como uma gigantesca nuvem cúmulo-nimbo em forma de bigorna. Um calor latejante, que os pilotos dos bombardeiros relataram ter sentido através da fuselagem de suas aeronaves, foi exalado ainda por muito tempo pelas montanhas de escombros fumegantes em brasa. Bairros residenciais com uma malha de ruas totalizando duzentos quilômetros estavam completamente arrasados. Por toda a parte havia corpos terrivelmente desfigurados. Em alguns ainda tremeluziam as chamas azuladas do fósforo, outros, assados, apresentavam uma cor marrom ou púrpura e tinham minguaado a um terço de seu tamanho natural. Jaziam encolhidos nas poças de sua própria gordura já parcialmente resfriada” (p. 33). A tragédia, nesse trecho, ganha tom morbidamente lírico: a manhã não atravessa a treva; a hipérbole se esvazia: a oito quilômetros de altura os pilotos sentem o calor “latejante” que derreteu, literalmente: dissolveu, corpos humanos na terra.

Num excelente texto em que analisa *Guerra aérea e literatura*, de Sebald, e *Literatura e Guerra*, ensaios organizados por Elcio Cornelsen e Tom Burns, Marcelo Coelho, resenhista da *Folha de São Paulo*, afirma que aqui, a despeito de ser um “romancista de excepcional sobriedade, Sebald não se sai particularmente bem”, sobretudo por causa de certo “rancor acusatório” (em relação ao silêncio dos escritores alemães) e da demora em explicitar os motivos, óbvios, de tal silêncio. Mais úteis para se entenderem os horrores da história humana seriam os ensaios coligidos por Cornelsen e Burns, entre os quais os de Murilo Marcondes de Moura, sobre Apollinaire, e de Jaime Ginzburg, sobre Guimarães Rosa (cujo “Diário de guerra”, ainda infelizmente inédito, registra

as impressões de nosso escritor, diplomata e residente em Hamburgo no período mesmo em que a cidade era alvo de ataques intensos, como o de 1943 acima).

O livro de Winfried Georg Maximilian Sebald contém dois artigos: “Guerra aérea e literatura – conferências de Zurique”, que dá título ao volume, e “O escritor Alfred Andersch”, que serve como um complemento às “conferências”. Na resenha supracitada, Marcelo Coelho assinala que “o livro [de Sebald] termina com uma análise bastante impiedosa da carreira de Alfred Andersch (1914-80), escritor posudo e oportunista que sobreviveu aos anos de Hitler, não sem passar pela indignidade de divorciar-se de sua mulher judia durante o auge do Holocausto”. Sebald diz que o tal Andersch, desconhecido para nós, queria “não apenas alcançar Thomas Mann, mas deixá-lo para trás” (p. 99). O que, por ora, não deu sinal algum de acontecer.

A Primeira e a Segunda Guerra Mundial se foram, mas as guerras de todos os dias estão aí. Milhões morreram e morrem, por causa delas, ou sem elas. Mas sem elas morreríamos menos, bem menos. Entender por que as guerras existem talvez nos ajude a aboli-las, evitá-las, atenuá-las. Essa resenha, mais uma vez, quer isso: que o talvez se torne a tal vez.

VOZES (S)EM SEGREDO¹

Adulterio, assassinato, estupro, homossexualismo, toxicomania: estes são alguns dos ingredientes que se reúnem para compor a trama de *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. Um leitor precipitado, porém, há de pensar que se trata de um romance de linhagem policial ou algo similar, em que prevalecem a ação incessante e peripécias mirabolantes. Não.

Já no quarto parágrafo da história, deparamo-nos com uma frase que dá o tom – denso, poético, digressivo – de toda a narrativa: “O amor era como a marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida sobre uma mesma parede”. Antecipam-se aí os temas de fundo do romance: o amor, a arte, o corpo, a memória e o tempo. A escrita romanesca, convergindo ficção e pensamento, se fará na forma de excursão, “palavra preciosamente ambígua”, no dizer de Roland Barthes.

O enredo, qual um *puzzle*, vai aos poucos se oferecendo ao leitor paciente, aquele que aprecia, eroticamente, as curvas da taça antes de sorver o vinho. Inicia-se o romance pelo capítulo “Uma borboleta, uma pedreira proibida”: “Ainda havia algum tempo antes que ela chegasse”. Quem seria ela? Quem está contando a história? Quanto tempo resta para que “ela” chegue? Por que a pedreira é proibida?

Há um trio – Tomás e as irmãs Clarice e Maria Inês – em torno do qual giram os outros personagens (pais, parceiros, amigos...), ora na pacata e rural Jabuticabais, ora nas cosmopolitas Veneza e Rio de Janeiro. O tempo, necessário à montagem do quebra-cabeça, passeia ao passado, traz novas peças, pistas que se acumulam (nesse sentido, inscreve-se algo de policial no romance). Fatos aparentemente gratuitos retornarão, à frente, com for-

1 Resenha do romance *Sinfonia em branco* (Rio de Janeiro: Rocco, 2001), de Adriana Lisboa, publicada em 26 de maio de 2001, no *Caderno Ideias do Jornal do Brasil*, com o título “Marca pálida na parede”.

ça imprevista, numa forma sutil de esclarecimento. Vamos a dois exemplos, vale a pena.

O primeiro diz respeito ao próprio título, *Sinfonia em branco* (que também nomeia um dos capítulos). Corridas algumas páginas, o narrador, que conhece intimamente a vida de cada personagem e por isso pode “liberar” as informações ao bel-prazer da construção calcada na ambiguidade e no suspense, fala por Tomás, como que continuando a frase inaugural: “(...) Aquela que ele iria reencontrar no dia seguinte. Uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de juventude”. Ficamos sabendo, então, que a mulher esperada é Maria Inês, por quem Tomás, anos antes, tivera uma paixão desmesurada e parcialmente correspondida, sendo preterido por um João Miguel, primo de segundo grau da amada.

