

Machado de Assis

Cultura

Critica

revista cultural da apropuc-sp nº 5 - 1º semestre de 2007

Contos

Rubem Fonseca

Contos

Lima Barreto

Triston Treviñan

Editorial

Longo percurso narrativo

Nesta “Cultura Crítica”, caminhamos com o conto por mais de um século. De Machado de Assis a Guimarães Rosa; de Lima Barreto a Alcântara Machado; de Cecília Meireles a Hilda Hilst; de Jorge Amado a Rubens Fonseca. Osman Lins, Dalton Trevisan, João Antônio e Ignácio de Loyola Brandão.

O leitor da “Cultura Crítica” trará à memória outros contistas que deveriam ocupar nossas páginas. Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Autran Dourado...!

Temos extraordinários contistas que captaram e conceberam histórias com profunda observação da realidade social, histórica e psicológica que não puderam estar aqui. Mas, acreditamos que os estudiosos que se propuseram a comentar os contistas desta edição souberam selecionar escritores do passado distante, do passado recente e também do presente.

A “Cultura Crítica” procura mostrar a importância do conto em nossa literatura e na vida social. Por isso, o critério de seleção foi o de comentar contistas de várias épocas. Não houve preocupação com escolas literárias ou com identidade ideológica dos escritores. Há casos em que pesamos aspectos de época e de lugar do contista na história da literatura brasileira.

Com os artigos prontos – um universo de quatorze contistas, considerando a comparação entre João Antônio e Luandino Vieira, de Vima Lia Martin –, constatamos uma rica amostragem da narrativa curta e de tensão dramática concentrada. Variações temáticas, estilos distintos, procedimentos narrativos diversos construindo um mundo de personagens em conflito são passíveis de serem observados em conjunto nos ensaios críticos.

Há marcas acentuadas de estrutura narrativa que dão destaque a alguns escritores quanto às rupturas e transformações do conto. Acreditamos ser o caso de Machado de Assis, Alcântara Machado, João Guimarães Rosa e Dalton Trevisan.

Com a urbanização, iniciada no Brasil em fins do século XIX, o conto se manifestou como uma forma ágil e cativante. Lima Barreto o teve, ao lado de seus romances e crônicas, como arma da observação satírica e irônica das relações humanas mercantilizadas. Alcântara Machado veio a ser o contista por excelência do modernismo – seus contos são verdadeiros documentos da formação de São Paulo, dos bairros ocupados por imigrantes italianos. É um primor de síntese. Dalton Trevisan trouxe à tona as neuroses de uma bem arrumada e pacata Curitiba. Mas, Guimarães Rosa fez do conto uma peça rara de construção narrativa. Não são as personagens urbanas que protagonizam as tragédias, mas sim as do sertão de Minas.

Poderíamos fazer outras considerações a respeito do urbano e do rural que são expressos na história do conto brasileiro, mas não vem ao caso.

O leitor encontrará um estudo do escritor português José Saramago e um estudo comparativo de Vima Lia, já mencionado, que analisa o escritor africano Luandino Vieira. Os demais são brasileiros. Esses ensaios enriquecem a “Cultura Crítica”, dedicada ao conto brasileiro.

Lembramos que editamos este número no momento em que se comemoram os 100 anos do nascimento de João Guimarães Rosa e os 100 anos da morte de Machado de Assis.

Erson Martins de Oliveira

A revista Cultura Crítica é uma publicação semestral editada pela Apropuc, com tiragem de 2.000 exemplares.

Diretoria da Apropuc

Presidente: Priscilla Cornalbas

Vice-presidente: Sandra Gagliardi Sanchez

1º secretário: Erson Martins de Oliveira

2ª secretária: Maria Beatriz Costa Abramides

1ª tesoureira: Victória Claire Weischtordt

2º tesoureiro: Carlos Alberto Shimote Martins

Suplentes: Hamilton Octavio de Souza e Ivan Rodrigues Martin

Editor Geral

Erson Martins de Oliveira

Conselho Editorial

Carlos Alberto Shimote

Erson Martins de Oliveira

Victória Claire Weischtordt

Equipe da Revista

Editor

Ricardo Melani (M1PS 26.740)

Preparação

Gabriel Kolyniak

Projeto Gráfico e Capa

Ricardo Melani

Editores eletrônica

Gustavo Tortelli

Arte final

Mauro Teles

Ilustrações

Ana Aly

APROPUC-SP - Rua Bartira, 407 - CEP 05009-000 - Perdizes

Fones: 3872-2685, 3865-4914 apropuc@uol.com.br • www.apropucsp.org.br

SUMÁRIO

▶ Rosa: palavra, canto, magia _____	4
Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza	
▶ “Entre Santos”, de Machado de Assis: Um conto fantástico? _____	10
Maria Rosa Duarte de Oliveira	
▶ Lima Barreto, o contista – considerações sobre o conto “O filho da Gabriela” _____	17
Pedro Santos da Silva	
▶ Antítese, paradoxo e Cecília Meireles: simbiose narrativa _____	25
João Hilton Sayeg de Siqueira	
▶ A página-palco de “Entrevista”, em <i>contos reunidos</i> , de Rubem Fonseca _____	31
Maria José Palo	
▶ Do recente Milagre dos Pássaros: um conto de Jorge Amado _____	36
Edilene Dias Matos	
▶ Literatura: esse cinema com cheiro – Alcântara Machado _____	43
Valdevino Soares de Oliveira	
▶ Realismo e paródia em Dalton Trevisan _____	54
Eduíno José de Macedo Orione	
▶ O universo fabular de Dalton Trevisan _____	61
Erson Martins de Oliveira	
▶ Entre o contar e o escrever: uma homenagem ao espaço _____	66
Maria Aparecida Junqueira	
▶ Na porta a placa: Osman Lins Professor de Literatura Brasileira _____	76
Dagoberto Buim Arena	
▶ O realismo mágico de Ignácio de Loyola Brandão: o leitor na fronteira do era-não-era _____	80
Juliana Loyola	
▶ Entre o céu e as caldeiras: espectros desconstrutivos em “Agda” de Hilda Hilst _____	85
Lília Loman	
▶ Crônica ou conto? O escritor e o crítico José Saramago _____	92
Vera Bastazin	
▶ Modos de contar mundos: notas sobre os contos de João Antonio e de Luandino Vieira _____	98
Vima Lia Martin	

Rosa:



palavra,
canto,
magia

Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza
*Professor do Departamento de Arte da PUC-SP e mestrando
do Programa de Pós-Graduação em Crítica Literária da PUC-SP*

Viajagens por infâncias, caminhos áridos do sertão, amores tênues e tenazes, risos marotos de malandros, universos encantatórios e transcendentais de místicos e supersticiosos. São diversas as estradas percorridas pelas personagens dos contos de Guimarães Rosa, e de natureza igualmente plurissignificante seus deslocamentos, apesar de os caminhos circunscreverem uma mesma região geográfica, o sertão mineiro. Não se trata, porém, de um território limitado e limitante, mas sim de um espaço revisto e transcriado pelo signo poético, verdadeiro elemento unificador da obra de Rosa. Não se pretende, com tal afirmação, privilegiar unicamente as experiências radicais do prosador mineiro em torno da linguagem, mas sim tentar compreender como se manifesta literariamente o sertão roseano. Para tal empreitada, nada mais justo do que concentrarmos nossas considerações sobre a obra de estréia em prosa do autor: a coletânea de novelas *Sagarana*, escrita entre 1937 e 1945, e lançada em 1946.

O desafio de analisar a obra já se evidencia pela dificuldade inicial de compreender o gênero a que pertencem as narrativas. Embora seja geralmente classificado como um livro de contos, é mais seguro considerar *Sagarana* como um volume de novelas, uma vez que cada um dos nove textos que o compõem obedece a uma estrutura característica. Geralmente há, na narrativa, um eixo central (como o passeio de José pelo mato das Três Águas, em “São Marcos”; as artimanhas de Maria Irma para se casar com Ramiro, em “Minha gente”; a travessia da boiada, em “O burrinho pedrês”; ou a partida e o retorno de Lalino ao arraial, em “A volta do marido pródigo”), ao longo do qual surgem outras histórias e personagens, menores, mas essenciais para o desenvolvimento da ação principal. Essas pequenas histórias, que se entremeciam na fábula, apesar de curtas, são geralmente fundamentais para compreender, por exemplo, aspectos das personagens (como as anedotas que revelam a malandragem do personagem Lalino, em “A volta do marido pródigo”), do ambiente (como os casos contados pelo narrador-

personagem José, destacando o misticismo do lugarço de Calango-Frito, em “São Marcos”), ou do próprio enredo central (como a narrativa do balseiro sobre os patos e o gavião, que prenuncia o destino dos personagens Turíbio e Cassiano, em “Duelo”). Essa estrutura que compreende pequenas histórias dentro de uma mesma história é, aliás, um elemento comum a todas as novelas de *Sagarana*, e que as aproxima das narrativas de tradição oral. Exige, dessa forma, um leitor atento não só à trama das novelas, mas também aos vários casos, anedotas e lembranças contados por personagens ou pelos próprios narradores.

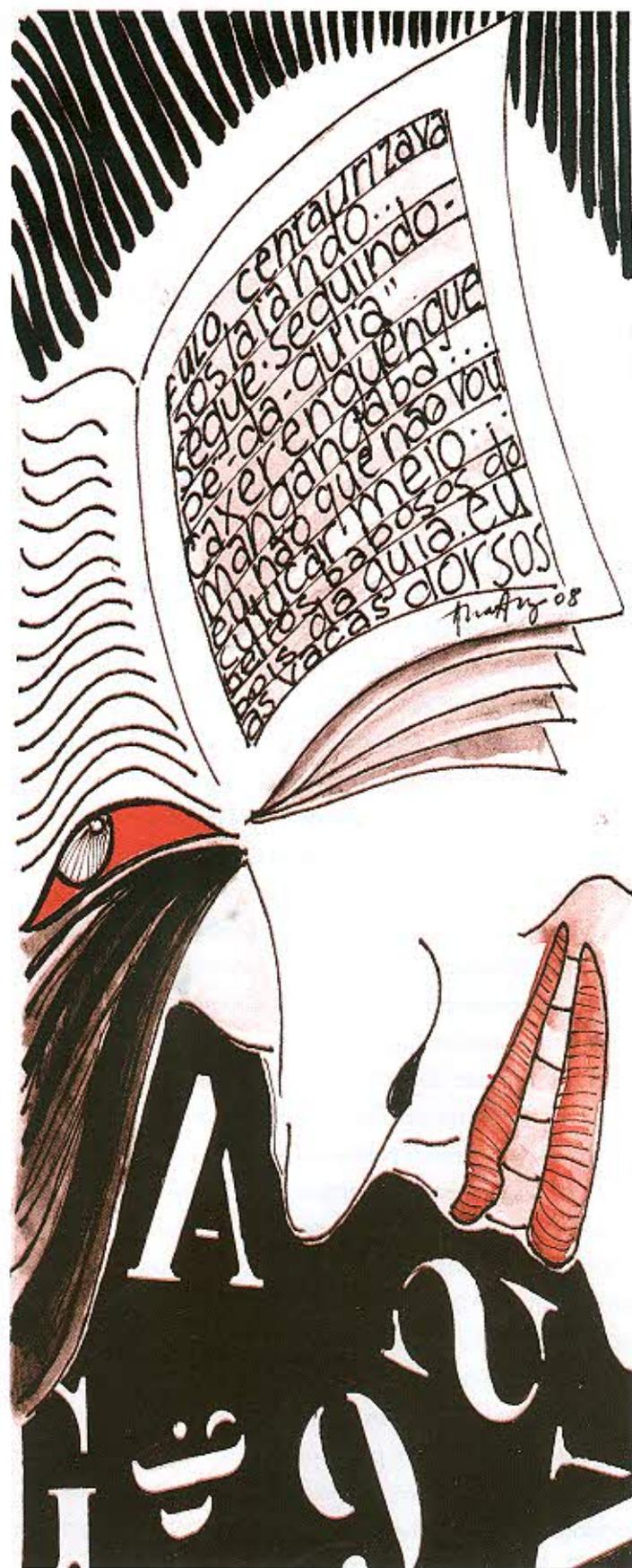
Além da presença dessas sub-histórias em *Sagarana*, destacam-se também as epígrafes que precedem cada novela, retiradas não de obras representativas da tradição literária, mas sim de textos orais. Guimarães Rosa explora esse artifício de maneira a estabelecer uma relação profunda entre o enredo ou o tema da história e aquilo que constitui a própria epígrafe. Dois exemplos que ilustram esse emprego são os fragmentos que abrem o livro. O primeiro: “Lá em cima daquela serra / passa boi, passa boiada, / passa gente ruim e boa, / passa a minha namorada”, uma quadra de desafio, apresenta, de maneira simbólica, aspectos presentes em todas as novelas: o primeiro verso sugere o espaço físico – as montanhas e os planaltos de Minas Gerais – no qual as tramas são ambientadas; o segundo antecipa temas recorrentes na obra, como o boiadeiro, a boiada e os animais; o terceiro revela a variedade e a complexidade das personagens, “gente ruim e boa”; e o último insinua o lirismo das narrativas. A segunda epígrafe (“‘For a walk and back again’, said / the fox. ‘Will you come with me? / I’ll take you on my back. For a / walk and back again’”), por sua vez, retirada de uma “estória para meninos”, consiste na fala de uma raposa que convida o interlocutor para um passeio em suas costas. Esse passeio, proposto por um animal caracterizado pela malícia e pela astúcia, representa um convite do próprio autor – um contador de histórias –, que propõe ao leitor uma

viagem por suas novelas, a qual não é destituída de surpresas e perigos.

Assim como esses exemplos revelam aspectos identificados na obra em geral, as epígrafes que antecipam cada novela acabam por abranger características importantes e particulares das narrativas, reconstituindo o esqueleto do enredo, situando, muitas vezes, a temática central da novela para o leitor. Isso ocorre, por exemplo, no fragmento que precede “Duelo”. Nele, o diálogo estabelecido entre os animais antecipa e condensa o conflito que ocorre entre as personagens principais da novela, e revela a superioridade da astúcia – representada pelos “pensamentos elétricos” do peixe – sobre a valentia – evidente na disputa entre a arraia e a piranha –, idéia central da novela. Segundo o crítico Franklin de Oliveira, em *Sagarana*, essas epígrafes “são as próprias novelas cristalizadas em teoremas poéticos postos em alto relevo – dos quais as novelas, as histórias desempenham, em seu curso, o papel de demonstração viva” (Oliveira, in Coutinho, 2001: 493).

A apreciação dos enredos que constituem *Sagarana* é outro exercício que revela as principais inquietações de Rosa no primeiro momento de sua obra e que distingue a abordagem do autor daquela realizada pelos demais escritores que, nas décadas de 1930 e 1940, se notabilizaram pela expansão da literatura regionalista. Em geral, as novelas apresentam enredos semelhantes a fábulas (“O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”) e parábolas (“A hora e vez de Augusto Matraga”), em torno dos quais os narradores apresentam personagens constantemente expostos ao seu destino e às forças que agem para que ele seja cumprido. É esse, por exemplo, o conflito de Nhô Augusto, de “A hora e vez de Augusto Matraga”, homem violento e arruaceiro que se transforma em um santo; do burrinho Sete-de-Ouros, de “O burrinho pedrês”, que sobrevive à enchente em virtude de sua sabedoria estóica; ou de Tiãozinho e os bois de “Conversa de bois”, que constroem pacientemente a consciência em torno da opressão de Agenor Soronho. São personagens que transcendem a região e os limites histórico-espaciais, revelando o teor universalizante e atemporal das narrativas.

No entanto, para compreender como os narradores de *Sagarana* configuram essa dimensão universal das personagens, é necessário debruçar-se sobre as experiências em torno da linguagem operadas por seu autor. Não há dúvida de que



Guimarães Rosa revolucionou a prosa brasileira mediante a construção de uma linguagem singular, responsável por uma expressiva transformação estética. Mesmo que o apogeu da experimentação lingüística do autor só acontecesse a partir de *Corpo de baile*, é possível encontrar em *Sagarana* procedimentos que seriam desenvolvidos em suas obras posteriores: a uma infinidade de neologismos (“juntos [Manuel Fulô e Beija-Flor] *centaurizavam*”; “*Coisando* por tristes lembranças, decerto, bem faz que Brillante já carregue luto de-sempre”; “ficou depois *soslaçando* o outro”; “*Segue-seguindo*, a ativa junta do pé-da-guia”), arcaísmos (“E, *miú* molemente, tal como sói fazer a natureza”), estruturas frasais típicas da fala brasileira (“*Eu não, que não vou cutucar* caixa de mangangaba...”) e regionalismos (“Foi o tempo de meu compadre Silvério destorcer da *caxerenguengue...*”), seguem-se inúmeros ditados populares (“Quem não trabuca, não manduca”; “Dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza”) e aforismos (“Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro”; “Raspe-se um pouco qualquer mineiro: por baixo, encontrar-se-á o político...”) percorridos por narradores e personagens habilmente articulados. Porém, reside na exploração da musicalidade e na construção de ritmo próprio da poesia a maior riqueza das novelas de *Sagarana*. Exemplos de rimas (“Tocava o sino, reinava o divino”; “Nove horas e trinta. Um cincerro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção”), aliterações (“tocou-lhe, amanhã e ontem, a trajetória, em tangente atrasada”; “belfos babosos dos bois da guia”) e metrificação (“as ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada...”) estão espalhados pelas páginas do livro.

Trata-se de um rol de procedimentos estéticos cujas manifestações, na narrativa, fornecem aos gramáticos e filologistas um amplo campo de análise e pesquisa. No entanto, considerar a força criativa do estilo de Guimarães Rosa simplesmente como exercício estéril de exploração de linguagem implica deixar de lado a força significativa do seu canto e toda uma concepção de literatura que se encontra em sua obra. Em *Sagarana*, por exemplo, já é possível identificar as relações entre os recursos estilísticos do autor e sua própria visão de mundo, visto que, nessas novelas, encontramos – ainda que timidamente, se as compararmos aos contos vindouros do



autor ou mesmo a seu grande romance, *Grande sertão: veredas* – narradores e personagens encarnando, muitas vezes, contadores de casos, verdadeiros trovadores do sertão envoltos em questões de ordem metafísica. Em “O burrinho pedrês”, por exemplo, começa a chover enquanto o vaqueiro Raymundão conta um de seus casos sobre o boi Calundú, espécie de animal mítico de sua infância, capaz de proezas inimagináveis, como dissuadir uma onça de atacar o rebanho. Com receio de que a chuva atrapalhe a viagem da boiada para o arraial, Raymundão apela para seus companheiros:

- Canta, gente!