Tomás descobre, sem saída, que “às vezes o amor se alimenta de sua improbabilidade”. A imagem da musa jovem e de branco, talvez a mais recorrente do romance, retorna sempre em diferença, posto que o tempo transforma implacavelmente os corpos e os sentimentos. Daí que o amor, aquela “marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida sobre uma mesma parede”, desbota, deixando lugar para novas molduras. A propósito, o narrador, em doses homeopáticas, revela exatamente de que quadro se trata, chegando mesmo em belíssimas passagens a descrever “A garota de branco – Sinfonia em branco nº 1”, de Whistler. Maria Inês, para Tomás, passa a ser aquela pintura, uma “garota com a expressão reflexiva, o rosto emergindo sólido da moldura dos cabelos escuros. Pálida. As mãos quase tão brancas quanto o vestido longo (...)”. Com o “quadro removido”, entretanto, eis que surge Clarice.

Clarice – e este é o segundo exemplo de como um fato aparentemente gratuito, numa estrutura ficcional bem amarrada, transforma-se em elemento de decisiva significação – mantém com sua irmã, Maria Inês, um segredo familiar inviolável, que se dissimula até as últimas páginas da história, insinuando-se levemente aqui e acolá. Ambas guardam em cúmplice silêncio a memória de cenas – uma, em especial – da infância, ao lado dos pais Afonso Olímpio e Otacília. Como num ritornelo, certas imagens regressam imperiosas, em tácita luta de desrecale.

Tal como a imagem da mulher jovem e de branco ganha um contraponto na pintura de Whistler e, posteriormente, na imagem do quadro (do amor) que se remove, as imagens de uma cena da infância se misturam às lembranças das sementes de cipreste espalhadas pelo chão. Aqui, há uma sublime equivalência entre as

reminiscências pulsantes de Maria Inês e de Clarice, ao ponto de esta, sempre pela voz do narrador “espectador”, sentir-se esvaindo: “Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. Ela se sentia tão tênue que em uma lágrima poderia morrer, escoar, água dentro do ralo do chuveiro”. Atente-se, ainda, que “cipreste”, simbolicamente, pode indicar “morte, luto, dor” – suma do abalo que as pequenas irmãs levam para o futuro, arquitetando, na consciência do segredo fraternal, a fatal vingança.

Sinfonia em branco partilha com *Os fios da memória*, primeiro romance da escritora, mais do que um visível apreço pela firme construção de genealogias e um carinho singular na constituição dos personagens, mesmo os ditos secundários. Ambas as histórias não cedem a modismos pós-modernos, como o excesso de jogos intertextuais ou metaficcionais, tão mais explícitos quanto meramente ornamentais, não buscam experimentalismos banais, tampouco optam por finais felizes, reconciliando-se com o leitor lacrimajante. Em que pese a coincidência do nome de um dos personagens, *Sinfonia em branco* faz ressoar algo de Clarice Lispector, na estima pelo alto valor do amor e na precisa observação de detalhes do cotidiano e dos costumes sociais, e de Virgínia Woolf, na criação de uma ambiência que faz dialogar a trama ficcional e o gosto pela reflexão, num tom, já referido, poético, denso e especulativo.

Vozes em sinfonia, Adriana Lisboa faz desfilarem na escrita, com elegância e sensibilidade, seus personagens e suas crises, tão próximos de nós que nos sentimos tragados, nos entregamos, nos revoltamos, vibramos – ao percebermos, enfim, que vida e imaginário se cruzam tanto que não sabemos mais quando uma, quando outro.

UMA TRAMA INCRÍVEL (OU UMA TRAMA BEM CABELUDA)¹

Ali, mais ou menos no meio do redemunho que é o livro *Cor vadia* (2002), Luis Eustáquio segue viagem, mais fogueiro que fagueiro, nas suas galáxias agripinianas: "(...) e do ficticídio movimento a inventar da língua a deslizar entre um lado e outro a palavra pá dessa escavação no cemitério e no túmulo do que, em mim, é eco é eco é eco eco eco eco eco eco é covardia / é cor / vadia / é cor cor cor cor cor é coração do dia já indo nessa tarde, nessa sempre tarde nossa, a nos ludibriar, endiabrar, enganar, equivocar, evocar, ovacionar, no sol se pondo, o horizonte menstruado é aborto de um novo dia que supomos fecundado de alegria (...)" etc.

Concentra-se, nesse trecho, muita lenha que alimenta *O evangelho segundo satanás*, romance recentemente lançado pelo escritor (e também – se denuncie – professor de literatura brasileira na Ufes): a língua pulsante, a coragem agindo, a utopia em marcha, a alegria endiabrada. Se não soasse retórico, ou *rétro*, diria que eros é o real condutor desse romance-ensaio – ou "romance-manhã", como prefere aquela que assina a orelha, Deusterômina Áladra – que embaralha em suas veias seres e lugares díspares, mas com tanta naturalidade que o sem-sentido da situação se perde – e Joana, Sir Bucho, Vésper, Jesus Cristo, José Cemí, Osama Bin Laden, Jacques Derrida, Fidel Castro e nós mesmos avançamos, multicoloridos, por Cuba, Brasil, Londres, China – e pelos *pixels* que a internet traz.

Saber de que trata a trama já complica a tarefa desta resenha, pois o "próprio impróprio" narrador diz, às tantas, que a "Defesa Civil apareceu e simplesmente não sabia o que fazer. E pra falar a verdade, nem eu, que estou contando esta história, já

¹ Resenha do romance *O evangelho segundo satanás*, de Luis Eustáquio Soares, publicada no caderno *Pensar* do jornal *A Gazeta*, em 17 de dezembro de 2011.

não sei, pelo menos por enquanto, o que fazer, pra prosseguir com a trama". Tudo cascata, isto é, a tal história, feito uma queda d'água, nos toma de assalto, pois, talvez, nela nos molhemos ao ler que "escrever no diverso, como propõe este humilde capeta, é nada mais que aprender a errar os certos, porque, como Satanás, aprendi, diferentemente de Deus, a escrever torto por linhas certas". E viu que era bom.

Além da força erótica (daí o "cabeluda!" lá de cima), há muito humor no *Evangelho* que se tem em mãos, como se as mãos tivessem se dado Mário e Oswald. Não a ironia, que se assemelha à "linguagem dos cafajestes" que se querem "aristocráticos", mas o humor rasgado e sem dó do leitor – que a leitor que se preza não se dá dó: "J. C., já impaciente, foi até onde Lázaro estava caído, e disse: 'Lázaro, levante, a morte é um excelente esconderijo, eu sei, mas preciso te perguntar uma coisa'." E pergunta.

Em verdade, desdigo: tem, sim, enredo nessa malha, mas só mais ou menos ali no meio é que nós entendemos a cascata. Aí já é tarde: arredio, o romance se liquefaz nos levando linhas e gotículas adiante e, de novo, o abismo do ficticídio abre a garganta para nós que, sem salvação, rendemo-nos. Então, é a festa dos fios. Logo, leia: isto é, ateie-se, jogue, quebre a cabeça, pule.

[SEM TÍTULO]¹

Na verdade, uma orelha não quer dizer muita coisa – se não temos os olhos para ouvir. Pois falar do livro de Fabíola Trezger se assemelha ao ato traiçoeiro da tradução. Há, entre estas abas, todo um mundo pulsante e vivo de seres de papel, que habitam nossas ruas e casas, nossos corpos.

Propaga-se, faz tempo, o interesse pela obra de Rubem Fonseca, já paradigmática da narrativa brasileira contemporânea. Estreando ainda nos anos 60 com *Os prisioneiros*, sua obra adquiriu notoriedade plena em 1975, quando teve os contos de *Feliz ano novo* apreendidos pela censura. De lá para cá, de tudo um pouco se estudou em sua narrativa – popular, policial, midiática, escatológica, intersignica, urbana etc.

Neste contexto, o lugar que ocupa o estudo de Fabíola é múltiplo: *historiográfico*, porque nos faz ver os movimentos da prosa fonsequiana (obsessões, recursos, estratégias) ao longo das últimas décadas; *teórico*, ao discorrer com precisão sobre os atuais embates em torno dos estudos culturais e literários, apimentando a discussão ao trazer a cidade e seus leitores para a cena do crime; e *crítico*, quando faz o exercício – sem meio-termo: brilhante! – de interpretar dois belíssimos e fatais contos, “O cobrador” e “Romance negro”.

Dona de uma escrita absolutamente rigorosa, amparada na melhor fortuna ensaística sobre Rubem e lançando mão de altas lições de Nietzsche, Freud e Benjamin, o livro de Fabíola Padilha se inscreve, desde agora, como referência inestimável para aqueles que curtem o prazer e a aventura de dobrar-se nas tomadas do pensamento e da ficção. Puf puf.

1 Orelha do livro *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca* (Vitória: Flor&cultura, 2007), de Fabíola Padilha.

CONVITE¹

O que é uma orelha? Aba que se estende da capa e se dobra para dentro, pendurada no corpo do livro. No corpo humano, orelha é o órgão que percebe os sons – órgão que ouve. Ouvir, com olhos livres, o livro de Fabíola Padilha: eis o rápido convite que aqui se faz. Alguém disse, alhures, que não se lê nada impunemente. E quando se trata de um texto sobre o sentimento melancólico e o quanto este tem de produtivo, afirmando-se vontade de virar forma, menos impunes saímos dele. Aliás, há algo de mais saudável que o pensamento forte se criando?

Fabíola, assim como na brilhante dissertação de mestrado (*A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca*), realiza, com argúcia e sensibilidade, três movimentos imprescindíveis em sua escrita: o teórico, o historiográfico e o crítico. Em síntese, o interesse nuclear da pesquisa que se tem em mãos é a melancolia e seu entorno: a história da afecção (logo, a trajetória de seu conceito) e a sua elaboração artística, notadamente a literária e, nesta, a ficção brasileira contemporânea. Mas não só – como se fosse pouco.

Deleitar-se-á todo leitor que tenha, ou queira ter, contato com autores feito Borges, Bradbury, Melville, Calvino, Vila-Matas, cujas obras, algumas decerto, são investigadas com lentes e bisturi. O estudo apropria-se, com a precisão de uma escrita elegante e lúcida, das especulações inaugurais de Aristóteles, que já pensava o “indissolúvel liame entre genialidade e melancolia”, do luto de Freud, da alegoria de Benjamin, e ainda de lições de Derrida e Vattimo; dos estudiosos brasileiros, Fabíola se acompanha de fino naípe: Evando Nascimento, Gustavo Bernardo, Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva, Susana Lages.

Após esse passeio, Fabíola Padilha se detém em dois romances muito representativos da cena literária brasileira recente

¹ Orelha do livro *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia* (Vitória: Flor&cultura, 2007), de Fabíola Padilha.

(a despeito de seus autores, conhecidos, já atuarem há décadas): *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, é de 2001; *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, de 2004. Além da saborosa análise dos textos em si, que deslinda segredos que todo leitor curioso, perdoem o pleonasma, deseja saber, servem esses capítulos como figurinos nos quais, intérpretes que somos dos signos, medimo-nos. Explicando melhor: tal como fizera no referido trabalho sobre Rubem Fonseca, em que disseca – servindo-se de Nietzsche – dois belíssimos e fatais contos, “O cobrador” e “Romance negro”, Fabíola mais uma vez mostra como se apossar de um texto ficcional, entrando em sua trama, com método, a partir do que ali mesmo se dispõe, fingindo esconder. Por isso, doutor deve andar com lentes e bisturi, para ver e intervir.