E, aí, soltaram a chuva de verdade: chuva pesada, despejada, um vasto vapor opaco. Era como se a gente passasse por debaixo de cachoeira. E desensxergaram-se, de todo, os bois. Mas os vaqueiros cantavam juntos:

“Chove, chuva, choverá,
Santa Clara a clarear
Santa Justa há-de justar



Santo Antônio manda o sol
Pra enxugar o meu lençol..."

- Oh, diabo, custou que melhorou. A gente nem estava
podendo tomar fôlego, embaixo desse dilúvio...

O fragmento explicita como o sertanejo imprime na palavra – e não se trata de qualquer palavra, mas sim da palavra poética, conscientemente lapidada em seu estrato fônico – uma

força mágica, capaz de interferir na realidade e causar transformações de caráter sagrado. Trata-se, aqui, da recuperação da linguagem poética no que ela tem de primeva. Segundo Spina (2002), a poesia, em seu estágio primitivo, respondia, em simbiose com a música e a dança, ao impulso mimetizador do ser humano. Embora afirme que esse impulso tenha sido o traço fundamental para o surgimento das representações artísticas, o autor ressalta que “a magia e a religião foram as duas fontes mais fecundas de onde as artes rítmicas extraíram sua substância”. Isso porque, por meio dessas três modalidades de representação, o homem primitivo concretizava seu desejo de interferir nas forças sobrenaturais que acreditava regerem a natureza. Esse desejo respondia à necessidade vital de participar concretamente de sua realidade. A música e a dança, nesse período, eram os agentes fundamentais do modelo de mimetização, uma vez que forneciam, durante os diversos rituais praticados nas comunidades, uma dimensão corpórea a essas atividades, mediante o movimento repetitivo do corpo e as equivalências sonoras: “as palavras moduladas na boca dos mágicos, segundo regras especiais, tornavam-se verdadeiros corpos tangíveis, realidades objetivas, animadas de vida e de virtudes criadoras” (Spina, 2002: 32-4).

Ora, no trecho citado de “O burrinho pedrês”, intuem-se exatamente a preocupação com o material sonoro da linguagem poética e a ligação estreita com as práticas mágicas das comunidades primitivas. Se o exemplo mostra, mediante uma personagem secundária de uma das novelas, o uso mágico do canto como uma maneira de alterar as forças da natureza, o que dizer, então, da musicalidade impregnada em praticamente todas as narrativas de *Sagarana*? Será possível identificar essas relações no discurso de outras personagens ou narradores da obra? Vejamos como isso é encontrado em “São Marcos”.

Nessa novela, pode-se apontar, como temática central, a valorização das crenças e superstições populares, das histórias místicas e fabulosas contadas pelos sertanejos, tão desacreditadas por aqueles que vivem nos centros urbanos. “São Marcos” é narrada em primeira pessoa por seu protagonista, José, um homem contraditório, ao mesmo tempo supersticioso e incrédulo, que conta um episódio ocorrido entre ele e o feiticeiro João Mangolô no arraial do Calango-Frito, célebre pelo misticismo de seus moradores. Embora a novela gire em torno da

incredulidade do narrador-personagem face às histórias de bruxaria, destacam-se também o poder mágico atribuído pelo narrador às palavras e a exaltação da percepção da realidade por meio da visão e dos outros sentidos.

Segundo o próprio Guimarães Rosa, “São Marcos” é a “peça mais trabalhada” de *Sagarana*. Há uma intensa preocupação com as descrições – realizadas por meio de arcaísmos, neologismos e regionalismos – das paisagens pelas quais passa José ao embrenhar-se pelo mato das Três-Águas. Essas descrições distinguem-se pelos diferentes sentidos mediante os quais o personagem percebe a realidade a sua volta. A musicalidade e o ritmo de algumas passagens também são fatores preponderantes, como no momento em que José, já cego, escuta um pássaro se movimentando em uma árvore: “E esse eu estava adivinhando: rubro-verde, vertical, topetudo, grimpendo pelo tronco da imbaúba, escorando-se na ponta do rabo também”, ou no trecho, repleto de aliterações, que revela o início de uma disputa de versos: “E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira...”.

Vale destacar também o poder mágico atribuído às palavras na história. A oração de São Marcos é um exemplo marcante dessa característica. O simples ato de proferi-la é capaz de livrar o personagem do perigo e levá-lo à cabana de seu inimigo, e o fato de o autor se valer do nome da oração como título da novela atribui à própria história uma função mágica. Além disso, há um momento especial na novela, em que o narrador,

ao contar o caso da disputa de versos em um bambu com o desconhecido Quem-será, afirma que “valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado”, fazendo uma defesa de uma abordagem criativa e transformadora da língua.

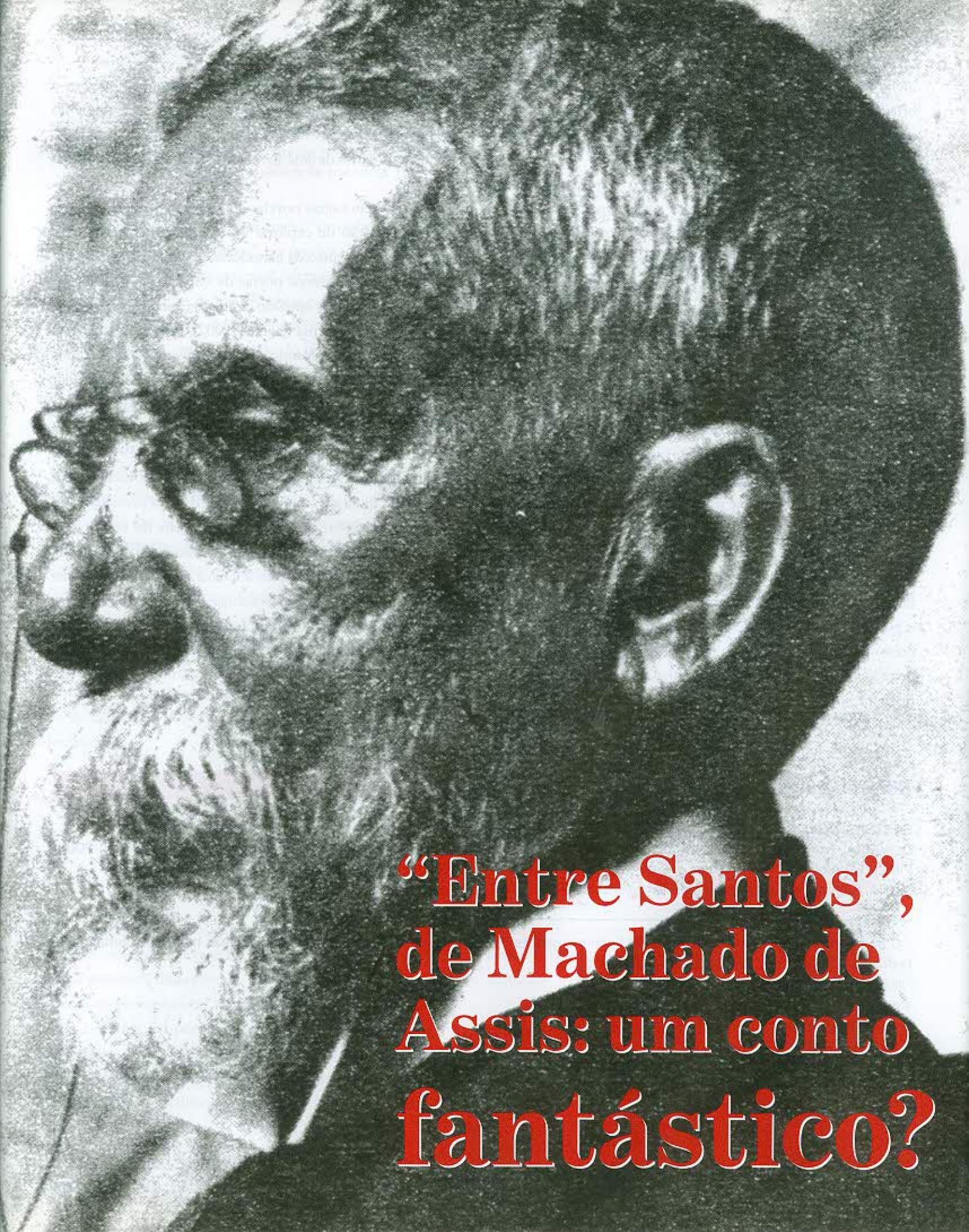
Nessa e em outras novelas de *Sagarana*, percebe-se claramente a intenção de explorar a potencialidade musical do significante no discurso de narradores e personagens. Fazendo de suas novelas possíveis portas de entrada para realidades desconhecidas, livres da opressão da linguagem humana, poderosa e restritiva, como afirma Barthes (2002), Rosa busca fugir da clausura do signo, evocando significados outros, escondidos em camadas mais sutis, que ressoam libertos do poder esmagador de uma língua pragmatizada. Em sintonia com experimentos modernos que estabelecem relações estreitas entre a prosa e a poesia, Rosa é praticante daquilo que Pimenta (1978) define como índole despragmatizadora da palavra poética, característica da literatura moderna, mediante a qual deveria prevalecer um *horizonte estético* sobre a referencialidade inata do verbo. Se o horizonte estético abrange as qualidades do signo como signo, e não do signo em relação a um referente, trata-se de evidenciar a sua corporalidade, a sua sensorialidade: a sua natureza gráfica, fonológica, imagética etc. Dessa forma, revela-se já na obra de estreia de Guimarães Rosa um olhar atento à concretude sensória do signo, única via capaz de permitir ao homem tocar o real em sua pluridimensionalidade. ¶

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
OLIVEIRA, Franklin. “Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.
PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

¹ O fragmento em questão, retirado de “O burrinho pedrês”, apresenta ritmo comparável às redondilhas menores, comuns nos textos da tradição oral. Veja-se a escansão do trecho:

“as/ an/cas/ ba/lançam,
e as/ va/gas/ de/ dorsos,
das/ va/cas/ e/ touros,
ba/ten/do/ com as/ caudas,
mu/gin/do/ no/ meio,
na/ ma/ssa em/bo/lada...”



**“Entre Santos”,
de Machado de
Assis: um conto
fantástico?**

Não existe senão um objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade no mundo, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que saúda respeitosa-mente um cortejo fúnebre à sua passagem, que se põe de joelho nas igrejas, que marcha dentro do compasso atrás de uma bandeira.

Jean-Paul Sartre¹

Maria Rosa Duarte de Oliveira

*Professora Doutora e Titular em Teoria Literária e Literatura Brasileira
do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*

O gênero conto, na Literatura Brasileira, tem em Machado de Assis a sua figura mais representativa. O autor elevou o gênero ao ápice de desempenho, experimentando-o até o limite. Leitor de Poe, Machado não nega a parceria com aquele que deu a essa narrativa breve, sob o signo de um novo meio – o jornal – o caráter de uma forma enunciativa singular, na qual a projeção do efeito pretendido fazia do acontecimento narrado, pensado do fim para o começo, uma verdadeira equação matemático-imaginativa.

Machado escreveu cerca de duzentos contos espalhados por inúmeros periódicos, muitos deles ainda sem publicação em livro. Nesse vasto material, o autor experimentou muitas variações de efeitos - do moralizante ao fantástico -, não se deixando, porém, aprisionar em categorias fixas, de modo que era a força do efeito estético, isto é, da criação de um universo que se sabe ficcional e possível, plástico e virtual, fantasmático² no sentido barthesiano, o grande condutor do gênero.

Ao exercitar o fantástico, Machado trabalha a favor e contra o próprio padrão desse operador estético-ficcional que, no século XIX, foi um campo propício para a reflexão sobre os limites entre a razão e a loucura; a ciência e a imaginação; a observação e análise dos fenômenos do mundo real e da mente humana e os arroubos, fantasias e desvarios românticos.

Todorov, no seu clássico estudo sobre o fantástico (1968), oferece uma significativa contribuição para o gênero ao colocá-lo sob a perspectiva de um pêndulo que, por meio da dúvida, oscila entre o acontecido e o não-acontecido;

entre aquilo que pode ser explicado pela razão e o que escapa ao razoável, inserindo-se em universos catalogados como, no mínimo, estranhos: estados alterados de consciência, visões, sonhos, fenômenos extra-sensoriais, seres fantasmáticos etc. No fundo, Todorov parte de uma linhagem de estudos sobre o fantástico que, como o de Tomachevski em seu ensaio “Temática” (1925), analisa a narração fantástica no contexto da motivação realista³. Eis o princípio da polaridade, causador da hesitação que, mantida até o final da narrativa, deu o tom dominante da construção do fantástico nos séculos XVIII e XIX, conforme a categorização de Todorov, na sua árdua tarefa de definir o fantástico na literatura:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição de fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada; torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (Todorov, 2003: 39).

É preciso, portanto, que se preencham três condições. A primeira é a que implica a visão do narrador, preferencialmente personagem e representado no plano da história. A segunda, a identificação entre leitor e narrador, é facilitada por este ser uma figura dentro dos acontecimentos narrados. A terceira é a função representativa, e não poética ou alegórica da leitura, que deve partir não de existentes apenas potenciais, incorpóreos ou evocados como presença a partir de sua nomeação, mas de fatos representativos e verossímeis em sua inexplicabilidade.

É, assim, o acontecimento extraordinário que funda o fantástico e determina a hesitação representada em figuras ficcionais, quais sejam: o narrador, a personagem e o leitor implícito⁴, isto é, o “tu” implicado no processo comunicativo engendrado pelo texto, cuja função ficcional só se atualiza pelo ato efetivo da leitura realizada por leitores empíricos, em tempos e espaços que vão além daquele em que o texto foi produzido e, portanto, segundo horizontes de expectativas diferentes.

A partir daí, especialmente nas narrativas fantásticas do século XX, é possível perceber a neutralização do fator hesitação, determinante do modo operatório do fantástico tal como se apresentava nas narrativas dos séculos XVIII (o romance gótico) e XIX, em nível de representação no plano da história (personagem) ou da narração (narrador-leitor). Não há mais razão para hesitar, já que, agora, é a própria realidade dentro e fora do homem que é paradoxal e absurda.

É possível, então, no limite do gênero, assumir o fantástico como “quinta-essência” do próprio literário. Nesse caso, a ambivalência, como espaço lógico e paradoxal, onde é possível permanecer sem duvidar, passa para o primeiro plano, e o fantástico assume a sua raiz ficcional, isto é, a de um entre-lugar ocupado por objetos imaginários e potenciais, fluidos e moventes entre existência e não existência, realidade e virtualidade. Trata-se, portanto, de redimensionar o fantástico sob outra perspectiva: aquela que o interpreta como zona de repouso no paradoxo, isto é, de convivência com os opostos num entre-espaço semelhante a uma “terceira margem”, que é o território da ficção⁵.

O próprio Todorov, embora não tivesse o poético e o alegórico como instâncias interpretativas a serem consideradas no construto do fantástico dos séculos XVIII e XIX, não deixa de enfatizar o estreito vínculo entre a construção do efeito

fantástico e o universo da ficção: “a literatura fantástica representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda literatura, é seu centro explícito” (Todorov, 2003: 176; grifos nossos).

É assim que, no século XX, o fantástico toma outra direção. Já não é mais o fenômeno extraordinário que detona as reações de conflito entre natural e sobrenatural, mas é a própria realidade que passa a ser o habitat natural do *nonsense*, tal qual ocorre na *Metamorfose* de Kafka, como bem observa Todorov:

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo (2003, p.181).

Parece ser esse o caminho do conto “Entre Santos”, que, embora tenha sido escrito no século XIX, não partilha apenas dos procedimentos do fantástico desse período. No entanto, isso não nega o fato de Machado ter adotado em outros contos seus, como é o caso de “Um Esqueleto” e “Sem Olhos”, por exemplo (Magalhães Jr, 1998), o modelo canônico da hesitação tendendo ao estranho, à explicação racional, provavelmente um débito do autor às soluções formais elaboradas por Poe, de quem era leitor e grande admirador.

“Entre Santos”, como o próprio título já sugere, está no meio. Publicado, originalmente, no periódico *Gazeta de Notícias*, em 1886, só mais tarde passaria a fazer parte da coletânea *Várias Histórias* (1895). No entanto, “Entre Santos” não consta da primeira coletânea de contos fantásticos machadianos – *Contos Fantásticos - Machado de Assis* (1973) – que Raymundo de Magalhães Júnior publicou a partir da seleção de contos provenientes de vários periódicos, onde estavam dispersos, nem é classificado como tal por outros estudiosos da obra machadiana. Fato estranho e singular que, justamente por isso, nos inquietou. Nem mesmo o olhar escrutinador do crítico pôde perceber uma outra forma, talvez, de ser fantástico sem sê-lo, pelo menos como era entendido e apreciado pelos cultores

do gênero no século XIX. Artimanhas bem próprias do nosso bruxo do Cosme Velho, que se deliciava em atordoar os cânones e a crítica mais acadêmica.

Visto do ângulo do modelo de fantástico do século XIX, segundo Todorov, o conto preenche as três condições, a saber: a partir de um fato extraordinário presenciado pelo narrador-personagem (um capelão) no passado – a conversa entre santos que descem do altar e, como homens, passam a analisar os fiéis –, instala-se para ele a hesitação entre a explicação natural e a sobrenatural para o fenômeno:

Não posso descrever o que senti. Durante algum tempo, que não chego a calcular, fiquei sem ir para diante nem para trás, arrepiado e trêmulo. Com certeza, andei beirando o abismo da loucura, e não caí nele por misericórdia divina (Assis, in Gledson, 1998: 309).⁶

Tal hesitação atinge, também, o leitor, que vai sendo envolvido, da mesma forma que o capelão-narrador, pela atmosfera de mistério e de estranheza. Concorre para isso a presença de uma luz inexplicável

que não vinha de parte nenhuma, porque os lustres e castiçais estavam todos apagados (...) A luz, sem ser muito intensa, era-o demais para ladrões; além disso notei que era fixa e igual, não andava de um lado para outro, como seria a das velas ou lanternas de pessoas que estivessem roubando. (Assis, in Gledson, 1998: 308-310).

Finalmente, atendendo à terceira condição do fantástico todoroviano, a representação da hesitação se faz no plano da história, a partir de um acontecimento extraordinário impulsionador desse estado de dúvida no narrador-personagem e no leitor, não derivando para uma leitura poética, nem para uma alegórica.