O papel desta orelha, então, era o que ora se cumpre: convidar o leitor a ouvir o livro de Fabíola e, sempre depois, repetir: “tudo está dito”. Agora, não mais como quem diz de orelha, mas como quem, querendo, tira as aspas. Aqui, sobre a melancolia, da afasia aos afazeres, tudo está dito. Duvida? Confira.

O VIVIDO E O INVENTADO¹

Em seu “Poema-orelha”, Drummond, com sua densa leveza, diz: “Aquilo que revelo / e o mais que segue oculto / em vítreos alçapões / são notícias humanas, / simples estar-no-mundo, / e brincos de palavra, / um não-estar-estando, / mas de tal jeito urdidos / o jogo e a confissão / que nem distingo eu mesmo / o vivido e o inventado”.

Lembrar o poeta traz de volta a impressão (marca, sinal, sensação) que a obra do professor Alexandre Moraes provocou-me, quando sobre ela escrevi, em tom de parecer institucional: “Trata-se, sem dúvida, de texto de alto grau de informação, ousadia e alcance. Um simples relance de olhar pelo sumário – que a leitura integral do livro vem comprovar – revela-se suficiente para que se note o espectro simultaneamente amplo e recortado do texto: amplo, posto que se oferece à discussão de um tópico abrangente e complexo – **a modernidade**; recortado, no sentido de dirigir essa mesma discussão para os limites (novamente amplos) da obra do singular escritor **Julio Cortázar** – não somente o imprescindível e instigante *O jogo da amarelinha*, como igualmente outros textos”.

O estudo de Alexandre coroa uma pesquisa de longa maturação sobre o conjunto da obra cortázariana e teve já sua devida legitimação quando apresentado em forma de tese de doutorado, orientada pelo professor Ronaldo Lima Lins. É dele o belo prefácio que inaugura o livro, e ali lemos o diálogo em labirinto dos mestres:

Há aqui, como já se notou, uma obra de reflexão erudita.

Nela, graças ao modo de empregá-lo, o conhecimento se articula como um instrumento e não como um com-

¹ Orelha do livro *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito* (Vitória: Edufes, 2002), de Alexandre Moraes.

plicador. Enriquece a percepção e a argúcia. Através de semelhante artifício o autor nos aproxima do que mais tememos. E nós avançamos ávidos, com a sensação de sermos iguais e diferentes do que supúnhamos.

Um brevíssimo comentário, feito esse (meu), jamais daria conta das finas articulações entre literatura, história e filosofia que *O outro lado do hábito* costura com habilidade. É texto que tem postura política, nada mais fazendo senão buscar (se fazendo, nesse ponto, semelhante), e merecer, o diálogo com o escritor – e a seu modo ativista – Cortázar.

Na esteira do escritor central do livro de Alexandre Moraes, ler *O outro lado do hábito* representa, mais que um exercício, um desafio intelectual – à maneira de uma luta de boxe... Explico-me, recorrendo ao ensaio “Alguns aspectos do conto”, em *Valise de cronópio*, de Julio Cortázar:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que neste combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.

O livro de Alexandre, pela densidade leve da linguagem e pelas reflexões ali alocadas, se assemelha ao “romance” ao qual Cortázar se refere. A nós, leitores, resta o desafio de conseguir chegar ao fim da luta. Porque a tese – qual um romance – vai nos ganhando aos poucos; vai nos ganhando aos poucos, enquanto nos convida a ampliar nosso repertório, nosso risco, nosso olhar.

O mundo de Cortázar é um grande ringue, em que os golpes vêm de “categorias” tão intrincadas quanto a literatura, a ideologia, a cultura. É nesse mundo que, lendo o livro em nossas mãos, entramos – e dele saímos, outros. Se, para Drummond, “A orelha pouco explica / de cuidados terrenos: / e a poesia mais rica / é um sinal de menos.”, enfrentar Cortázar – prazer de pôr o pensamento à prova – é um sinal de mais.

[SEM TÍTULO]¹

O livro *Movimentos de demolição – deslocamentos, identidades e literatura*, de Rafaela Scardino, traz uma precisa reflexão acerca da cultura contemporânea, a partir, basicamente, do complexo signo “cidade”. A obra ficcional do consagrado escritor americano Paul Auster serve de amparo para que a ensaísta desenvolva, com clareza, uma abordagem sobre questões afins a categorias e conceitos como identidade, deslocamentos, globalização, pós-modernidade, autoria e duplo, perfazendo uma abrangente cartografia do cenário urbano, que sai das ruas de Nova York e alcança outros mundos. A autora mostra, com rara argúcia analítica, o que significa, enfim, dizer que as fronteiras são tênues e que o fragmento é uma estética.

1 Quarta capa do livro *Movimentos de demolição – deslocamentos, identidades e literatura* (Vitória: Edufes, 2011), de Rafaela Scardino.

[SEM TÍTULO]¹

A leitura de *A dupla cena* me fez recordar, nostálgico, das andanças algo psicodélicas de Holden Caulfield, o jovem protagonista de *The catcher in the rye*, romance que o esquisitão e cultuado J. D. Salinger deu ao mundo em 1951. Dessa “genialogia”, diria o trocadilhesco professor Riomar, Nelson deve se orgulhar. A viagem de Miguel à capital carioca – entre chopes, táxis e livros – por sua vez se dá sob o signo do humor, daquele humor pleno de que só são capazes raros espíritos, muito mais que soltos, livres. (E, leitor, não se iluda: a cena é múltipla. Vá de lupa.)

¹ Quarta capa do romance *A dupla cena* (Vitória: Secult, 2010), de Nelson Martinelli.

ÊIS: MIL PERSONAGENS À PROCURA DE UM LEITOR¹

Riobaldo, de repente, feito um susto que se tem, descobre que gosta demais do amigo Reinaldo, digo, Diadorim. Fica, é compreensível, chocado com isso, pois “dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos bríos e armas?”. Não pode. Mas pôde: quando vê o corpo nu, já morto, do amigo, diz, só diz: “Meu amor”. Aí, já era Deodrina. Paixão e morte: *Grande sertão: veredas*.

Emma Bovary queria ter uma vida diferente, emocionante, aventureira – feérica. Programaram para ela uma conduta: filha, esposa, obediente. O corpo domesticado. Rebelou-se: “Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras ‘felicidade’, ‘paixão’, ‘embriaguez’, que lhe haviam parecido tão belas nos livros”. O mundo, pouco. Suicidou-se para sempre: *Madame Bovary*.

Raskólnikov fez uma coisa terrível: matou, premeditadamente, uma pessoa – aliás, segundo ele mesmo, um ser desprezível, um vírus. E disso nos convence a tal ponto que a gente se esquece da velha agiota para seguir os pensamentos do jovem personagem e sua teoria: “o homem extraordinário tem o direito, não oficialmente, de autorizar a própria consciência a transpor obstáculos, desde que se convença da necessidade da aplicação de uma ideia”. Num relance, somos cúmplices: *Crime e castigo*.

Capitu, coitada, dela o que se sabe é via Bentinho, que, seminarista e advogado, teve um amigo, Escobar, de “braços grossos e fortes”, que morreu afogado. Ezequiel entra na história e, por muito pouco, se livra, criança, de um envenenamento, mas depois morre – praga de pai – em Jerusalém. A mãe, adúltera famigerada

1 Publicado no CD *Jornadas de leitura Monteiro Lobato e Rubem Braga* (Vitória: Proex, 2007), com coordenação de Santinho Ferreira de Souza.

exilada na Suíça, vai ficando para a posteridade com “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Mas os olhos vêm, aqui e sempre, do narrador de cada coisa. Não mais Bentinho: *Dom Casmurro*.

Gregor Samsa acorda um inseto monstruoso. Não “como se fora um”, mas “acorda um”. E pronto. Natural. Compreende-se. Mas, depois, quando a família – pai, mãe, irmã – começa a negá-lo, a desprezá-lo, ah, aí a gente não compreende. Este é o absurdo. Como as pessoas podem mudar tanto assim? Até ontem, ele, Gregor, prestava. Agora, peça improdutiva, deve ser descartado. A empregada, com a vassoura, o vê morto e tranquiliza a família: “não é preciso preocuparem-se com a maneira de se verem livres daquilo”. Grete, a filha, já está apta a substituí-lo: *A metamorfose*.

Macunaíma nasceu e ficou seis, seis!, anos sem falar. Quando abriu a boca, soltou um “aí que preguiça”, que alguém, pesquisando, pescou tratar-se (também) de um “aiguê”, que, em tupi, queria dizer... preguiça! Já manjamos tais artimanhas linguísticas. Sem nenhum caráter, o que ele faz – de bom e de mau – com a mãe, com os manos Maanape e Jiguê, com as amadas, consigo mesmo (“Eu menti... quis contar o que tinha sucedido pra gente e quando reparei estava mentindo”), é algo de “oh!” – tem mais não?: *Macunaíma*.

Eis que é só isso mesmo: o lance é ler com olhos de lince, ler sempre, ler ao léu, ler sem lemes, sem limas, ler lento, ler lendas, ler línguas, ler até ficar lelé, ficar com “L” de leitor, ficar com eles – estes realíssimos seres de papel.

OLHAR O FORASTEIRO¹

— Hum? Eh-eh... É. Pode, pode sentar. Tô sozinho, sim. Escrevendo. Não, sou poeta não. Gosto de quietar num canto, na cervejinha, lendo, rabiscando, olhando, vendo a vida. Esta praia é gostosa, né, mesmo com esse vento sul. Levanta os topetes, e as saias. Enche a mesa de poeira, mas tem problema não. O garçom vem às quandas e limpa. Às quandas? É um neologismo de Guimarães Rosa. Neologismo? Ah, é uma palavra nova. Tipo hipotrélico... Desculpe, acho que tô meio bebum.

Hã-hã. Este é o meu laptop. Notebook. Computador portátil. É, tô aqui tentando escrever um artigo pra Prefeitura. Prefeitura de Vitória. Tem uma série bem bacana que se chama "Escritos de Vitória". Em cada número um assunto diferente. Legal mesmo. Esse agora deve se chamar "Olhar forasteiro". O outro. Você quer ler um trecho? Senta aí. Tá no rascunho ainda. Deixa eu ligar aqui... Pronto.

Começo, para depois não mais teorizar assim de modo explícito, com duas epígrafes.

Roland Barthes: "Não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) da minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado do meu modo de escrever." (*Roland Barthes por Roland Barthes*)

Roberto Corrêa: "Vale-se a imaginação de esquemas mentais próprios, normalmente atravessados pelos menos ou mais velozes acionadores do pensamento: responsabilidades e desejos, entre outros. § Inscribe a imaginação na mente: seres, estados,

1 Crônica publicada no livro *Olhar forasteiro – Escritos de Vitória*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2004, v. 23, p. 82-86.

sentimentos e coisas, recorrendo a ideias, figuras, imagens. § Pela imaginação convoca-se e exercita-se o soberano poder de espectralizar (engendrar fantasmas – sensações quase sempre sem corpo a povoar-nos. § A imaginação torna-se visibilíssima pela observância do pensamento solitário.” (*Imaginação e traço*)

Não, menino, quero que engraxe não. Nem quero amen-doim. E não sou seu tio. Dá licença que a gente tá conversando, tá? Você achou as epígrafes muito compridas? Não, não é um artigo teórico. É só um jeito, um modo de olhar, uma perspectiva. Crônica, pode ser: crônica.

A vida é muito curta para que se saiba de cor mais de uma cidade, dizia o poeta curitibano Paulo Leminski. Estranhas e estranhas, sim, as cidades nos significam. Eu, que vim do Rio de Janeiro para estas terras com espírito sânscrito há quase dez anos, sei disso. Desiste-se. Hoje, quando me aventuro em chão carioca é já na condição capixaba. Mas começemos do meio.