É, no entanto, no espaço intermediário do conto que a reviravolta se faz por uma sutil expressão antecipatória da história: “a realidade ia dar-me coisa mais assombrosa que um diálogo de mortos” (Assis, in Gledson, 1998: 309). Aí está uma chave ambivalente que pode ser lida em duas direções: aquela confirmadora do modelo de fantástico do século XIX, que prevê a criação da expectativa para o choque entre o natural e o extraordinário; ou a que vai em direção oposta, apontando



para aquilo que será uma das constantes do século XX: a consciência de que é na própria realidade que reside o surpreendente, isto é, a ambivalência e a tensão permanentes entre o possível e o impossível.

Dupla antecipação que funciona, também, do ponto de vista autoral, como um desvio operado sobre o modelo de fantástico vigente no século XIX por meio da abolição de qualquer tipo de hesitação, seja por parte das personagens – os

santos – que deixam o altar e assumem a natureza humana e terrena, seja por parte do narrador-capelão, que passa para a posição de observador e testemunha do desenrolar da cena, não para duvidar, mas para contemplar e compreender:

A vida que vivi durante esse tempo todo, não se pareceu com a outra vida anterior e posterior. Basta considerar que, diante de tão estranho espetáculo, **fiquei absolutamente sem medo; perdi a reflexão, apenas sabia ouvir e contemplar.**

Compreendi, no fim de alguns instantes, que eles inventavam e comentavam as orações e implorações daquele dia. Cada um notava alguma coisa. **Todos eles terríveis psicólogos, tinham penetrado a alma e a vida dos fiéis, e desfibravam os sentimentos de cada um, como os anatomistas escarpelam um cadáver** (Assis, in Gledson, 1998: 310; grifos nossos).

O surpreendente, agora, está na inversão de posições: ao invés da fé, os santos, posicionando-se do ponto de vista terreno, mas sem perder o privilégio da onisciência que possuem, assumem a observação e a análise de verdadeiros realistas capazes de penetrar nas camadas mais ocultas da consciência dos homens, vendo-os para além da aparência.

O narrador-capelão, por sua vez, passa a ser, simultaneamente, o analisado do passado – “lembrou-me que eles, que vêem tudo o que se passa no interior da gente, como se fôssemos de vidro, pensamentos recônditos, intenções torcidas, ódios secretos, bem podiam ter me lido já algum pecado ou gérmen de pecado” (Assis, in Gledson, 1998: 312) – e o analista do presente, capaz de posicionar-se, agora, como avaliador e anatomista do comportamento dos próprios santos, seus iguais.

Mas, a surpresa maior estava reservada para o caso extraordinário que São Francisco de Sales narra, e que nada tem de sobrenatural, como se poderia esperar pelo andamento inicial do conto, mas é natural, pois faz parte da análise da natureza ambivalente, paradoxal e contraditória do próprio homem.

Trata-se da absolvição e intercessão por um outro Sales, não por acaso, um duplo seu. A estranheza está no fato de ser um caso no qual a virtude está ausente frente ao vício da avareza:

– Tem cinquenta anos o meu homem (...) Ninguém acredita

na dor do Sales (ele tem o meu nome), ninguém acredita que ele ame outra coisa que não seja dinheiro (...). **Que ele é usurário e avaro não o nego; usurário, como a vida, e avaro, como a morte** (...).

O mundo não vê que, além de caseira eminente, educada por ele, e sua confidente de mais de vinte anos, a mulher deste Sales é amada deveras pelo marido. **Não te espantes (...) naquele muro aspérrimo brotou uma flor descorada e sem cheiro, mas flor. A botânica sentimental tem dessas anomalias** (Assis, in Gledson, 1998: 312-13; grifos nossos).

O ápice do relato de São Francisco de Sales⁷, não por acaso o de índole mais indulgente, é o momento da relação custo-benefício entre a promessa de Sales e o valor da intercessão do santo para a cura de sua mulher:

No ar, diante dos olhos, recortava-se-lhe a perna de cera, e logo a moeda que ela havia de custar. A perna desapareceu, mas ficou a moeda, redonda, luzidia, amarela, ouro puro (...) **Aqui o demônio da avareza sugeria-lhe uma transação nova, uma troca de espécie, dizendo-lhe que o valor da oração era superfino e muito mais excelso que o das obras terrenas.** E o Sales, curvo, contrito, com as mãos postas, o olhar submisso, desamparado, resignado, pedia-me que lhe salvasse a mulher. Que lhe salvasse a mulher, e **prometia-me trezentos - não menos -, trezentos padre-nossos e trezentas ave-marias** (...) Foi subindo, chegou a quinhentos, a mil padre-nossos e mil ave-marias (Assis, in Gledson, 1998: 315-16; grifos nossos).

Preserva-se, ao final, a crítica realista à igreja e à fé no sobrenatural, já tão degradadas e contaminadas pelos vícios humanos. Afinal, qual é a fronteira entre a flor e o pântano, o vício e a virtude, se até mesmo o próprio ser santificado é parceiro dessa mesma ambivalência e indulgente com as imperfeições dos homens?

Esse diálogo entre os santos acaba remetendo para um outro, que abre a cena inicial da *Odisséia* de Homero: o conselho de deuses em discussão sobre o destino de Ulisses. Lá, como aqui, o plano divino se vê imerso no terreno, e já não há mais um limite intransponível que os separe, já que deuses e homens compartilham do sublime e do vulgar; da virtude e do vício. Nesse sentido, a alusão a Homero (*Ilíada*, canto I) revela uma fina intenção irônica do narrador:



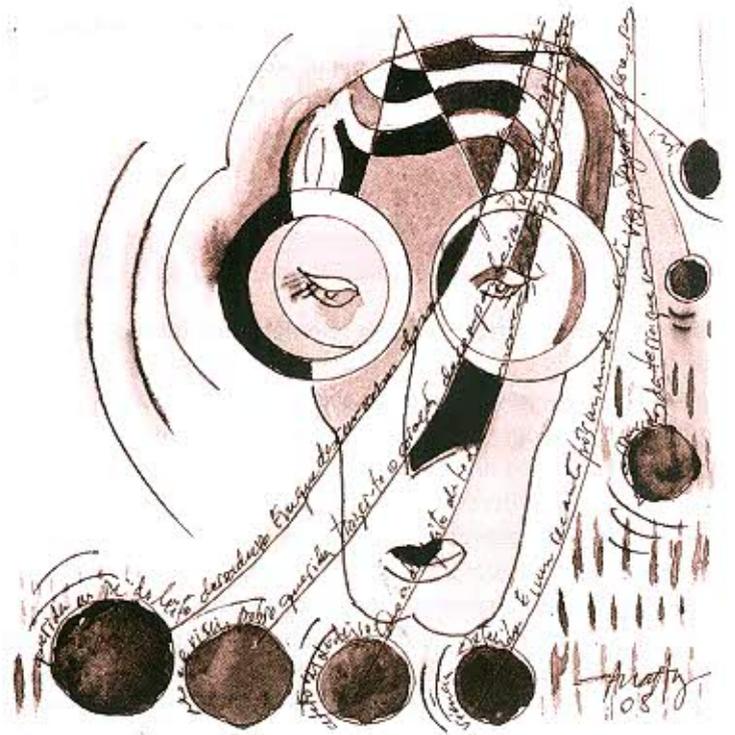
E os outros santos riram efetivamente, não daquele grande riso decomposto dos deuses de Homero quando viram o coxo Vulcano servir à mesa, mas de um riso modesto, tranqüilo, beato e católico (Assis, in Gladson, 1998: 316).

Surpresa maior ainda está por vir. No parágrafo de encerramento do conto, a matriz do fantástico do século XIX retorna para trazer de volta a inclinação ao “estranho” pela explicação racional que o narrador dá ao evento extraordinário vivido por ele no passado:

Depois, não pude ouvir mais nada. Caí redondamente no chão. Quando dei por mim já era dia claro... **Corri a abrir todas as portas e janelas da igreja e da sacristia, para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos** (Assis, in Gladson, 1998: 316; grifos nossos).

Não se trata, porém, de uma simples opção pelo estranho, no sentido todoroviano, o que estaria, inclusive, justificado pela dominante realista do conto que acaba predeterminando a resolução da hesitação entre sobrenatural e natural.

Mais do que isso, o que acontece é uma estratégia de criação de uma ambientação fantástica para erigir, sobre essa base, outra construção e outro efeito que, sem abrirem mão do



fantástico, pudessem reconstruí-lo sob outras bases, apostando no efeito da presença simultânea de duas matrizes - a fantástica e a realista - sem a anulação de uma pela outra. Um espaço onde a regra seja a ambivalência e a possibilidade de convivência entre duas modalidades de lógica – a dedutivista e a hipotética ou conjetural, que investe no raciocínio projetivo e analógico.

Trata-se, também, de um modelo de realismo⁶ que implica a consideração de seu outro – o inexplicável, fantástico e misterioso –, já que o seu método de investigação está sujeito à sondagem das regiões mais inexploradas da mente humana e da realidade, lá onde só o paradoxo pode dizer dessa fronteira ambígua entre visível e invisível.

Esse talvez seja o motivo da não inclusão de “Entre Santos” na categoria de “conto fantástico” pela crítica machadiana. O olhar de míope machadiano, no entanto, “aquele que vê o escondido das coisas”, foi capaz de projetar mais longe o efeito estético de “Entre Santos”, que perdura, justamente, pela convivência tensa com o paradoxo: conto fantástico e/ou realista?

Eis aí configurada a raiz dialógica da essência do literário, por ser essa a única possibilidade de dizer do indizível, conforme Guimarães Rosa confirmaria em entrevista ao crítico Günter Lorenz, em 1965:

E não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado

é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo (Lorenz, 1991: 68; grifos nossos). ☞

Notas

¹ Essa reflexão de Sartre é citada e retomada por Todorov (2003: 181) em referência às mutações que o fantástico sofreu no século XX.

² Em *Aula*, originalmente proferida como aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária, no Colégio de França, em 1977, Barthes se refere à semiologia como um “estudo fantasmático” porque seu objeto está sempre em movência, numa área de jogo e de desejo, num intervalo entre o aparecimento e o desaparecimento. É assim, também, que considera a sua relação com a escritura e com o ensino da literatura: “Eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que 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. (...) creio sinceramente que, na origem de um ensino como este, é preciso aceitar que se coloque sempre um fantasma, o qual pode variar de ano a ano.(...) É a um fantasma, dito ou não dito, que o professor deve voltar anualmente, no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem: desse modo ele se desvia do lugar que o esperam, que é o lugar do Pai, sempre morto, como se sabe; pois só o filho tem fantasmas, só o filho está vivo.” (Barthes, 1996: 43-5; grifos nossos.)

³ Diz Tomachevski: “É interessante notar que num meio literário evoluído, os relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação da fábula, em virtude das exigências da motivação realista: podemos compreendê-los de uma só vez como acontecimentos reais e como acontecimentos fantásticos” (1978: 189). Todorov mostra sua dívida para com o formalista russo, mas também marca a sua diferença ao aprofundar a reflexão sobre esse construto literário na sua tríplice direção: a do texto, a do efeito sobre o leitor e a do significado do estatuto de ficção frente ao de realidade.

⁴ A categoria do leitor implícito, criada por Iser (*O Ato da Leitura*, vol. 1, 1996, p.73-75), diz respeito, por um lado, às demandas dos índices de indeterminação do próprio texto literário que pedem preenchimento de seus vazios e, por outro lado, implica o próprio ato de leitura do leitor empírico na sua interação com o texto.

⁵ Guimarães Rosa e Borges respondem a esse grau máximo que o fantástico pode atingir, mas, nesse ponto, já não se trata mais de um gênero específico, pois se entra no terreno do ser literário em sua raiz mais genuína; não é à toa que Rosa nomeia de “álgebra mágica” e não de “realismo mágico” a sua entrada nesse território.

⁶ Todas as citações do conto “Entre Santos” referem-se ao volume II da edição da Companhia das Letras de 1998, antologia organizada por John Gledson.

⁷ Diz o conto: “S. Francisco de Sales ouvia ou contava coisas com a mesma indulgência que presidira ao seu famoso livro da Introdução à vida devota” (Assis, in Gladson, 1998: 310). O livro referido, publicado em 1604, e a alusão à figura de S. Francisco de Sales (1567-1622) estão afinados com a intenção autoral de colocar o julgamento dos homens nas mãos daquele que é considerado um exemplo de humanidade e de benevolência.

⁸ Esta interpretação de “Entre Santos” levanta uma questão interessante para uma futura investigação comparativa com o realismo maravilhoso da América Latina.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. “Entre Santos”. In: GLEDSON, John (org.). *Contos - uma antologia*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 8a. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura - uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- MAGALHÃES JR. Raimundo (org.). *Contos Fantásticos de Machado de Assis*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

A black and white photograph of Lima Barreto, a man with glasses and a dark suit, leaning forward and holding a vintage camera. He is looking through the viewfinder. The background is slightly blurred, showing what appears to be the side of a large airplane with some circular portholes.

**Lima Barreto,
o contista – considerações
sobre o conto “O filho da
Gabriela”**

Pedro Santos da Silva
Mestre em literatura e crítica literária pela
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
professor da rede pública e advogado

Em 1909, *Recordações do escrívão Isaías Caminha* marcava a estréia oficial de Lima Barreto como escritor. Repudiado por seus compatriotas e sem outra alternativa, restou ao romancista editar a obra em Portugal, mas, para tanto, teve de abdicar dos direitos autorais. Não bastasse isso, a crítica, quase por unanimidade, condenara o romance, supostamente de mau gosto, como *clef* e de qualidade inferior. José Veríssimo, conceituado crítico na época, também não o poupou. O romance, a seu ver, padecia de um sério defeito: o excessivo personalismo, opinião compactuada com Medeiros de Albuquerque e com Alcides Maia. Assim concebido, *Recordações do escrívão Isaías Caminha* restringir-se-ia ao mero relato dos dramas pessoais do próprio Lima Barreto que, como conjecturavam, não teria transcendido sua realidade para convertê-la em arte.

Esse parecer equivocado da crítica acompanhou o escritor por toda sua vida. Obras-primas como *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) não foram o bastante para romper o ranço dos detentores do poder e os estigmas impostos ao autor de *Cemitério dos Vivos* (1956). Sequer o advento do modernismo, do qual Lima Barreto foi, por mérito, precursor, conferiu-lhe o merecido prestígio. Conquanto Mário de Andrade e o próprio Alcântara Machado declarassem apreço por sua obra, ele ainda permaneceria, por um longo tempo, relegado ao ostracismo, a despeito de iniciativas isoladas como a de Monteiro Lobato, editor de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Apenas em meados do século XX, a obra romanesca de Lima Barreto passou a ser devidamente valorizada. Desde então, um número considerável de estudiosos tem se empenhado para resgatá-la. Imbuídos desse propósito estão Carlos Erivany Fantinaty, em *Profeta e o escrívão* (1978); Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976); Antônio Arnoni Prado, em *Lima Barreto, o crítico e a crise* (1989), e, mais recentemente, Zélia Nolasco Freire, em *Lima Barreto, imagem e linguagem* (2005), Carmen Lúcia Negreiros, em *Lima Barreto e o fim do sonho*

republicano (1995), Maria do Carmo Figueiredo, em *O romance de Lima Barreto e sua recepção* (1995), e Mauro Rosso, em *O conto em Lima Barreto* (2006).

Porém, se os romances de Lima Barreto já são relidos e submetidos a apreciações mais justas e imparciais, distantes das críticas canhestras, pautadas no preciosismo parnasiano, o mesmo não ocorre com seus contos, 105 no total. Apesar da vasta produção, o ficcionista teve apenas uma coletânea de contos publicada em vida, distorção ainda não corrigida. Conforme observa Mauro Rosso,

Lima não recebeu nesse particular um estudo à altura. E da mesma forma e na mesmíssima proporção, talvez mais grave ainda, que esses equívocos interpretativos, há de se lamentar profundamente que, a par da intrínseca e incontestável relevância histórico-literária de Lima Barreto, tamanha riqueza temática, poucos praticaram com tanta coerência e consistência – e importante prenúncio estilístico, anunciador do modernismo, não tenham recebido o merecido tratamento editorial ao longo de todos esses anos (Rosso, 2006: 6).

Na verdade, o contista Lima Barreto não foi descoberto, na íntegra, pela crítica. Por isso, ainda há uma enorme lacuna a seu respeito.

Nas antologias escolares e na mídia, surgem, com frequência, alusões a dois textos: “O homem que sabia javanês” (1952[1986]) e “Nova Califórnia” (1952[1986]), que serviu de base para a telenovela “Fera Ferida (1993), exibida pela Rede Globo de Televisão. Embora os dois contos sejam primorosos e mereçam reconhecimento, podemos juntar à lista outros de qualidade indiscutível, tais como: “Um especialista” (1952[1986]), “O filho da Gabriela” (1952[1986]), “Um e outro” (1952[1994]), “Como o homem chegou” (1952[1994]), “Uma vagabunda” (1920[1986]), “Miss Edith e seu tio” (1952[2005]), “Sua excelência” (1952[1986]), “O jornalista” (1952[2005]), “O cemitério” (1952[2005]), “O único assassinato do Cazuza” (1952[1986]), “Congresso pamplanetário” (1920[1994]), “A

indústria da caridade” (1952[1994]), “O número da sepultura” (1952[1994]), “Dentes negros, cabelos azuis” (1952[1994]) etc.

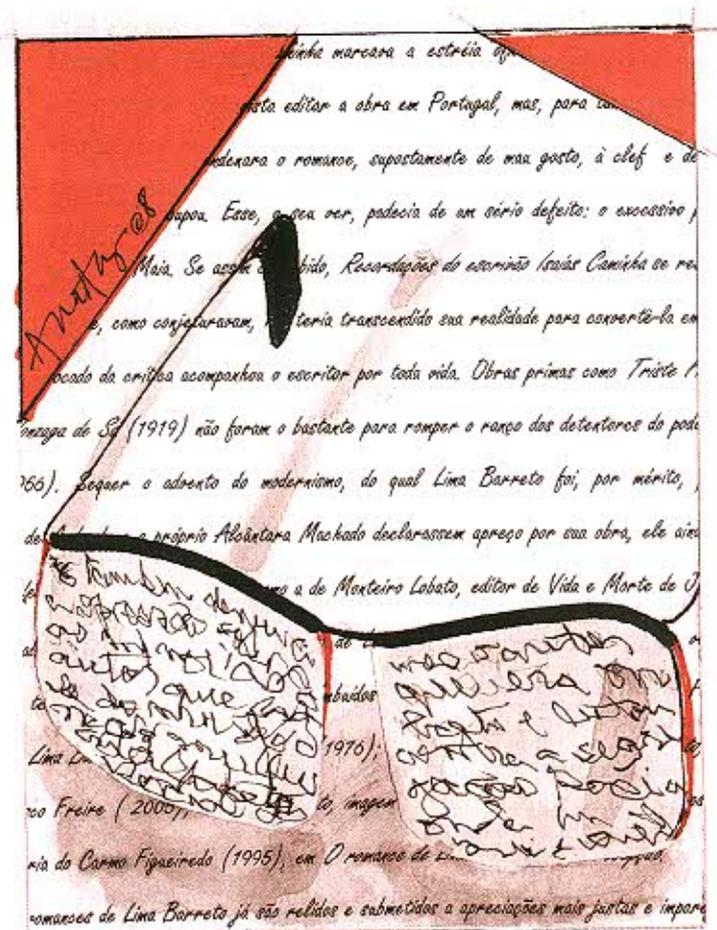
De acordo com José Emílio Major Neto, no conjunto de contos de Lima Barreto, são detectadas três tendências: a satírica, em que se destacam “Congresso pamplanetário” (1920 [1994]) e “Agaricus Auditae” (1920[1986]); a crítica social, integrada, entre outros, por “Clara dos Anjos” (1920[1994]), “Dentes negros, cabelos azuis” (1952[1994]) e “O filho da Gabriela” (1952[1986]); e, por fim, a crítica de costumes por meio de retratos do subúrbio carioca do início do século XX, a exemplo de “O número da sepultura” (1952[1994]) e “O único assassinato do Cazuza” (1952[1986]).

Já na concepção de Mauro Rosso, os contos barretianos giram em torno de cinco eixos temáticos: a política, a mulher, o cotidiano da cidade, o subúrbio e a vida literária.

Classificações à parte, o importante é notar, em qualquer narrativa de Lima Barreto, a ruptura com os padrões estéticos vigentes à sua época e com a mentalidade racista e preconceituosa de seus contemporâneos. O intelectual, como poucos, fez da literatura um instrumento de combate contra a opressão, não se limitando, contudo, a produzir uma obra meramente panfletária. Ressalte-se o fato de que as inovações trazidas pelo contista não se deveram à sua inabilidade ou suposta incapacidade de escrever em conformidade com os padrões consagrados, nem se deram de modo aleatório, mas se mostram como desdobramentos de um projeto literário sólido e consciente. Como ele mesmo afirma:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda disciplina exterior de gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme inspiração própria, para tentar reformar certas usanças... (Barreto apud Rosso, 1996: 3).

A percepção de que as narrativas de Lima Barreto ultrapassam as fronteiras estabelecidas para os gêneros literários não demanda muito esforço. Seus contos, ao se desviarem dos padrões convencionais, mesclam elementos da crônica, da reportagem investigativa, da novela e do próprio romance. Aliás, parte significativa desses foi projetada para servir de arcabouço para textos mais amplos, como é o caso de “Clara dos Anjos” e “Numa e Ninfa” (2005), convolados, respectivamente, em novela e em romance.



Nas narrativas breves do escritor, não é rara a ausência de unidade dramática. Além disso, muitos de seus textos classificados como contos, de modo insólito, encontram-se divididos em capítulos. Possivelmente, tais características se devem à aludida intenção do autor de tê-los concebido com o fito de transformá-los, posteriormente, em narrativas de maior envergadura.

A linguagem coloquial, semelhante à das crônicas, constitui outra peculiaridade dos contos de Lima Barreto. São iniciados, amiúde, por diálogos travados em botequins ou em ambientes domésticos, e remontam a situações informais. Assim, o discurso das personagens flui livremente. As palavras, despojadas de artifícios retóricos, ganham vida. De conversas aparentemente despreziosas, afloram narrativas, que, dada a espontaneidade discursiva, identificam-se com os “causos” populares, como verificamos em “O homem que sabia japonês” e em “O único assassinato do Cazuza”.

Na concepção de Olívio Montenegro (1956), as crônicas

e os contos de Lima Barreto superariam seus romances, pois neles, como supõe, o escritor teria se distanciado de seus dramas pessoais para empreender uma análise mais apurada da realidade. Ledo engano. Tanto os romances quanto os contos barretianos são pontuados por traços autobiográficos. Destarte, apenas para citar alguns exemplos, são patentes as semelhanças entre Horácio, personagem do conto “O filho da Gabriela”, e Lima Barreto. A perda precoce da mãe, a rejeição do padrinho, as inúmeras fugas para a Ilha do Governador, a personalidade depressiva, o sofrimento da mãe e a rejeição social são pontos de convergência entre o criador e a criatura. De maneira similar, o protagonista de “Como o homem chegou” também se identifica com o contista. O personagem, intelectual tachado de louco e transportado em condições precárias de Manaus para o Rio de Janeiro, por não compactuar com os desmandos das oligarquias de seu povoado, não deixa de refletir o drama do escritor, também submetido, mais de uma vez, às agruras do hospício.

Os elementos autobiográficos, presentes na literatura de Lima Barreto, não a enfraquecem, ao contrário, conferem-lhe autenticidade, tornando-a ímpar e dotada de beleza singular. Sem exageros, Lima Barreto, um mulato marginalizado no Brasil republicano, superou o seu drama pessoal, fez-se escritor, e transformou habilmente suas vivências em literatura militante, assumindo o papel de porta-voz dos oprimidos. Ele não se ateve apenas a questões particulares, porquanto soube imprimir, em sua obra, um caráter universal. Desse modo, um passo à frente de seus contemporâneos, o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* e de “Um especialista” foi um mestre na arte de narrar, um verdadeiro alquimista, no sentido metafórico do termo. Como Raimundo Flamel, o cientista do conto “Nova Califórnia”, transformou material bruto em ouro, arte fora do alcance dos poderosos.

No entanto, faltaríamos com a verdade se afirmássemos que todos os textos de Lima Barreto igualam-se em qualidade. Em se tratando de um escritor, cuja produção é vasta, não causa estranheza o fato de alguns textos se destacarem em relação a outros. Por isso, ao levarmos em consideração sua obra romanesca, devemos considerar o hiato existente entre *Clara dos Anjos* e *Triste fim de Policarpo Quaresma* ou entre *Numa e Ninfa* e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

As variações qualitativas, presentes nos romances de Lima

Barreto, também se mostram perceptíveis em seus contos. Quanto ao gênero, as narrativas de viés satírico, como “Congresso pamplanetário”, construídas a partir de alegorias elementares, não atingem o mesmo grau de excelência de “O homem que sabia javanês”, “Como o homem chegou”, “Dentes negros, cabelos azuis” e “Nova Califórnia”, verdadeiras obras-primas por aliarem a denúncia dos problemas sociais da nação a uma irrefutável qualidade estética.

Lima Barreto também atingiu grande êxito quando se prestou a denunciar o drama das minorias no Brasil do final do século XIX, sob a égide dos governos republicanos. Os negros e mestiços excluídos do mercado de trabalho no período pós-abolição, a exploração dos operários e, sobretudo, a opressão contra as mulheres são temas de alguns de seus melhores contos.

Ao levarmos em conta as acusações de misoginia que pesaram sobre o escritor, sua militância a favor das mulheres parece um tanto paradoxal. A bem da verdade, o intelectual assumiu posições polêmicas ao tratar do feminismo. Em *Coisas do Reino do Jambom*, observa:

Não é preciso pôr mais na carta, para ver o que visa esse feminismo caricato que prolifera pelos solicitados dos jornais. O que ele quer é a dignificação da mulher, não é sua elevação, o que ele quer são lugares amanuenses com cujos créditos possa comprar vestidos e adereços, aliviando nessa parte os orçamentos dos pais, dos maridos e dos irmãos (Barreto, 1956: 54).

Ele, todavia, não criticara a luta das mulheres por condições de igualdade na sociedade machista e injusta, mas se insurgiu contra um feminismo de caráter elitista, que não propugnava por transformações sociais, e visava apenas a interesses particulares dos setores privilegiados da burguesia.

Homem de vanguarda, avesso a qualquer forma de autoritarismo, o contista atento aos problemas de seu tempo, em “Clara dos Anjos” e em “Um especialista”, põe às claras o drama da mulher negra que, como revela, à semelhança do período da escravidão, era submetida pelos integrantes das classes senhoriais à condição de objeto sexual. Nos dois contos, o autor se restringe às agruras das mulheres pobres e mulatas, mas em “O filho da Gabriela”, vai além ao tratar de uma opressão que extrapola os limites étnicos e sociais, atingido, assim, uma dimensão universal.

No início da narrativa, somos colocados diante da tensão estabelecida pelo conflito entre empregada e patroa:

- Absolutamente não pode continuar assim... Já passa... é todo dia! Arre!
- Mas é meu filho, minha ama.
- E que tem isso? Os filhos de vocês têm tantos luxos. Antigamente criavam-se à toa; hoje é um Deus nos acuda, exigem cuidados, têm moléstias... Fique sabendo, não pode ir amanhã!
- Ele vai melhorando, Dona Laura; e o doutor disse que não deixasse de levá-lo amanhã...
- Não pode, não pode, já lhe disse! O conselheiro precisa chegar cedo à escola, há exames, tem de almoçar cedo... Não vai embora! A gente tem criados pra quê? Não vai, não!
- Vou, e vou sim!... Que bobagem!... Quer matar o pequeno, não é?
- O que é que você disse, hein?
- É isso mesmo: vou e vou.
- Atrevida!
- Atrevida é você, sua... Pensa que não sei... (Barreto, 1986: 23).

A patroa e a criada ocupam pólos opostos e conflitantes. A atitude de Dona Laura reflete o pensamento dos grupos dominantes do período pós-abolição. Ainda que se proclamassem liberais e opostos à escravidão, concebiam os negros e os mestiços como bens móveis, cujo valor, na ótica escravocrata, era meramente econômico. Impregnada pelas concepções utilitaristas do seu grupo social, a senhora se mostra indignada com a possibilidade de o filho da empregada ter contraído moléstia, ignorando, com isso, a humanidade do menino, reduzido à condição de objeto. Já Gabriela, a empregada mestiça e desprovida de recursos, em princípio, mantém-se em posição subalterna. O tratamento dispensado à patroa, expresso nos vocativos “minha ama” e “Dona Laura” evidenciam isso. Entretanto, ao reivindicar direitos próprios de uma trabalhadora livre (deseja levar o filho ao médico), no confronto com a realidade, rompe as estruturas sociais que a coisificam e, gradativamente, ganha voz. A relação vertical de subordinação se torna justaposta. Embora em posições antagônicas, as duas colocam-se em pé de igualdade, simetria expressa na fala da empregada, quando revida a ofensa de Dona Laura, valendo-se do mesmo adjetivo que ela: “atrevida”.

A antítese estabelecida nas descrições de Dona Laura e de Gabriela marca a oposição existente entre as duas:



Em seguida as duas mulheres se puseram caladas em um instante: a patroa – uma senhora, ainda moça, de beleza suave e marmórea – com os lábios finos, muito decorados e entreabertos, deixando ver os dentes aperolados, muito iguais, cerrados de cólera; a criada agitada, transformada com faíscas desusadas nos olhos pardos e tristes (Barreto, 1986: 24).

No entanto, arrefecidos os ânimos, empregada e patroa entreolham-se. A despeito das diferenças, uma se enxerga na outra,

descobrem-se, há entre elas um ponto de convergência. São mulheres oprimidas. Pesam sobre Gabriela o preconceito racial, as injustiças sociais e a exploração própria da sociedade de classes, e sobre Laura, também adstrita às atividades domésticas, o autoritarismo da família patriarcal que a levava a contrair casamento com um homem mais velho, por quem possui verdadeira ojeriza, razão de a aristocrata manter relações extraconjugais. O episódio subsequente à tensão entre as mulheres se apresenta rico em imagens:

E ambas, pelo fim dessa transfiguração inopinada, entreolharam-se surpreendidas, pensando que acabavam de se conhecer naquele instante, tendo ali vagas notícias uma da outra, como se vivessem longe, tão longe, que só agora viam bem nitidamente o tom de voz de cada uma delas. No entendimento peculiar de uma e de outra, sentiram-se irmãs na desoladora mesquinhez da nossa natureza e iguais, como frágeis conseqüências de um misterioso desencadear de acontecimentos. A dona da casa, à cabeceira da mesa, manteve-se silenciosa, correndo, de quando em quando, o olhar ainda úmido pelas ramagens do atoalhado, indo, às vezes, com ele até a bandeira da porta defronte, donde pendia a gaiola do canário, que se sacudia na prisão niquelada (Barreto, 1956: 24).

A imagem da gaiola niquelada, onde se debate o canário, simboliza a prisão na qual se encontram Dona Laura e Gabriela. O níquel, matéria-prima da gaiola, também empregado no fabrico de moedas, sugere o dinheiro, poder econômico, que mantém a serviçal presa a casa por questão de sobrevivência e a patroa, refém de um marido indesejado, haja vista a necessidade de ostentar as aparências requeridas por seu *status quo*.

Da tríade de personagens que integram o conflito inicial, destaca-se o filho da Gabriela, protagonista da narrativa. Sem registro civil, destituído de nome próprio, o menino inexistente para o Estado brasileiro. Sua condição denuncia o descaso do poder público, nos primeiros anos da república, em relação às camadas pobres da população, compostas, sobretudo, por escravos e seus descendentes. Na ausência de projetos governamentais que garantissem sua integração na sociedade livre, restava-lhes o subemprego, a mendicância, ou, na melhor das hipóteses, o trabalho de serviçal para os antigos senhores.

Embora o menino, quando muito, pudesse figurar apenas como um número nos dados estatísticos oficiais e fosse con-

siderado pelas esferas do poder como mais uma criança anônima perdida no Rio de Janeiro do século XIX, cuja possibilidade de sobrevivência se reduzia 33%, seu valor para Gabriela é inestimável. O fato de ser conhecido pelo nome da mãe revela a afinidade entre ambos. Cumplicidade subtendida no sintagma “O filho da Gabriela”, que intitula o conto. Os artigos definidos “o” e “a”, determinantes dos respectivos substantivos: “filho” e “Gabriela”, exprimem a proximidade entre a mãe e o filho, a afetividade mútua de um para com o outro. Também singularizam os termos determinados, dando a idéia de que, no âmbito familiar, o filho da Gabriela é único, especial. Tanto é que a mulher, ciosa de suas obrigações maternas, abandona o emprego na casa de Dona Laura para dedicar-se ao filho. Porém, premida pela necessidade, a mãe se vê, ironicamente, obrigada a procurar, sem êxito, outro trabalho. Mesmo tendo vencido a oposição de Dona Laura, a actante Gabriela encontra-se impedida de realizar sua performance e não alcança o objeto de seu desejo: levar o filho ao médico. É dotada de vontade, mas lhe falta um elemento essencial: o poder econômico. Vã fora sua saída da casa da patroa. Sem alternativas, para lá volta, levando consigo o menino. A mobilidade social apregoada pelo liberalismo republicano não se efetivara de fato para os pobres, para quem a liberdade, longe de concretizar-se, limitava-se ao plano formal. Gabriela morre na condição de cozinheira da casa, Dona Laura e o conselheiro Calaça, seu esposo, numa atitude paternalista, adotam o menino, dando-lhe o nome de Horácio:

O conselheiro condescendeu e cuidadosamente começou a procurar o nome adequado. Pensou em Huáscar, Ataliba, Guatemozim, consultou dicionários, procurou nomes históricos, afinal resolveu-se por Horácio, sem saber porquê (Barreto, 1986: 26).

O nome Horácio, atribuído ao menino aleatoriamente, torna-se destituído de seu significado. Além disso, de modo irônico, não coaduna com a personalidade do infante, traumatizado por conta das condições insalubres e precárias de vida, sofre de afasia, em nítido contraste com a eloquência do poeta latino.¹

O conselheiro Calaça, representante das elites dirigentes do país, não ignora apenas o significado do nome do afilhado, mas também a sua própria existência como pessoa. O ato de

registrá-lo, aparentemente generoso, reveste-se de violência simbólica. O registro de nascimento suprime, no âmbito oficial, a verdadeira identidade de Horácio, sua história pregressa e também a de sua mãe. Na verdade, em vez de o registro público consistir em um elemento de humanização para Horácio, mostra-se, de modo paradoxal, como um instrumento que oculta seu processo de desumanização. O conselheiro nomeia o afilhado como quem o faz com um animal doméstico ou com um traste qualquer. Sua indiferença em relação a Horácio se evidencia na seguinte passagem:

É era assim sempre, o seu padrinho duro, desdenhoso, severo em demasia com o pequeno de quem não gostava, suportando-o unicamente em atenção à mulher, maluquices de Laura dizia ele (...). Horácio, toda manhã, ao sair para o colégio, lá avistava o padrinho atarraxado na cadeira de balanço a ler atentamente o jornal: "A bênção meu padrinho". – Deus te abençoe, dizia ele, sem menear a cabeça do espaldar e no mesmo tom de voz com que pediria chinelos à criada (Barreto, 1986: 29).

A atitude de menoscabo de Calaça, que dá a bênção a Horácio como quem pede o chinelo ao criado, esvazia o significado do ato de abençoar, e mostra a superficialidade da cerimônia religiosa de batismo, afastando qualquer vínculo de paternidade entre o conselheiro e o menino. Malgrado usufrua alguns benefícios incomuns a um criado, o pequeno é apenas o filho da Gabriela submetido aos desmandos próprios de uma relação de apadrinhamento.

Dona Laura, de modo análogo ao esposo, recalitra em assumir-se como mãe do órfão, um mestiço, que não possui seus traços aristocráticos. Ao dar-lhe a bênção, a mulher, justificando a presença de Horácio em sua casa para uma visitante, enfatiza o fato de ele ser o filho da ex-empregada, não ratificando, assim, sua condição de mãe, substituta de Gabriela. Como constatamos na cena que segue:

Uma tarde, quando isso ia fazer, encontrou Dona Laura atendendo uma visita. Vendo-a entrar e falar à dona da casa, tomando-lhe a bênção, a senhora estranha a perguntou: Quem é esse pequeno? – É meu afilhado, disse Dona Laura. – Teu afilhado? – Ah! Sim! É o filho da Gabriela... Horácio ainda esteve um instante calado, estatelado, e depois chorou nervosamente (Barreto, 1986: 30).

Subjugado pelo padrinho, que o mantém na velada condição de escravo da casa, Horácio, superando sua afasia, reluta em

cumprir uma ordem de Calaça. A fala contestadora do menino faz emergir sua humanidade, em nítida oposição à condição de objeto que lhe é imposta pelo conselheiro. A tensão inicial entre empregada e patroa é revivida por Horácio e pelo Conselheiro. Cai a máscara do padrinho. Em pólos opostos, estão empregado e patrão:

Certa manhã, ao entrar na sala de jantar, deu com o padrinho a ler os jornais, segundo o seu hábito querido.
– Horácio, você me passe na casa do Guedes e traga-me a roupa que mandei consertar.
– Mande outra pessoa buscar.
– O quê?
– Não trago.
– Ingrato! Era de se esperar. (Barreto, 1986: 32).