No meio do caminho tinha uma perda. Em agosto de 1992, como quem não quer nada, resolvi fazer um concurso para a Universidade Federal do Espírito Santo, na área de Literatura Brasileira. Preparei-me pouco e, mais disposto a passear que passar, peguei um Itapemirim na noite anterior à prova, marcada para oito horas da manhã. No ônibus, de madrugada, reli alguma coisa de mestre Antonio Candido e devo ter pensado nos entrecochilos: “Será que vai cair no sorteio o tal *Panelinha de breu?*”, único tópico do programa para o qual eu não tinha nada a inventar.

Batata e espeto: o primeiro ponto sorteado foi justamente o romance de Bernadette Lyra... que eu não lera (então), e creio que quase nenhum dos candidatos. Aguardamos o segundo ponto (poderíamos escolher um para dissertar sobre) e aconteceu a graça: “O Romantismo no Brasil: grupos, principais autores e obras”. Fui para o século XIX. E pôs-se a fábula em ata.

Como, não entendeu? Quando falo “pôs-se a fábula em ata” tô citando, sem dar os créditos pra não poluir demais o texto, o final de “Desenredo”, um conto de Rosa. É, aquele mesmo do hipotrélico... Quer dizer, “Hipotrélico” é uma estória, e “Desenredo”, outra. Ah, deixa pra lá. Garçom, faz favor, cerveja. Tá gostando, como é mesmo seu nome?

Fiz a prova, veio o resultado, o passeio virou passagem. O nonada, travessia. Abandonei minha adolescência em Copacabana e as noites na noelina Vila Isabel e, de mala e cuia, aportei em Jardim da Penha, nos idos de 1993. Os dois lugares, afora a UFES naturalmente, que me receberam foram o Albergue da Juventude e o tradicional Argentino, com suas famosas empanadas. Tombados, ambos. E deles, em mim, nem sequer um retrato na parede da memória.

Começara, de fato, a metamorfose. O jaguretê solitário e disfarçado afinava a arte de andar pelas ruas da Lama. As noites brancas levava-as no Raiz Quadrada, no Bordel e no Picadeiro (também – tombados), aumentando a média da faixa etária circulante. Quantas vezes, ao amanhecer do dia, após bater ponto só no Só na brasa, este ainda aceso, tumbava-me pronto na cama, e desaparecia de mim mesmo.

Do que você está rindo? Dessa frase? É adaptado de outro conto de... Isso mesmo, Rosa. “Nós, os temulentos”. Temulento é bêbado. Não, essa não é a minha história se liquefazendo em bares. Vem agora uma parte mais sólida. Saúde!

Morar tantos anos em Jardim da Penha facilitou-me a vida cotidiana, posto que, em Vitória, praticamente toda minha rotina se concentrava nas atividades da UFES. Então meu sonho e direito de ir e vir a pé, do trabalho para casa e vice-versa, concretizou-se. Peripatético, lá ia eu, com mais cabelos e menos pneus, pelo belo campus.

Dia a dia, a despeito de tantas rimas pobres pelo caminho, fui criando dupla cidadania. Amizades e amores sucediam-se com a velocidade de um cágado – que é como se cria uma relação (no tempo). Vivia. A casa limpa, a mesa posta. Mesa do café, mesa da aula, mesa de boteco.

Sem dúvida, com perdão do clichê, a maior vitória dessa cidade foram os amigos – tantos capixabas e alguns, como eu, em processo de capixabização. O Grupo do Rio (em geral, professores concursados) rimos até hoje das crises de abstinência. Quede os cinemas, os shows, as peças, as livrarias? Quede o futebol, o sambinha – quede o clima? Mas, repito, em que mais uma cidade vicia, se não em amigos? De um tipo, disse Riobaldo pensando em Diadorim: “Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifi-

cios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por que é que é”.

Bonito, né? Percebeu o autor, claro. Ele é de Cordisburgo. Terra do coração. Aliás, você não me disse seu nome. Quer frango à passarinho? Fosse você não tomava cachaça, ficava de cerveja. Você já parece estar meio alto, pior que eu. E você, mora onde? Sei. Já tá terminando. Quer dizer, estava quase terminando quando você pediu pra sentar. Vi que tudo bem. A gente percebe logo um turista, um forasteiro. O pessoal chega meio tímido, meio armado. Ainda bem que você entende um pouco o português.

Nem tudo, no entanto, são louros e louras. Carioca filho do arroz-com-feijão-bife-e-batata-frita, completamente avesso a cebolas e frutos do mar, tive de enfrentar como um Quixote famigerado o exército de moquecas, tortas e afins. Há, e como, quem goste de um crustáceo decápode, braquiúro, de pernas terminadas em unhas pontudas – o cinematográfico e, dizem, delicioso caranguejo.

Cada vez mais, estou com meus ateuos pés no Espírito Santo. De Goiabeiras, da Penha, do Canto, do Centro – de Vitória, a gente se irradia para Vila Velha e Barra do Jucu, e para a Serra e Manguinhos, e para as praias de Guarapari, e para as montanhas e cachoeiras de Domingos Martins e Matilde.

Cantou o poeta baiano que o melhor lugar do mundo é aqui e agora. Vitor e Vitória. Forasteiro não é aquele que é de fora, mas aquele que está fora de si, assim darandina, em terceira margem.

Já está indo? Ah, ao banheiro. Passa aqui o laptop para eu tentar fechar essa crônica. Eu? Professor. É, sou. Literatura brasileira. Escrevi, tá no texto que você leu. No caminho, faz favor, pede a saideira e a conta ao garçom.

Vitória, então, e para mim, se confunde às pessoas ao meu redor. Chamar a cidade de bonita, limpa, agradável, tranquila – deixemos que outros o façam. Quem já se acha de casa deve sempre cobrar, querer mais: mais bonita, mais limpa, mais agradável, mais (ou menos?) tranquila. Porque o turista, o forasteiro vem e vai.