A consciência² de sua real condição na casa do conselheiro, adquirida a partir do contato com as relações sociais opressoras, apesar de reveladora, torna Horácio mais deprimido. A ilusão de ser filho do casal aristocrata desvanece. Seu estado de saúde se agrava. Acometido de uma crise nervosa, ele é socorrido por Dona Laura:

– Já, Horácio?, perguntou-lhe a madrinha, vendo-o entrar.
– Estou doente.
E dirigiu-se para o quarto. A madrinha seguiu-o. Chegado que foi, atirou-se na cama, ainda meio vestido.
– Que é que você tem meu filho?
O rapaz, deitado, com os olhos semicerrados, parecia não ouvir; passava a mão pelo rosto, arquejava e debatia-se. (...)
– Horácio!... Horácio!...
– Estou dividido... Não sei sangue...
– Horácio, Horácio, meu filho... (Barreto, 1986: 33)

Dona Laura, apartada da presença repressora do marido, solidariza-se com Horácio. É como se ela e Gabriela se entrelhassem, como ocorreu em uma das cenas iniciais do conto, e, apesar das diferenças, uma mulher se visse na outra e mutuamente tornassem próprios os dramas alheios. Dona Laura se esquece, por alguns instantes, do preconceito, e coloca-se no lugar de Gabriela. Afinal, o filho da Gabriela também é seu, pronome possessivo que não mais indica a posse de caráter mercantilista sobre um objeto, mas uma relação humana, de afetividade entre mãe e filho.

No clímax da narrativa, a morte de Horácio seria presumível, mas o desfecho do drama ocorre de modo surpreendente:

Daí em diante a prostração tomou-o inteiramente. As últimas palavras não saíam perfeitamente articuladas. Pareceu sossegar. O médico entrou, tomou a temperatura, examinou-o e disse com a máxima segurança: – Não se assuste, minha senhora. Dê-lhe o purgante, depois as cápsulas, que, em breve, estará bom (Barreto, 1986: 34).

Ao distanciar-se da pieguice romântica e folhetinesca, dos

desfechos felizes, dos clichês e fórmulas prontas, o narrador sarcástico e irônico, no melhor estilo moderno, surpreende o leitor com o efeito de estranhamento, frustrando-lhes as expectativas: Horácio sobrevive e o médico, de modo inopinado, receita-lhe purgante.

Indubitavelmente, o conto em questão revela toda a genialidade de Lima Barreto, contista, por muito tempo, esquecido e anônimo, como o filho da Gabriela. 

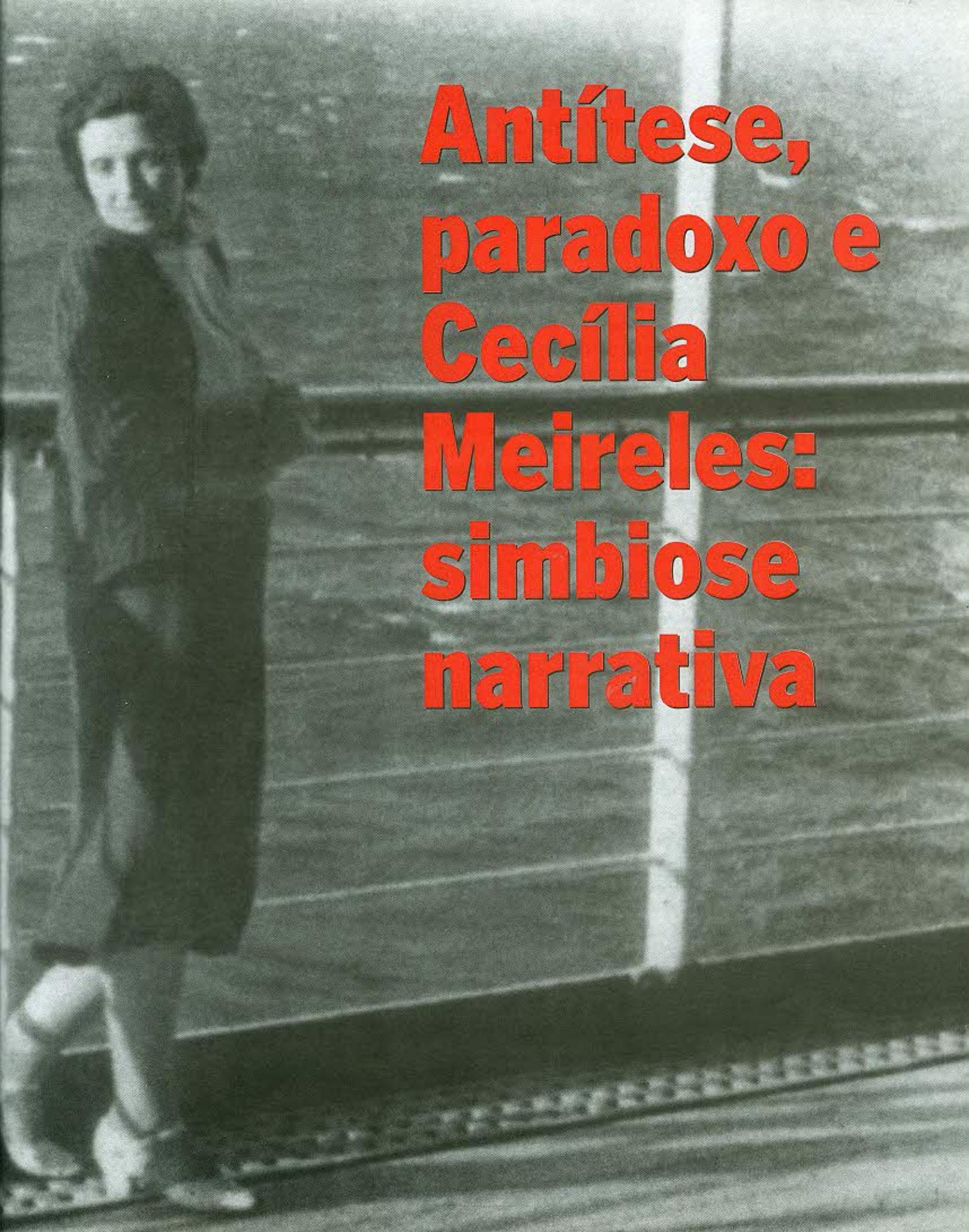
Notas

¹ Horácio, ironicamente, é o nome do grande poeta latino. Sua eloquência estabelece oposição à afasia do filho da Gabriela.

² Horácio, ao confrontar-se com as relações sociais opressoras, supera o seu estado de alienação e passa a ter consciência de sua condição social.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1969.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Contos*. Org.: José Emílio Major Neto. São Paulo: Princípio, 1994.
- _____. *Os melhores contos*. Org.: Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Global, 1986.
- _____. *Os melhores contos*. Org.: Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- _____. *Obras completas*. Org.: Francisco de Assis Barbosa com a colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcante Proença. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escritor*. São Paulo: Ilpha Hucitec, 1978.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo L. *O romance de Lima Barreto e sua recepção*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- FREIRE, Zélia Nolasco. *Lima Barreto, linguagem e imagem*. São Paulo: Annablume, 2005.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAJOR NETO, José Ermínio. *Prefácio de contos de Lima Barreto*. São Paulo: Princípios, 1994.
- MARTINS, Ana Luiza. *O despertar da República*. São Paulo: Contexto, 2001.
- PRADO Arnoni. *Lima Barreto, o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ROSSO, Mauro. *O Conto em Lima Barreto*. (www.germinaliteratura.com.br).
- SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é racismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A ideologia do colonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- TODOROV, Stefan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

A black and white photograph of a woman standing on a balcony. She is wearing a dark, long-sleeved dress and is looking towards the camera. The balcony has a metal railing, and the background shows a view of a city or town.

**Antítese,
paradoxo e
Cecília
Meireles:
simbiose
narrativa**

João Hilton Sayeg de Siqueira
Professor Doutor do Programa de Estudos
Pós-graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP

A narrativa, na história do Ocidente, remonta há milhares de anos antes de Cristo. Vem por meio das parábolas hebraicas, das fábulas gregas (mediterrâneas) e dos contos fantásticos da Europa setentrional. Todos esses gêneros narrativos surgiram com um mesmo propósito: trazer uma lição de vida, uma lição de moral.

A característica básica para a construção da narrativa se deu pelo estabelecimento do perfil da personagem central, apresentada como mártir ou como guerreira. Na *Iliada*, tem-se Heitor, herói troiano que se sacrificou para evitar um embate sangrento de seu povo; na *Odisséia*, Ulisses luta, com artimanhas, contra as seduções da viagem e contra as astúcias dos pretendentes de Penélope.

A configuração da personagem como base para a construção narrativa fez com que várias teorias a respeito fossem desenvolvidas. Uma das mais significativas é a de Propp (1978), que estabelece a identificação da personagem não pelas ações praticadas, mas pela função exercida.

Esse estudo embasou as considerações de Greimas, que apresenta quatro funções para a configuração de um percurso narrativo, quais sejam: um sujeito que estabelece um percurso narrativo em busca de um objeto de valor tem o apoio de um auxiliar e o impedimento de um opositor. Esquemáticamente, o percurso narrativo assim se configura:



A presença do opositor provoca uma interceptação do percurso narrativo e altera a expansão semântica do texto. Essa interceptação pode ou não provocar a alteração aludida. Se sim, identifica-se como conflito, característica básica da narrativa; se não, identifica-se como um problema, não se tendo, no caso, uma narrativa, mas sim um relato.

A História está repleta de relatos e de narrativas. Quando Cabral se deparou com uma calmaria, na costa oeste da África, e traçou um novo plano de navegação para que a tripulação das treze caravelas de sua esquadra não morresse à míngua, provocou uma alteração em seu percurso narrativo, qual seja, rumar para a Índia, e veio bater na costa leste do Brasil, tomando, para Portugal, posse da terra descoberta do Novo Mundo. Cabral tornou-se, portanto, na história do Brasil e de Portugal, um herói guerreiro.

Anchieta subiu a Serra do Mar e, no Planalto de Piratininga, com a ajuda dos índios chefiados por Tibiriçá e Caiubi, erigiu uma capela e uma escola, e deu início a uma povoação da qual se originou a cidade de São Paulo. Anchieta entrou para a história do Brasil como um grande pacificador com espírito empreendedor, mas não como um herói, pois vivenciou um relato, não uma narrativa.

De relatos e narrativas, surgiram gêneros diferentes: notícias, crônicas, contos, romances, novelas. A notícia é um relato de um fato em um domínio discursivo jornalístico. Nesse mesmo ambiente, surge a crônica, abordagem mais subjetiva do fato. O conto já traz características narrativas, como o romance e a novela, mas se diferencia destes por apresentar, segundo Gotlib (1985: 15), *situação e proposição temática resumidas*.

Assim será entendido conto neste artigo. Para sua análise, serão consideradas a constituição da superestrutura textual e a configuração do percurso narrativo. O percurso narrativo já foi apresentado. Cabe, agora, explorar a superestrutura que se desenvolve em torno de um conflito. Nem tudo que, narrativamente, é apresentado como conflito tem, obrigatoriamente, uma característica de conflito, independente de um contexto circunstancializador.

Divórcio pode ou não ser um conflito. O que vai assim determiná-lo será uma situação inicial estabelecida, que circunstancializa o acontecido. Numa situação cotidiana de

um relacionamento estável, em que o marido se desdobra em atenção pela esposa, fazendo-lhe e trazendo-lhe múltiplos agrados. Um dia, ele arruma as malas, parte para viver um outro amor, o que provoca um choque na esposa, e se lhe apresenta como um conflito, pois traz uma alteração em seu percurso narrativo de vida. Numa outra situação, em que o marido, que não trabalha, que vive explorando e espancando a esposa e os filhos, resolve abandonar a família, isso será uma solução para os problemas.

Todo conflito desencadeia uma reação que procura encontrar, para ele, uma solução, tendo por respaldo uma personagem auxiliar que pode ou não ter um potencial maior de força que a opositora, para derrotá-la. Se sim, o conflito se resolve e a narrativa tem um desfecho de sucesso; se não, o desfecho é de fracasso. A configuração do desfecho possibilita, explícita ou implicitamente, o estabelecimento de uma lição de vida, de uma lição de moral.

A superestrutura textual da narrativa atualiza-se por meio de um investimento lingüístico que revela, por características fonológicas, morfossintáticas, sintáticas e semânticas, um estilo do domínio discursivo em que circula ou circulará, do movimento literário a que pertence ou o do autor. As marcas lingüísticas constituem a instância por meio da qual se torna possível a construção de uma identidade textual e o estabelecimento de percursos de leitura.

A autora selecionada como objeto de estudo neste trabalho é Cecília Meireles. De seu universo de produção literária, foi escolhido o conto “Exercício de redação”, que como todos os outros textos produzidos pela autora, traz uma das marcas típicas de sua produção em prosa e em versos, qual seja: a antítese.

Essa característica é encontrada em crônicas, como em “A saia plissada”, em que a cronista não só explora a inconstância da moda, mas também a resistência do plissado da saia que comprou: “Mas a moda dos plissados vai e vem [...] Menos daqui os sonhos, Maria, duram os plissados e as rosas...” (Meireles, 1998: 317); ou em “Cidade louca”: “Uma coisa, porém, são as gravuras, e outra, bem diferente, a realidade atual (... é doce mirar as gravuras antigas [...] É certo que a população se multiplicou, e a cidade teria de crescer.)” (Meireles, 1998:

Também, em poemas tem-se a presença deste jogo antitético, como em “Motivo”: “Não sou alegre nem sou triste [...]

Atravesso noites e dias [...] Se desmorono ou se edifico ...” (Meireles, 1987: 81); ou em “Ou isto ou aquilo”: “Ou se tem chuva ou se tem sol / ou se tem sol e não se tem chuva...” (Meireles, 1987: 734).

Os contos, da mesma forma, trazem essa característica, como em “Natal no jardim”: “O carteiro também me disse: “Aquela gata foi morta a pedrada.” [...] Disse-me isso, entregando-me cartões de Boas Festas. Mas estava um pouco triste, como eu. (Estes cumprimentos de Natal. Estes votos. Estes sinos na igreja. Estes presentes. Estas árvores. Estes brinquedos. Consoadas. Nozes, castanhas, figos, passas. Uma gata morta a pedrada. Por que, meu Deus, por quê?)” (Meireles, 1998: 340).

O conto que será analisado organiza-se em torno de um eixo antitético construído pela passagem do verbo estar, do presente para o pretérito imperfeito do indicativo: “Está, não – estava.” A transformação do tempo verbal transporta Mariazinha do presente, condição de viva, para o passado, condição de morta. Este é o momento da instauração do conflito.

Convém destacar o tratamento gramatical presente no conto em relação à transposição do tempo verbal. Antes do trecho supracitado, todos os verbos aparecem no presente do indicativo: “A escola fica [...] Mariazinha faz [...] Mariazinha é [...] Mariazinha recebe [...] os seus estão velhos [...] A professora gosta [...] Ela tem [...] e está mudando [...] o que a torna [...] Os pais de Mariazinha também gostam [...] e está na lista ...”

Os verbos, por assim se apresentarem, indicam modalidade categórica, de onde decorre a afirmação de que Mariazinha **está** na lista dos que vão ser alfabetizados **este** ano. Além disso, a semântica dos verbos configura um ambiente empreendedor: *fica, faz, é, recebe, tem, está mudando, torna, está na lista; e afetuoso: estão velhos, gosta, também gostam.*

Segundo Benveniste (1976), essa é a instância do discurso, ou, no dizer de Weinrich (apud Fávero & Koch, 1983), do mundo comentado, em que o sujeito enunciador se implica no dizer, criando com ele uma relação de tensão. O texto é apresentado como um exercício de redação, em que um sujeito se predispõe a elaborar uma narrativa para contar a história de uma menina chamada Mariazinha, de lindos olhos castanhos, cabelos crespos e dentes em fase de mudança, com um único defeito: “ser muito pobre (isso é defeito, professora?).” A pergunta destaca a presença do sujeito na e pela constituição discursiva.

Quando da mudança de uso temporal do verbo estar para o pretérito imperfeito, o tempo passado passa a predominar: *aconteceu, veio, fez, incomodava, disse, sorriu, saiu, abaixou-se, consertava* etc. A modalidade presente é a objetiva, ou seja, um ponto de intersecção entre o discurso e as representações sociais. Mariazinha é vítima da pobreza, da exclusão, do descaso. É mais fácil receber cinquenta cruzeiros de flores do que trinta reais para um par de sapatos.

Para Benveniste (1976), essa é a instância da história, ou, para Weinrich (apud Fávero & Koch, 1983), do mundo narrado, em que o sujeito enunciador se retira de cena e deixa a trama se desenrolar, sem interferências explícitas. É claro que a organização, a seqüenciação e o desenrolar dos fatos seguem um planejamento que tem por finalidade cumprir uma certa intencionalidade. Mas essa intencionalidade ganhará aceitabilidade por parte do leitor se ele se sentir responsável pelo percurso de construção dos efeitos de sentido do discurso. O leitor passa a ser o sujeito do discurso, e o mundo comentado, assim, passa a lhe pertencer. Isso faz com que lhe seja imputada a elaboração da lição de vida ou da lição de moral que a narrativa traz.

Essas considerações iniciais servem para estabelecer os procedimentos de análise adotados, para melhor se apreciarem as peculiaridades lingüísticas e narrativas do conto que segue.

Exercício de redação

Maria fez sete anos e foi matriculada na escola.

A escola fica bastante longe de casa, e Mariazinha faz uma longa caminhada, todas as manhãs, carregando uma ardósia, um lápis, uma cartilha e um caderno.

O único defeito de Mariazinha é ser muito pobre (Isso é defeito, professora?).

Por ser muito pobre, a Mariazinha recebe merenda e uniforme da escola. Se a escola pudesse, dava-lhe um par de sapatos, porque os seus estão muito velhos.

A professora gosta muito de Mariazinha. Ela tem lindos olhos castanhos, cabelos crespos, e está mudando os dentes, o que a torna muito engraçada. Os pais de Mariazinha também gostam muito da escola, porque, além de ganhar uniforme e merenda, a menina aprendeu várias letras em três meses e está na lista dos que vão ser alfabetizados este ano.

Está, não – estava: porque aconteceu uma coisa muito triste.

Ontem, Mariazinha veio para a escola, como de

costume, acompanhada por uma vizinha que traz, todos os dias, várias crianças.

Mariazinha estava muito animada. Fez um exercício muito caprichado.

Apenas uma coisa a incomodava: é que a presilha do sapato estava descosida e o sapato saía do pé.

A professora ainda disse: “Você vai ganhar um par de sapatos, Mariazinha”. E ela sorriu, encantada, (um par de sapatos custa trinta cruzeiros).

Quando Mariazinha saía da escola, as outras crianças, suas companheiras, foram andando com o portador; mas, como o sapato saía do pé, Mariazinha baixou-se à porta da escola para ver se consertava ainda a presilha.

Foi quando o policial apitou. O automóvel não pôde parar, deu uma volta pela rua, apanhou Mariazinha, jogou-lhe para longe a ardósia, o lápis, o caderno e a cartilha. Mariazinha morreu no hospital.

O motorista disse que a culpa foi do guarda; que apitou quando o automóvel já vinha perto demais.

O guarda disse que a culpa foi do motorista, porque vinha com excesso e velocidade.

Os vizinhos disseram que a culpa foi da rua, porque não tem sinal de parada, que se aviste de longe.

As outras crianças disseram que a culpa foi de Mariazinha, porque ficou sentada na pedra, em lugar de ir logo para casa.

Os pais de Mariazinha não disseram nada, porque ficaram como loucos, sem entender como é que a menina podia estar morta.

A professora de Mariazinha achou que a culpa foi da presilha do sapato, que estava descosida, e não a deixava andar. E dizia, inconsolável: “Por que não lhe dei logo um par de sapatos? Por que não consertei aquela presilha? Por que não temos uma agulha grossa, para dar um ponto no sapato? Por que não acreditamos que as pequenas coisas podem ter grandes efeitos?”

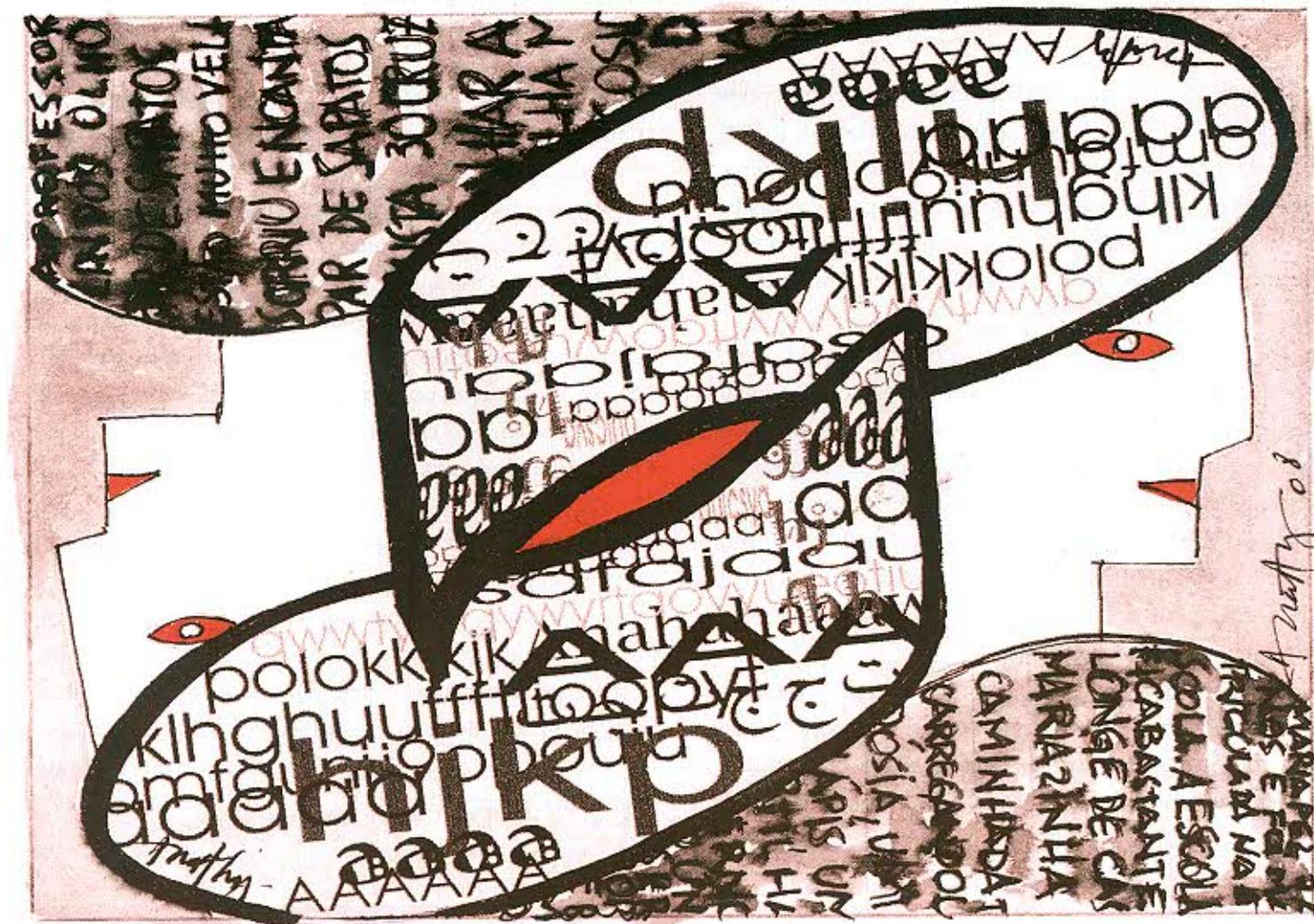
Mas houve outras pessoas que acharam que o que tem de acontecer tem muita força, e que o sapato tinha de estar descosido, para Mariazinha morrer daquela maneira.

A escola é muito pobre. Não pode distribuir calçado.

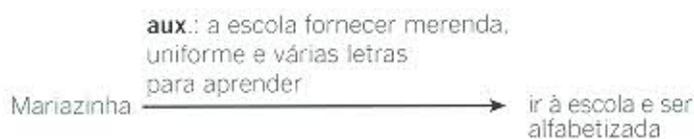
As crianças levaram flores para Mariazinha morta. Custaram cinquenta cruzeiros.

(São Paulo, *Folha da Manhã*, 8 de fevereiro de 1951)

Maria é uma personagem de sete anos. Inicialmente, por estar nessa faixa etária, passa a ser identificada como Mariazinha. Por estar em idade escolar, a menina é matriculada na escola que “fica bastante longe de casa”, mas isso não lhe causa problema, pois “ela faz uma longa caminhada

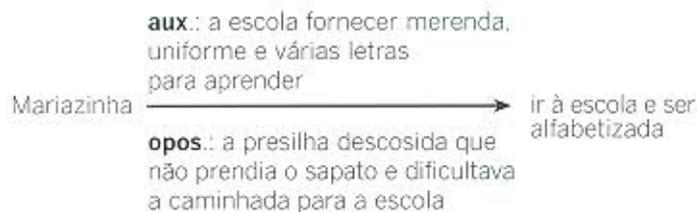


todas as manhãs, carregando uma ardósia, um lápis, uma cartilha e um caderno”, condição e materiais necessários para ser alfabetizada. Em contrapartida, a escola lhe oferece merenda, uniforme e várias letras para aprender. Esta é a situação inicial, assim esquematizada:



Associada a isso, está a condição sócio-econômica da menina, que traça as características necessárias para a criação do conflito. A designação no diminutivo, Mariazinha, também apresenta, para a menina, uma condição de vida que inspira cuidados e preocupação, por ser muito pobre, morar muito longe da escola, e fazer todo o percurso com sapatos velhos

de presilhas descoladas. Esta é o motivo de toda a tragédia que marca o conflito narrativo. “Apenas uma coisa a incomodava: é que a presilha do sapato estava descolada e o sapato saía do pé. [...] (um par de sapatos custa trinta cruzeiros)”, e Mariazinha é muito pobre. O percurso narrativo com o opositor que provoca o conflito fica assim esquematizado:



A menina tenta solucionar o problema: “Mariazinha abaixou-se à porta da escola para ver se consertava ainda uma vez a presilha.” Essa tentativa de resolver o que causava o

conflito traz-lhe um fim trágico: “O automóvel não pôde parar, deu uma volta pela rua, apanhou Mariazinha, jogou-lhe para longe a ardósia, o lápis, o caderno e a cartilha. Mariazinha morreu no hospital.” O ocorrido separa Mariazinha do material escolar necessário para a alfabetização, por isso, a menina não *está* mais na lista dos que vão ser alfabetizados, e sim *estava*.

Uma tragédia não provoca só a comoção geral. Traz, também, um senso coletivo de julgamento e decisão, principalmente sobre o responsável, para que todos possam se eximir de qualquer culpa. Por meio da isenção, a narrativa vai se encaminhando para o desfecho, cada um se preservando como pode, até o fechamento, em que o acontecido é atribuído à própria força do destino: “... o que tem de acontecer tem muita força, e que o sapato tinha de estar descosido, para Mariazinha morrer daquela maneira.”

Interessante é notar a observação de que “a escola é muito pobre” e “não pode distribuir calçado”, o que coincide com a condição de Mariazinha, que também é muito pobre e não tem calçado “(um par de sapatos custa trinta cruzeiros)”,

o que se torna bastante paradoxal, considerando-se que: “As crianças levaram flores para Mariazinha morta. Custaram cinquenta cruzeiros.”

Essas considerações vêm bem ao encontro das indagações da professora, principalmente a que destaca que “as pequenas coisas podem ter grandes efeitos”. A presilha descosida, o sapato saindo do pé, trinta cruzeiros – o preço de um par de sapatos (bem mais barato que flores, que são bastante efêmeras). Tem-se, portanto, a conformação de uma situação e de uma proposição temática resumidas, centralizadas na Mariazinha e na presilha descosida.

Chega-se, assim, a um desfecho de fracasso, uma vez que só as grandes coisas merecem especial deferência, não uma presilha descosida de um sapato velho de uma criança muito pobre que, morta ou viva, não faz a menor diferença, por ser filha do descaso e da exclusão. Só aqueles que lhe tiveram amor mensuram a grandeza do acontecimento: os pais que ficaram loucos sem entender, e a professora, que ficou inconsolável. As crianças... levaram flores que custaram cinquenta cruzeiros. 

Referências Bibliográficas

- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional, 1976.
- FÁVERO, L. & KOCH, I. *Lingüística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.
- GOTLIB, N. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- GREIMAS, A. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MEIRELES, C. *Obra em prosa – volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Obra poética – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1978.
- SAYEG-SIQUEIRA, J. *Organização textual da narrativa*. 3 ed. São Paulo: Selinunte, 1992



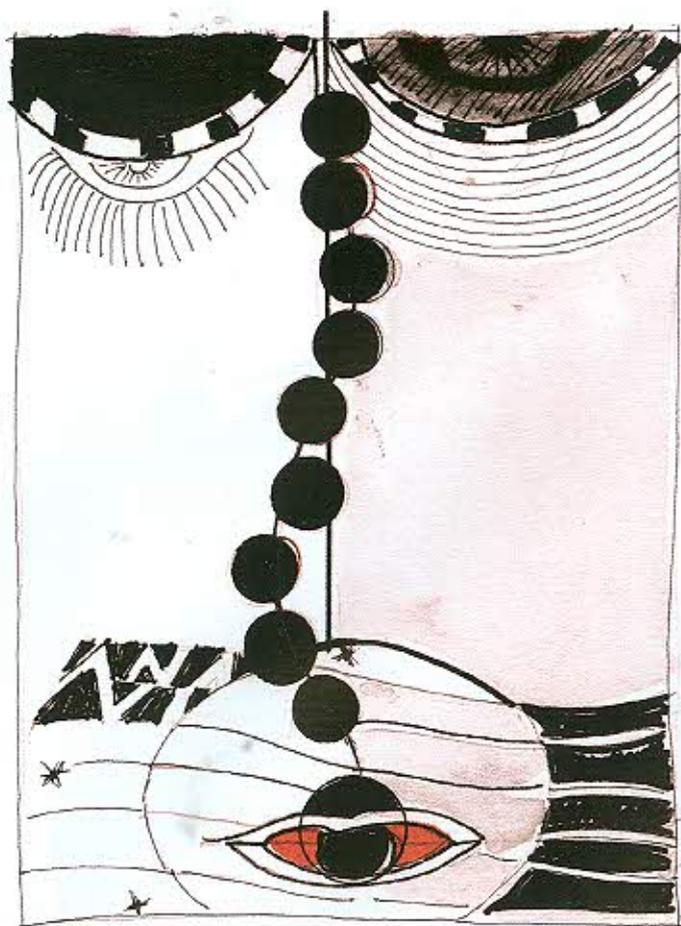
**A página-palco de
“Entrevista”, em Contos
Reunidos, de Rubem Fonseca**

Maria José Palo
Departamento de Arte - PUC-SP

Cada escritor, em seu tempo, tem os próprios modos de relatar histórias e fatos no trabalho de ficção, desde que, em perspectiva, os testemunhe: observar, investigar, testemunhar. Este tem sido também o papel do narrador desde tempos imemoriais. Se o ato de narrar findou-se com a perda da aura, categoria central da obra de arte, agora, a experiência toma-lhe o lugar e dele se apossa, eliminando as distâncias pela troca de dimensões novas de tempo e espaço. Será o narrador aquele a contribuir para que a experiência ficcional rompa as fronteiras entre o passado e o presente, na página de uma obra de arte, a pôr em ruína o que ela tem sido através da própria história, e mostrar o que deveria ter sido: “Neste processo de mostrar o outro do fator de divergência, descobre-se a força da censura e o grito do censurado” (Kothe, 1976: 35).

Da página escrita, a leitura se aproxima para recolher as diferenças da forma, como um centro de conhecimento entregue à reflexão dinamizada pela observação do autor, em reiterada estruturação e desestruturação. Uma nova relação entre a literatura e a crítica instaura-se e se entrega ao investigador, pretensamente científico, em busca de um outro ideal a ser levantado da objetividade analítica da obra. O que se procura é o resgate ilusório da totalização da obra, porém, sempre adiada pela leitura crítica. Todavia, ambas se nutrem entre si, nos descaminhos do método, à luz dos processos ficcionais, nos quais a tecnologia dos tempos hipermodernos passa a exercer um outro papel, análogo ao do narrador: desfazer as dicotomias entre o vivido, o sonhado e o imaginado, tomado como um sujeito mergulhado na multiplicidade dos códigos e das linguagens em migração na superfície do texto contemporâneo. Um desfazer de utopias do passado literário e da arte.

Apresentamos o conto “Entrevista” (1975), que se integra aos *Contos Reunidos* de Rubem Fonseca (2000), na forma de uma revisão estética de superfície-página conto – a página-palco. Rubem Fonseca revela um modelo inventivo de fazer contos, no contraponto do literário e não-literário, da realidade



à ficção, um outro modo de olhar a sua realidade, entre fissuras existentes entre autor e narrador, nas quais as funções são trocadas nas dobraduras do corpo textual. “No caso dos contos, a prevalência da primeira pessoa afirma sempre a condição do olhar humano, coloca em evidência esse olhar que recorta o real. O sentido resulta do recorte, nasce do impacto operado pelo gesto de recortar” (Figueiredo, 2003: 29).

A cena narrativa, no complexo sistema literário do conto “Entrevista”, denota a coexistência de linguagens *entre-vistas*, assim como de várias enunciações discursivas, que conferem as ilusões da arte da imitação à história relatada. Sua meta é alcançar a institucional literariedade da narrativa, porém, não

mais pela opacidade da linguagem, mas pela subversão das assimetrias dramáticas virtuais da dialogia em trabalho ficcional, então privada da outridade. Isso se deve à estranheza resultante do hibridismo presente nos diálogos entrelaçados aos *Eus* dos suportes tecnológicos, pelos quais a narrativa quer preencher o espaço subjetivo do corpo textual, para torná-lo memorável na interação de um outro destino a ser remodelado pela gramática do conto contemporâneo.

Entretanto, se no corpo textual a alteridade é reclamada; no intertextual, novas concordâncias são efetivadas pela ausência que se faz presença experimentalmente, de modo multidimensional, com misturas de linguagem, textos, imagens, ruídos e vozes digitais peculiares à multimídia. Arquiteturas hipertextuais ocupam o espaço e o recortam pelo discurso citado, pela paródia, estilizações feitas de fragmentos de vozes condutoras de uma estética plurilingüística ou arquitetural. Tudo culmina em coexistência na contemporaneidade, para Pierre Lévy:

Esta coexistência é geradora de tensão, pois configurações subjetivas novas são exigidas num contexto, no qual antigas formas de conhecer subsistem. Há uma fricção entre os estratos históricos e os devires, entre os regimes constituídos e as exigências impostas pelos novos fluxos (Lévy, 2000: 44).

Em “Entrevista”, múltiplos narradores (*eus*) fingem no desdobramento do discurso: mostram o que relatam (*showing*); narram as falas ao desfazer o tempo linear no corpo do relato plural. Na simulação da pesquisa de opinião, a entrevista jornalística sobrepõe planos discursivos (monólogos e diálogos) sob a tensão das personagens cifradas (H-M), no cenário da página-palco: se o homem (H) inicia o diálogo, a mulher (M) se submete, e vice-versa, tendo como condutor o ausente entrevistador. A pergunta e a resposta recebem funções regências distintas como palavra, que agora tem o direito de ser resposta simplesmente ou elo discursivo. Como consequência, projeta-se a neutralização do par comum narração-descrição pela reprogramação dada pelos códigos oral, visual, verbal e virtual pela via da prática metalingüística da escritura. Se a história relatada dissimula sua intenção, a voz compõe a gramática da língua literária em suas marcas de literariedade,

em cena teatral e jornalística – uma radiografia de espaços operativos em discursividade a ser aprendida.

Na percepção de tais aspectos finos e variados, há uma aprendizagem poética, cheia de matéria fluida e sem representação de signos externos. Isso ocorre por táticas locais e em função de um refinamento sensorial, não por regras gerais. Tudo deve ser reinventado. “Há uma combinação de necessidade e incerteza no processo de decisão e escolha dos caminhos a serem percorridos” (Lévy, 2000: 47).

Em “Entrevista”, o telefone concretiza o corpo da voz, pela via perceptiva e sensorial, à distância, em um outro entorno ecológico do Eu. Corpo e voz problematizam o sentido da página-cena do conto por meio de recursos e suportes eletrônicos, novas estruturas híbridas, sensoriais e alineares do texto em grafismos e letras corporificadas. Configurações hipermi-diáticas assomam por interfaces um tempo-espaço virtual: dilatam, rompem e o rearticulam à memória na exterioridade com outro corpo Ser. A narrativa é relato citado, desdobrado pela mediação do reiterado diálogo e pela ausência de um narrador, agora destituído de sua autoridade discursiva. Surge um outro modo de narrar e de ler a realidade de um cenário entre o claro e o escuro, presente e ausente – elos de um corpo-espaço-tempo social, plurilingüismo de Eus.