Até por dever de ofício, ser um crítico da cidade, sem tornar-se um chato. Quem vive em meio a livros, entre tempos e personagens, entre metáforas e palimpsestos, deve saber que cidades e amigos são fluxos – de que se faz parte. É o que eu digo, se for...

E fiquemos aqui. Que a cidade, qualquer cidade, seja um livro cheio de gente. Vitória, de nome tão sedutor para frases de efeito, que me perdoe: eis um ex-forasteiro.

Ei, garçom, faz favor: você viu aonde foi aquele senhor que estava aqui conversando comigo?

VI.
BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Flávio Wolf de. As imagens femininas na visão de Riobaldo. *Scripta*. V. 1, n. 1. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997, p. 121-126.

ALBUQUERQUE, Virgínia Coeli Passos de. *Fotogramas de um coração conceitual: faces poéticas de Ana Cristina César*. Dissertação. Vitória: Ufes, 1999.

AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In: *Carlos Drummond de Andrade – Poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Mário Coelho Pinto de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald Éditeur, 1958.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo* (cartas a Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins; apresentação de Ivan Cavalcanti Proença, comentários de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz* (cartas a Pedro Nava). Edição preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Organização e notas por Lígia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. Introdução de Sidney Coli e Luís Carlos da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta (cartas a Henriqueta Lisboa)*. Revisão, introdução e notas: Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/SCET-CEC, 1976.

ANDRADE, Mário de. *A lição do guru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rosseti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Trabalho: Correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade*. Brasília: SPHAN/Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos; v.6)

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins, s/d.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de; DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971. Prefácio de Antonio Candido.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas – Do Pau-Brasil à Antropofagia e outras utopias*. 2. ed., v. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRÉ DU RAP. *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*. Coordenação editorial: Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto, 2002.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas (filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas)*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF, INL, 1984.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis - Obra completa*. 3 v. Nona impressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BALEIRO, Zeca. *Baladas do asfalto e outros blues*. MZA / Universal Music, 2005.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARRENO, Maria Isabel et alii. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Futura, 1974.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso* [1977]. 13. ed. Tradução: Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, [1984].

BARTHES, Roland. *Proust e os nomes. Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 55-67.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BATAILLE, Georges. *O erotismo* [1957]. Tradução: João Bernard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*. São Paulo: Linear B, FFLCH/USP, 2008.

BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. *IV Congresso ABRALIC. Literatura e diferença*. São Paulo: ABRALIC, 1994, p. 1065-1080.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BOSI, Alfredo. Figuras do narrador machadiano. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA* n. 23-24. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 126-162.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

BRAGA, Rubem. *Recado de primavera*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998

CAETANO, Marcelo José. O enigma de *Muana Puó*. Scripta. Belo Horizonte, V. 8, n. 15, p. 267-282, 2º sem. 2004.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos parados: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de "Dês" do *Grande Sertão* [1959].

COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica, 6) [De *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.]

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 221-230.

CAMPOS, Haroldo de. O arco-íris branco de Goethe. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 15-22.

CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas (percurso textual: 1949-1974)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 3. ed. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15-32.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 133-160.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.

CARVALHO, Raimundo. A terceira margem do riso: viagem a nenhuma parte. *Revista Contexto*, nº 3. Vitória: Edufes, 1994, p. 15-23.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*. São Paulo: Edart, 1971

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010.

COUTINHO, Eduardo. *Em busca da terceira margem*. Salvador: FCJA, 1993. (Casa de Palavras, 13)

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CURTIUS, Ernst Robert. Etimologia como forma de pensamento. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 605-611.

DALVI, Maria Amélia. *Drummond, do corpo ao corpus: O amor natural toma parte no projeto poético-pensante*. Vitória: Edufes, 2009.

DALVI, Maria Amélia. Ironia como estratégia argumentativa em *Literatura não é documento*, de Ana Cristina Cesar. ALMEIDA, Júlia Maria Costa; BISCH, Pedro José Mascarello; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Letras por dentro II*. Vitória: Flor&Cultura, 2005, p. 168-173.

DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Tradução: Fernanda Ravagnini. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – Cinema 2*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIXON, Paul. A lei do pequeno saldo: "Noite de almirante". *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 90-98.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FACIOLI, Valentim. Esse Brás e Cubas. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 82-92.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideogra-*

- ma. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.
- FERNANDES, Millôr. O outro lado de Dom Casmurro. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 121-129.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. V. 2. Lisboa: Instituto Cultural Português, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. In: *Corps écrits*, nº 5. Paris: PUF, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Tradução: Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Tradução: José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.
- FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Capitolina, a que ama no lugar do outro. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 122-137.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização [1927]*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer [1920]*. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud. Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 7-13.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 51)

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho.

SALGUEIRO, Wilberth. (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOTLIB, Nádía Batella. Um fio de voz: histórias de Clarice. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes & sobrenomes – dicionário etimológico*. 4. ed. São Paulo: MM Edições, 1994.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução: Iumna Maria Simon (coord.) São Paulo: Hucitec, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade – Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média – conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008, p. 13-109.

LEMIŃSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LEONI, Luciana María di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Luiz Costa. Machado e a inversão do veto. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 242-261.

LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz: breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica / Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

LOPES, Telê Porto Ancona. Rapsódia e resistência. In: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du Xxe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. [1988]

MACHADO, Lino. Pétalas, para que vos quero? A figuração da flor em alguns escritores. *Cadernos de Pesquisa*. Vitória, v. 2, n. 2, p. 61-68, julho 1998.

MADEIRA, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Vozes da narração em *Esau e Jacó*. *À roda de Machado de Assis. ficção, crônica e crítica*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Chapecó: Argos, 2006, p. 249-269.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2006.

MANSUR, André Luis. *Fantasia histórica made in Brazil*. O Globo, 22 dez. 2007.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARTINELLI FILHO, Nelson. De catarinas a catarinetas: navegações pela obra de Reinaldo Santos Neves. AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 164-170.