H – Sei continua.

H – Você fugiu gritando por socorro. Continue.

H – Continue (Fonseca, 2000: 445).

O diálogo passa a sedimentar, em “Entrevista” uma estrutura entregue à decifração e às diagramações de um narrar suspenso, em tempo efêmero, pela atitude de um espectador, cuja ação se espetaculariza sob a assistência do narrador, sua mera testemunha. É o diálogo que dá o efeito de verdade e realidade ao conto, e o cenário apenas promove a integração entre passado, presente e futuro em presentidade intemporal. Que atitude poética é essa que se faz *arquiteXtura* significativa, em que a voz se perde na escritura? O que está em jogo é a autoria, no afirmar de Figueiredo:

“... Winner/Landers dirá: ‘se tivermos que julgar um homem por um único ato, e se pudéssemos escolher esse ato, deveríamos olhar a maneira como ele se olha no espelho’”, (apud Figueiredo, 2003: 68). O sentido aniquilador do



tempo atinge o código literário em favor do jornalístico análogo à manchete dramática:

M – Eu me tranquei dentro do quarto, enquanto meu marido quebrava todos os móveis da casa. Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, do sangue que saiu da minha barriga. Perdi nosso filho (Fonseca, 2000: 445).

O relato de entrevistas faz-se de falas hesitantes, vagas, metafóricas e ilusórias. No telefone, o espaço conversa; o tempo fala, em interdisciplinaridade, num discurso que se presta à documentação de uma citação da entrevista em assimetria: uma condição dada ao conto sob a ação das formas técnicas de um contexto semiótico do código escrito e oral adotadas pelo autor Rubem Fonseca. A entrevista pode ser considerada um dispositivo que se desdobra em muitos, no dizer de Bueno (2002: 127). A assimetria é mais que condição estrutural:

Na assimetria, está implícita uma negação, negação de simetria, que no grego quer dizer “proporção justa”. Há um par atividade/passividade que fica indicado na terminalidade dos vocábulos entrevistador e entrevistado. Um inicia o movimento, desencadeia o processo ao qual o outro, em princípio, se submete. (Bueno, 2002: 22)

São estas formas de reprodução subjetiva do discurso, que dependem das formas de modos de produção, no dizer de Kristeva:

“Todo texto se constrói, como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974: 64, apud Kothe, 1976: 25). Absorção e transformação do texto que se multiplica e se modifica ao mesclar-se com outros processos de signos da era contemporânea da virtualidade: telefone, gravador, *softwares*, manchetes, telejornais e hipertextos, oferecendo novos estatutos de leitura para o texto escrito. Cada código atua por seu próprio jogo de diferenças, seu próprio método, reclamando, do leitor, outras habilidades perceptivas, sensoriais e cognitivas, porque produz novos efeitos e respostas sobre ele, não mais como leitor contemplativo e passivo, mas como leitor movente e dinâmico: sai da leitura cumulativa para a leitura dos espaços da virtualidade.

Efeitos e formas interdependem entre si no contexto da entrevista, na página-palco, entre testemunhas personagens cifradas, anônimas, assimétricas, fora de cena. A recorrência do entrevistador-narrador faz-se para reforçar as conexões internas do discurso de regência (Genette, 1985: 254), pelos marcadores textuais e pelo contato ratificado pelas funções fática ou conativa; entre o dever da resposta solicitada e a pergunta; não há afrouxamento entre uma ação e outra. Há marcas da intensidade do efeito pretendido e a duração, que, segundo Poe, “em certo grau é exigida, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (Poe, 1981: 104).

O tom do relato é um *performer* também, ora tende para o dramático, ora para o risível, em “Entrevista”. A ironia do *performer* tensiona a ação desestabilizada pelo discurso lacunar, em cortes entrevistados da metanarrativa. O riso passa de conceito a um mero marcador conversacional performático e mesmo configurador de metalinguagens. Tem a função de atribuir coesão e coerência ao relato falado. Entre a arte da oralidade e a teatral,

rompem-se as fronteiras da linguagem narrativa e poética.

Em “Entrevista”, uma sobreposição de três planos temporais, presente, passado e futuro, é adiada por partículas frasais: “depois eu digo”, “continue”, “demorei muito”, “cheguei”, “parece que”, “aqui e aí”, nas quais o presente é que dá a perspectiva semântica do tempo, no todo textual. Ele destrói a duração temporal, torna-a irreversível, deseja a mudança do literário para o cotidiano e da massificação pelo código performático: “o *performer* mede seu próprio tempo, seu tempo consciente, através da sensibilidade do corpo humano. Por meio desse tempo da consciência pode alcançar o outro” (Glusberg, 2003: 111). Ao mostrar o relato, segundo Glusberg, o *performer* integra o tempo à história. Aniquila o tempo sensível para o tempo do simulacro, do devir, mais em tempo de barbárie, ameaçado entre presenças de personagens de sombra e luz, entre a memória e o esquecimento de um texto movente: “Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo” (Zumthor, 2000: 74).

O conto “Entrevista”, de Rubem Fonseca, é um fazer de espaços criados que tanto recua, quanto avança historicamente, quanto significativamente, modificando ritmos e rumos em busca de complementação e harmonia. Um necessita do outro; transitam entre si, objetos em cenas, e, nestas, a nova experiência de relatar pela inserção de tempos no mesmo lapso de tempo

dos relógios. É o espaço-movimento que permite a compreensão do futuro a partir do presente carnavalizado pela multidisciplinaridade e pelo cruzamento dos meios e modos de arquitetarem narrativas. Tanto o tempo quanto o espaço são constitutivos de um real além de um horizonte construído por aproximações sucessivas, no afirmar de Sawaia: “Assim tanto o espaço temporalizado como o tempo espacializado, isolados, contêm, cada um, apenas a referência à verdade em contínua transição. É do cruzamento de ambos que se pode avançar mais na aproximação dessa prática da realidade” (Sawaia, 1986: 102).

O conto de Rubem Fonseca é fonte e subversão axiológica da ficção, anamorfoses em página-espetáculo de oralidades, alteridades, vozes virtuais dialogando no corpo textual cifrado e remodelado pela ilusão do estável, como uma arte da ficção performática. Nela o tempo se retrai em favor do movimento do espaço, que interpreta o espaço temporalizado. O tempo da mídia é, portanto, reinventado, tempo interventor que gera cortes no espaço movimento, alterando e modificando ritmos e rumos de leitura da página-palco. São estes rumos temporais que promovem novas configurações do *EM* pela relação entre continuidade e descontinuidade, simetrias e assimetrias – elaboram uma outra lógica do sentido dado ao conto, pondo em cena uma “gramática dos objetos” em substituição à gramática textual –, o que é a prova da relativização de um tempo único ou de um efeito único do conto poético. 

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUENO, Cleuza Maria de Oliveira. *Entrevista: espaço de construção subjetiva*. Porto Alegre: PUCRS, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Os Crimes do texto*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização: Bóris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2003.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KOTHE, Flávio R. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- LÉVY, Pierre. *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy*. (Orgs. PELLANDA, Nize Maria e PELLANDA, Eduardo Campos). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Filosofia da Composição*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *Navegar no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Milton e SOUZA, Maria Adélia A. de Souza (Coords.). *O Espaço Interdisciplinar*. São Paulo: Nobel, 1986.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.



DO RECENTE MILAGRE DOS PÁSSAROS: um conto de Jorge Amado

Toda a natureza está cheia de milagres. Não nos assobramos com eles, porque estamos habituados a vê-los; sua repetição nos apaga aos nossos olhos calejados. É por isto que Deus nos reserva milagres inesperados, além dos que se operam no curso da natureza, para que eles nos espantem pela surpresa.

Santo Agostinho

Edilene Dias Matos

Professora Doutora do Departamento de Arte da PUC-SP

Para Jorge Amado, escrever era transmitir vida. “Nenhum crítico ensina ninguém a escrever”, dizia ele com convicção. Transmitir vida significava, sem dúvida, a possibilidade de pôr o mundo de cabeça para baixo, tornando-o mais humano e mais alegre.

Motivado sempre pela idéia de uma espécie de utopia humana, na qual as hierarquias fossem abolidas e os contrários convivesses harmonicamente num cenário idealizado, Jorge Amado, a meu ver, ultrapassa a proposta dos chamados romancistas de 1930, cuja meta era produzir ficção a partir da observação crítica dos diferentes aspectos da realidade regional. Cada autor focalizava sua específica região, produzindo romances carregados de simpatia pelos oprimidos e de denúncia contra as estruturas opressoras. Jorge Amado também inscreveu sua obra no regionalismo, recriando em seus livros a paisagem humana e social da Bahia, com suas múltiplas e multifacetadas personagens, desde as pessoas humildes das ruas de Salvador até os coronéis das

fazendas de cacau. Num diálogo franco e sementeiro com a vasta tradição popular – seus mitos e seu diversificado elenco de personagens –, o escritor projetou-se no amplo painel do regionalismo brasileiro, fazendo uso da rica e variada simbologia da cultura baiana, conferindo a sua terra o estatuto de microcosmo do universo.

Jorge Amado nunca esteve realmente preocupado com grandes inovações formais. Sua meta era o uso de uma linguagem marcada pela oralidade, em que o coloquial se tornasse o grande traço de distinção, capaz de recuperar as diferentes nuances da fala do povo. Surge, em decorrência disto, uma literatura mais próxima das camadas populares.

O homem e as várias dimensões e facetas do humano – a própria “carnadura do mundo” – compõem a preocupação constante desse escritor que, a meu ver, tem um projeto consciente e consistente de produção literária. A obra de Amado é, sem dúvida, uma obra programática de pesquisa e reflexão

sobre os fundamentos culturais de sua terra, integrando-os como estrutura criativa sempre aberta, com a finalidade de intervir na realidade, representando-a de forma ao mesmo tempo recriadora e conscientizadora.

Na obra amadiana, portanto, se evidencia, claramente, uma proposta de renovação da linguagem literária, espaço onde se fazem ouvir as falas articuladas de um vasto painel individual e social.

O grande tema da literatura amadiana é a liberdade, no seu sentido mais amplo, uma espécie de palavra-chave que se insinua todo o tempo nas linhas e entrelinhas da obra do referido autor, atravessando-a. Não é por acaso que seus personagens buscam incessantemente esse espaço – o da liberdade –, palco de alegorias e ousadas utopias. Não teve Quincas Berro D'Água misteriosas mortes? Não continuou D. Flor, viúva, a ter ardentes encontros amorosos com seu Vadinho, já morto? Não atendeu Guma ao chamado de Yemanjá? No texto amadiano, a liberdade é concebida tanto no plano individual como no plano social. Esgarçado no texto de Amado, o traço que distingue o real do irreal como que se anula, instaurando uma nova verdade, crível, verossímil, ideal, que nada tem a ver com as verdades históricas.

A função simbolizadora da imaginação não pretende uma verdade científica, mas uma verdade contida nas percepções. O imaginário, espaço que abriga a imaginação, delinea, em oposição a uma verdade científica, uma verdade de ordem perceptual, que não deixa de ser uma verdade também. O envolvente palco caleidoscópico do imaginário, no qual se encena em variados matizes a história coletiva ou individual, corresponde à consciência imaginante, ou seja, àquela que imagina e que é capaz sempre, no caso de Amado, de transmutar em ficção tudo aquilo que toca. Deste modo, o escritor baiano, com seus ocelos de pavão, direcionou seus múltiplos olhares para espaços de reflexão e recriação iluminadoras: as narrativas curtas ou longas.

Transgressor às avessas, lá nos escondidos de proibidos territórios, iniciado nos mistérios ritualísticos – por isso *Ogan* –, Amado andarilhava da vida à ficção, farejando todas as coisas “miúdas e grandes”. Ao pôr tudo em narrativa, ia construindo também a memória do seu povo, fazendo história: não aquela história de simples suporte documental que sobrecarrega o texto com o peso das certezas, mas sim aquela originada de





um discurso livre e leve, todo feito de incertezas possíveis e *insights* certos.

Também nesse gênero conciso, o do conto, em que cada fragmento é tocado, apalpado, sentido, e exala sopro de vida/ação por sobre a narrativa, Jorge Amado se instalou, senhor de histórias contadas e recontadas, andarilho de espaços diversos, mesmo que as narrativas curtas não constituíssem espaços de “vastos horizontes”, domínios mais habitualmente freqüentados por sua obra ficcional. No jogo de esconde-esconde, entre os dados do real concreto e aqueles pertencentes aos campos do imaginário, estabelece, a seu modo, um diálogo fecundo que envolve aspectos circunstanciais e rotineiros da vida e as imagens fantasiosas e iluminadoras gestadas pela ficção.

Amado de mil olhos, em sua caleidoscópica mirada, não foi somente o habilíssimo captador da alma humana, mas o antenado militante e pensador, atento às potencialidades significativas das pequenas proezas do homem comum. Sim, esse pescador de essências teve a narrativa como um veículo de difusão de suas idéias, e exerceu essa função de narrador, utilizando-se de textos longos e curtos, com o intuito de tecer a história do homem de seu tempo e de sua região.

Textos que, mesmo assumindo fatos e feitos corriqueiros e de pequena monta, acabam por ultrapassar os limites acanhados da história e da vida humanas, por força do poder transfigurador da ficção. E Amado é assim: revoluciona e transforma a realidade, ao transformar a vida e a história em espaços de encantamento, revelação e libertação.

Como exemplo de um exercício feliz de exaltação da liberdade na e pela ficção, parece-me oportuno revisitar o pequeno conto *O milagre dos pássaros ou... do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco*, que veio a lume em requintada edição, com capa e sobrecapa forradas de tecido de cor vermelha, em formato pequeno, ostentando bela ilustração de Floriano Teixeira.

Bem-humorado desde o início, esse texto de Amado trata, em tom de blague, da história de Ubaldo Capadócio, um literato de cordel, trovador popular, nômade, andante de feira em feira, de viola e maleta cheia de folhetos, sedutor inveterado e incorrigível, com três famílias constituídas em diferentes lugares, de palavra fácil e convincente – “a voz rouquenha lavada no gole da cachaça” (Amado, 1997: 16) –, que acabou sendo salvo da morte por um inesperado e risível milagre.

Após inúmeras e habituais investidas amorosas em lar alheio, celebradas em prosa e verso pelo sertão afora, Ubaldo Capadócio é flagrado, dessa vez, em companhia de Sabô, espécie de demônio de saias solto em Piranhas – “o andar de dança, a bunda em despropósito, um abismo, as covas das faces, os lábios” (Amado, 1997: 27) –, e esposa de Ezequiel, capitão e pistoleiro.

Surpreendida em flagrante de tórrida paixão com a chegada repentina do marido, Sabô ri de mansinho e se justifica, pois sabia das desculpas, já que sempre se fazia de inocente “pomba sem fel”, casta esposa seduzida, vítima freqüente de tentativas de sedução e estupro, a exigir vingança de sua inocência ultrajada. Ubaldo, por sua vez, julga-se perdido, e é dado mesmo como morto por antecipação, considerada a pontaria certa de Ezequiel, pistoleiro afamado nos sertões nordestinos. Só cabe ao poeta, cultor de trovas e mulheres, fugir do marido matador, também hábil artista, mas no manuseio de pistolas e armas brancas. E então,

no meio do caminho, a feira dos pássaros, quantidade de gaiolas umas sobre as outras, fechava a passagem. Na velocidade e no medo, não pôde Ubaldo desviar-se, bateu-se contra o muro de gaiolas e viram-se os pássaros, dezenas e dezenas, libertados, em revoada. Juntaram-se todos, incontáveis, das pombas-rolas aos sabiás, dos sofrês aos cardeais, dos canários às cuiúbas, e pela leve camisola suspenderam no ar Ubaldo Capadócio, levando-o pelos céus. À frente do bando iam doze araras abrindo caminho através das nuvens, conduzindo o trovador, leve como a poesia (Amado, 1997: 35-6).

Na fuga, Ubaldo Capadócio aporta em terreno sagrado: os pássaros o conduzem, sobrevoando as Alagoas e cruzando Sergipe, para depositá-lo num convento de freiras “que o acolheram com cortesia e não lhe fizeram perguntas” (Amado, 1997: 37). Protegido desse modo por musas passarineiras, álacres e leves, Ubaldo Capadócio, poeta, contador e cantador, experimenta, no milagre de sua salvação, a magia transfiguradora da poesia. Magia que celebra a utopia da liberdade; milagre que vence a morte. O poeta alado, sonhador e movente, salvo pelas asas da imaginação e da paixão, modifica a ordem amordaçante do mundo, e é recebido como deus ou herói pícaro, numa espécie de Olimpo conventual, que lembra veladamente a ilha dos amores camoniana, por ninfas e freiras

benévolas. O matador, por sua vez, estático, imóvel, sem asas, permanece preso a terra, como espantalho e guardião de uma ordem desumana, negadora da poesia, do sonho, da vida, da liberdade e do deslimate fecundo das incertezas, reduzido apenas, a partir de suas galhadas, a produtor infecundo de *souvenirs*:

Lindolfo Ezequiel ficou ali plantado em meio à feira, onde se encontra até hoje, convertido em magnífico pé de chifres, chifreiro mais frondoso do Nordeste. Fornece aos artesãos matéria-prima para pentes, anéis, objetos variados, copos de chifre para cachaça (Amado, 1997: 16).

Quanto a Sabô, Vênus sensual e sem poesia, esta passou, de imediato, para a proteção do coronel Jarde Ramalho, novo dono de sua fingida inocência, que a tudo assistira, maravilhado: briga e milagre.

O pequeno conto, palco de todas essas peripécias, é um discurso que faz minar a sisudez da realidade, desconstruindo certezas já prontas. O leitor fica perplexo diante das mirabolantes artimanhas desse hábil criador e contador de histórias, que conjuga arte e vida, para pôr em xeque, com um piparote, as verdades codificadas.

Na história de Capadócio, o deus Eros é semente e sopro de vida. O erotismo se propõe como uma confusão de sentidos, e faz vir à tona as vozes abafadas do corpo, obscurecidas pelo discurso socializado da mente. O corpo escreve e se inscreve nesse pequeno conto de linguagem incontinente. O enredo estimula, deixa o leitor intrigado, incomoda-o, pois o erótico inquieta e fascina, submete e exalta, cega e ilumina.