MARTINELLI, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação. Ufes, 2012.

MARTINS, Francisco. *O nome próprio: da gênese do eu ao reconhecimento do outro*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente (a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago)*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1987.

MORAIS, Osvando J. de. *Grande sertão: veredas: O Romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo*. São Paulo: EDUSP, 2000.

MORATORI, Crismery Cristina Alves. "Noite de almirante" – a transgressão na arte da exterioridade. *Machado de Assis, a moral e a transgressão: o ethos de uma arte afirmativa*. Dissertação. Ufes, PPG, 2003, p. 158-197.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

MORICONI, Italo. Nova barbárie ou nova pedagogia? *Cadernos de memória cultural 1*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1995, p. 3-15.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. (Biblioteca Básica)

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa. Tomo II – Nomes próprios*. Prefácio de Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

NASCIMENTO, Evando. Lição de signos: a semiologia literária de Roland Barthes. *Ângulos: literaturas & outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002, p. 137-150.

NASCIMENTO, Evando. O logocentrismo do *Crátilo*. *Derrida e a literatura*. Niterói: EDUFF, 1999, p. 124-130.

NEGRI, Antonio. Finitude da comunicação / Finitude do desejo. Tradução: Raquel Ramallete. PARENTE, André (org.). *Ima-*

gem-máquina – a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 173-176.

NEVES, Reinaldo Santos. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

NEVES, Reinaldo Santos. *Kitty aos 22: divertimento*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli – romance confesso*. Vitória: FCAA, 1989.

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Vitória: Secult / BPES, 2010. Vol. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral, uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Romero de. *Kitty aos 22*. *Revista Essa* (Espírito Santo Sociedade Aberta). 2006, Ano 1, nº 9.

OLIVEIRA, Luiz Romero de. *O destino de uma escrita: o amor e a espera em Sueli – romance confesso e Muito soneto por nada de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação. Ufes, 2000.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. *A televisão como “tradutora”: veredas do Grande sertão na Rede Globo*. Tese. Unicamp, 1999.

PACAVIRA, Manuel Pedro. *Gentes do mato*. Lisboa: Edições 70, 1981.

PADILHA, Laura. A força de um olhar a partir do Sul. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan-jun 2009, p. 48-61.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 13-36.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1993.

PEPETELA. *Muana Puó*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995. E-book.

PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.

PEREIRA, Robson Tadeu Rodrigues. *Ana Cristina Cesar: o colóquio autobiográfico da esfinge de ray-ban*. Dissertação. Vitória: Ufes, 2007.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo – todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34,

2003.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Argentina: Pomaire, 1980.

PIGNATARI, Décio. Rabisco sem intenção alfabética. *Semi-ótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 113-130.

PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PLATÃO. *Crátilo*. In: *Teeteto – Crátilo*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* [1953]. 2 vol. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

RICOEUR, Paul. O testemunho. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 170-175.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora – o espelho de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1999.

ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 63-97. (Fortuna Crítica, vol. 6)

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas* [1956]. *Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

ROSA, Guimarães. O verbo & o logos. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 423-457.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia. Ficção completa*, 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.

ROSENFELD, Kathrin. *Dom Casmurro – romance trágico, romântico ou realista?*. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001, p. 310-316.

ROSENFELD, Kathrin. *O problema da homossexualidade*

em *Grande sertão: veredas* [no verbete “Inconsciente”]. JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 185-211.*

ROSSET, Clément. *La force majeure*. Paris: Minuit, 1983.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie – Leminski recorda Auschwitz. SALGUEIRO, Wilberth (org.) *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 137-153.

SANTIAGO, Silviano. *Retórica da verossimilhança* [1969]. *Uma literatura nos trópicos* [1978]. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 29-48.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARAIVA, Juracy Assmann. Autorreferencialidade narrativa: a utopia do realismo. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 170-191.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro* [1990]. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.

SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão e Dr. Faustus. A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 37-51. (Coleção literatura e teoria literária; v. 37) [1ª ed.: 1965]

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SEABRA, José Augusto. *Poiética de Barthes*. Póvoa de Varzim: Brasília Editora, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea* [online]. Jan-jun 2009, vol. 11, p. 130-147. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext. Acesso em 15 jan. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005,

p. 105-118.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Escritas da violência, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 64-85.

SENNA, Marta de. Estratégias de embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. *Alusão e zombaria*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2003, p. 59-66.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

SZKLO, Gilda Salem. "O Búfalo". Clarice Lispector e a herança da mística judaica. *Remate de Males*, Campinas, (9): 107-113, 1989.

VERISSIMO, Luis Fernando. A verdade. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 115-120.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & blue: segredos de Ana C*. São Paulo: Annablume, 1998.

VIEIRA JR., Ery. Todo personagem tem o romance que merece. Disponível em <http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2006/maio/10/cadernoatracoes/colunistas/erly.asp>. Acesso em 05 ago. 2006.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragments: memórias de infância – 1939-1948*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Este impresso foi composto utilizando-se as famílias tipográficas Optima e Kozuka Mincho Pro. Sua capa foi impressa em papel supremo 300g/m² e seu miolo em papel Pólen soft areia 80g/m² medindo 14 x 21 cm, com uma tiragem de 300 exemplares.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.





Entre os textos estudados pelo autor, cabe destacar *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *A longa história*, de Reinaldo Santos Neves; e *Muana Puó*, de Pepetela. A fundamentação inclui textos de crítica e teoria literária, assim como reflexões em outras áreas de conhecimento. (...) Em tempos de dureza e rudeza, a prosa delicada e o afeto do autor pelas palavras parecem qualidades raras. E são. Como gesto contrário à repressão, à violência e à dureza, o livro é corajoso.

JAIME GINZBURG

Professor de Literatura brasileira
na Universidade de São Paulo

 **EDUFES**