O erotismo é exclusivo do ser humano. É sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A copulação frente a frente, na qual os dois participantes se olham nos olhos, é invenção humana, e não é praticada por quaisquer outros mamíferos. Em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza, e se levarmos em conta suas funções na sociedade, poderemos entendê-lo também como cultura. Uma das finalidades do erotismo é a de domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo, não há procriação nem sociedade, embora o sexo também seja uma ameaça ao equilíbrio social. Como o deus Pã (deus sexual de cascos de bode, que ao correr faz tremer o bosque e cujo hálito sacode as folhagens e provoca o delírio



das fêmeas), é criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É explosão vulcânica, capaz de sufocar a sociedade numa erupção de sangue e sêmen. O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir. Inventam-se regras para proteger a sociedade dos excessos sexuais. Regras essas que servem simultaneamente à sociedade (cultura) e à reprodução (natureza). Sem elas, a família se desintegraria, e com ela, toda a sociedade. Portanto, o amor se

apresenta, quase sempre, como violação da ordem social: é um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. O erotismo propicia ao mesmo tempo vida e morte, e tem por base uma ambigüidade desestabilizadora e anárquica: repressão e permissão, sublimação e perversão.

Hábil malabarista da criação de histórias, Jorge Amado, jocosamente, com um sorriso irônico e aparentemente descompromissado, desvela ao leitor, no caso deste conto, seus sonhos inconfessados de anarquista e utopista.

Para reforçar ainda mais seu falso descompromisso, esperando deste modo seduzir o leitor e conquistar-lhe a adesão alegre e condescendente, procura, como de hábito, num jogo negaceante e visivelmente trapaceiro, invocar como testemunhas oculares dos eventos fantasiosos que engendra, pessoas reais, pertencentes a seu círculo de amigos e conhecidos. Neste conto, por exemplo, D. Heloisa Ramos, viúva do romancista Graciliano Ramos, aparece como personagem para dar veracidade à trama lúdica do milagre dos pássaros:

Assistido por uma visita ilustre, recebida com festas na cidade, Dona Heloisa Ramos, viúva do mestre romancista. Não sendo ela, como é público e notório, dada a mentiras, seu testemunho por si só assegura a veracidade do caso (Amado, 1997: 10).

Também o poeta Florisvaldo Matos e o artista plástico Calazans Neto são aqui citados, mas como testemunhas das habilidades de Ubaldo Capadócio, grande contador de casos, capaz de, com sua fala sedutora, dar vida até a um morto.

A linguagem do conto é de grande plasticidade. E tinha razão Glauber Rocha em considerar Jorge Amado um verdadeiro *metteur-en-scène*:

Quando Jorge Amado diz que é um contador de histórias e que o sucesso do seu trabalho nasce do povo, discordo dele. O sucesso nasce de sua capacidade de reinventar e girar seus personagens. Se eu falasse de um romancista "metteur-en-scène"... (Rocha, 1960: 1)

Preocupado com a fragilização da arte de narrar, Benjamin afirmava ser necessário, para qualquer contador de histórias, o dom e o domínio da arte de contar (Benjamin, 1994: 200-1). Pleno de experiências de vida e de escrita, Jorge Amado deixou rastros e trilhas, seguindo os ensinamentos benjaminianos.

Foi um mestre da arte do narrar, criador de personagens que escapam dos livros e ganham as ruas.

Para Jorge Amado, a personagem segue adiante de seu criador:

Há uma parte de seu ser que jamais se entrega, que persiste misterioso, desconhecido mesmo para o romancista. Há sempre um momento em que o personagem escapa das mãos e do comando do seu criador e vai sozinho em frente, fazendo o que bem quer e decide – seja homem, seja mulher. Aliás, para mim, a melhor prova de que o romance [o conto] se põe de pé é exatamente essa – quando o personagem torna-se

independente do autor, anda com seus próprios pés, constrói ele próprio seu destino (Amado, 2003: s/n).

Ubaldo Capadócio é mais um exemplo dessas personagens amadianas, livres e independentes da tirania de seu criador. O território de Ubaldo, poeta malandro e namorador, é o território do ar. No ar se purifica, e no ar se redime de possíveis culpas; ao ar entrega seu corpo em busca de liberdade. Liberto, repousa em espaço sagrado, deixando para trás, definitivamente, um mundo de máscaras, repressão e conveniências. E renasce, ao saborear a Ambrósia libertadora do amor e da poesia. 

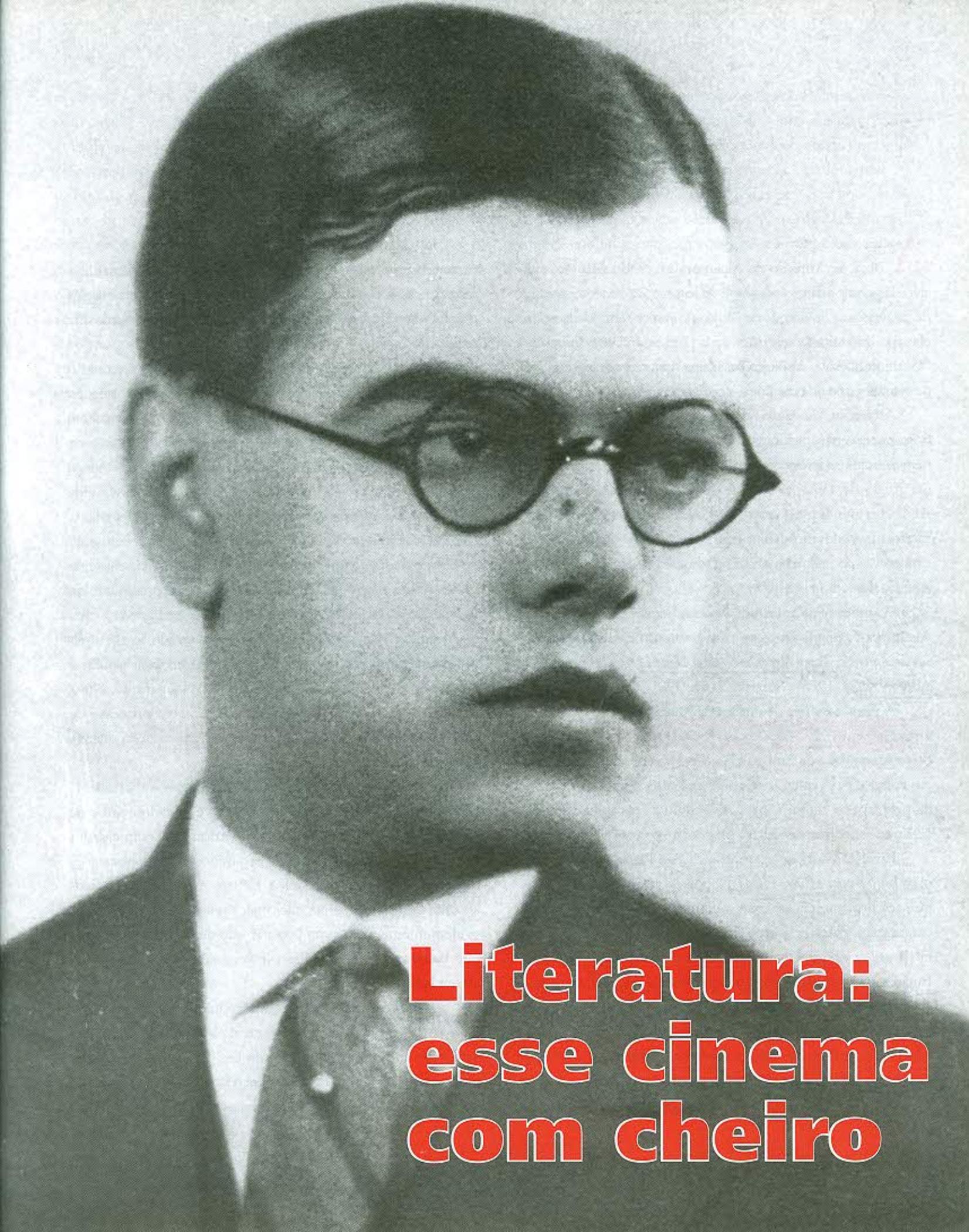
Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge. *Do recente milagre dos pássaros*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Carta a uma leitora sobre romance e personagem*. Salvador: Casa de Palavras/FCJA, 2003.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROCHA, Glauber. "Cravo e Canela (ou Jorge Amado diretor de cena)". In: *Diário de Notícias*. Salvador: Suplemento do DN, 8/9 de maio de 1960.



**Literatura:
esse cinema
com cheiro**

Valdevino Soares de Oliveira
Professor aposentado da UNESP
e docente da Uniban

A obra de Antônio de Alcântara Machado não tem sido alvo de grande atenção por parte de leitores, de críticos e mesmo de professores de literatura. Muito pouco se tem falado sobre ela, e o que se fala restringe-se a contos antológicos como “Gaetaninho” ou “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, via de regra, textos de coletâneas escolares.

Alcântara Machado não foi um modernista de primeira hora porque não participou da preparação do Modernismo, nem de sua fase inicial. Porém, não se distanciou das propostas do grupo de 1922, e disso nos dá testemunho Oswald de Andrade, que, prefaciando *Patbé Baby*, sente na obra o clima modernista, devido à incorporação dos recursos técnico-expressivos de uma linguagem próxima do cinema: “...literatura, esse cinema com cheiro.”

Posteriormente, mas ainda na fase heróica do Modernismo, Alcântara Machado integra o movimento, participando de revistas como Terra Roxa e outras Terras (1926), Revista de Antropofagia (1928) e Revista Nova (1931).

A primeira obra de Alcântara Machado, *Patbé Baby*, veio a público em 1926. Espécie de literatura de viagem, o autor oferece uma visão da Europa filtrada por sua observação aguçada das coisas e das gentes, bem como por uma sensibilidade à flor da pele, apta a captar aspectos do mundo europeu que nem sempre são percebidos por olhos apenas turistas.

Em 1927, surgem as notícias de São Paulo, enfeixadas na obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Depois da obra de circunstância, que foi a primeira, em que a câmera ocular do autor, em panorâmica, passeou sobre a Europa, veio o momento de fixar, no Brasil, a objetiva sobre a parcela européia aqui radicada. Então, num mosaico de situações que se inicia com “Gaetaninho” e termina com “Nacionalidade”, o autor revela os instantâneos da vida do imigrante italiano e do ítalo-brasileiro na cidade de São Paulo, enfocando toda a ânsia de adaptação e ascensão social e econômica daquela gente.

Percebe-se, então, uma curiosa gradação, que, de uma

caracterização mais abrangente de homem, chega a uma mais restrita, porém, com um significado mais definido. As personagens que habitam a obra de Alcântara Machado foram tiradas da realidade da vida. As diferentes classes sociais estão por elas representadas. Em *Patbé Baby*, temos a Europa, ou uma visão da Europa, em que comparecem situações vividas pelo português, espanhol, italiano, francês etc., num cenário móvel, consoante à rapidez turística da viagem do autor. Desta visão larga da Europa, o autor dá-nos o recorte italiano e o projeta num espaço novo e numa realidade nova, que constituem a sua segunda obra, *Brás, Bexiga e Barra Funda*. A porção italiana chegada da Europa, nas imigrações do começo do século XX, como mão de obra operária, empregada na crescente indústria brasileira, radica-se nos bairros pobres de São Paulo, principalmente no Brás, e, posteriormente, em 1927, comparece e dá vida à obra de Alcântara Machado: o carcamano extrovertido, as costureirinhas das fábricas e do comércio em geral, crianças pobres e humildes, os “italianinhos” (Gaetaninho, Gennarinho, Nino, Pepino, Lisetta), todos imigrantes italianos em processo de aculturação rápida ou lenta, dentro da paisagem nova que é a cidade de São Paulo.

A terceira obra, *Laranja da China*, traz até nós o brasileiro, homem da cidade ou chegado a ela, vivendo momentos de revolta e indignação, arroubos de patriotismo, comichões cotidianas, resignações virtuosas, esquisitices sociais, hesitações hilariantes. Enfim, o brasileiro. Ecoam no título da obra os acordes iniciais do hino nacional brasileiro, interpretados, evidentemente, pela alma popular que de tudo faz chacota e que banaliza as coisas sérias, impregnando-as de saborosa afetividade.

Oswald de Andrade bem tinha razão quando disse de *Patbé Baby*: “...literatura, esse cinema com cheiro”. Enveredando por esse caminho de aproximação da literatura com o cinema, podemos sentir a obra de Alcântara Machado como resultante da soma de dois trabalhos: o do cineasta e o do repórter, pois

a criação literária, aí, lembra bem o contágio com a técnica cinematográfica do filme documentário. Não obstante o autor não haver escrito nada a respeito do cinema (parece que teoricamente o cinema não o preocupou), sua obra apresenta estreitas ligações com a técnica cinematográfica: *Pathé Baby*, escrito em 1926, reproduz o cinema mudo; *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de 1927, e *Laranja da China*, de 1928, o sonoro.

Ismail Xavier, remontando ao início do cinema no Brasil, ocorrido nas primeiras décadas do século XX, e analisando a repercussão que eventualmente teria no meio intelectual, mormente no movimento modernista, assim se expressa: "... a adesão franca e incisiva ao cinema não era habitual nos meios intelectuais brasileiros" (Xavier, 1977: 144).

Reportando-se às revistas modernistas, onde buscou encontrar materiais alusivas ao cinema, ainda afirma:

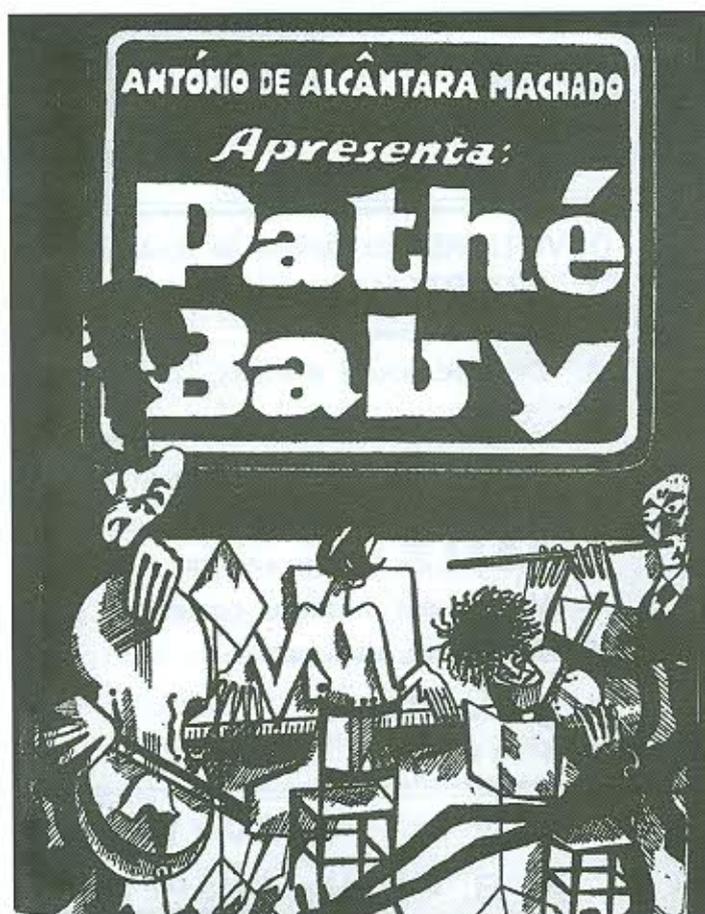
Na revista de Antropofagia (S. Paulo, 1928/1929), dirigida por Raul Bopp e Antonio de Alcântara Machado, não temos artigos dedicados ao cinema. Não há adesões incisivas, mas também nenhuma desconfiança ou crítica. (...) As preocupações de "brasileirismo" de Terra Roxa e outras terras ficam traduzidas em silêncio frente ao cinema (Xavier, 1977: 144-47).

O fato, porém, de as obras em estudo se ligarem, na prática, à técnica cinematográfica, marca novamente a adesão a um estilo renovador, e acaba se constituindo num testemunho de sua crença no modernismo. Com a obra literária, semelhante ao cinema, é uma forma privilegiada de ser renovador e atual. Não estava no âmbito das preocupações do autor justificar o modernismo e sua própria obra com teorias advindas de onde quer que fosse. Pelos menos, é o que fica claro no que escreve em 1926, transcrito, posteriormente, em *Cavaquinho e Saxofone*:

Selvagens da América, nosso problema é escrever e nada mais. Depois que venham as teorias, os postulados, as questões, os alvitre. Por enquanto só nos cabe fazer prosa e fazer poesia. Muita prosa e muita poesia. O resto é conversa (Machado, 1940: 315).

Cabe-nos, agora, buscar a aproximação da linguagem do cinema com a da obra literária deste autor.

Vejam como exemplo a intencionalidade cinematográfica presente em *Pathé Baby*. O próprio título da obra já é um elemento



que a denota, visto que Pathé Baby era o nome dado à máquina filmadora. Significativa, ainda, é a forma de apresentação do texto: as páginas iniciais lembram a abertura de um filme com a apresentação de sua ficha técnica. Em destaque, o nome do autor surge como o de um produtor, sobre a tela (conforme figura).

Embaixo do écran, a orquestra inicia suas atividades musicais.

O seu cinema ainda é o cinema mudo, cuja montagem é feita por meio de legendas que funcionam como ligação entre os enquadramentos. Além disso, o índice do livro é mais propriamente um programa de espetáculo do que uma orientação de páginas, sem deixar, inclusive, de apresentar uma "Ouverture", feita por Oswald de Andrade.

Cada capítulo funciona, dentro deste esquema, como seqüência de planos, tomadas de cena que, justapostas, formam a obra-filme *Pathé Baby*. Curiosamente, cada capítulo aparece encimado por um fotograma, ao pé do qual se posta a orquestra, e resume, de alguma forma, as cenas tomadas ao longo do



PROGRAMA



SESSÕES CORRIDAS

OUVERTURE, por Oswald de Andrade

1. *LAS PALMAS*, EM 6 PARTES
2. *LISBOA*, EM 6 PARTES
3. *De Cherbourg a Paris*, em 4 partes
4. *Paris*, Super especial película de grande metragem
5. *De Paris a Dives-Sur-Mer*, em 7 longas partes
6. *Londres*, em 5 partes
7. *Milão*, EM 4 PARTES
8. *VENEZA*, em 3 únicas partes
9. *FLORENÇA*, em 5 partes
10. *Bolonha*
11. *Pisa*

12. *Lucca*
13. *SIENA*
14. *NA'POLES*, em 4 partes
15. *PERUGIA*
16. *ASSIS*
17. *Roma*, em 3 partes
18. *Barcelona*, Película de sensação em 2 partes
19. *Sevilha*, Super-Produção em 5 partes, com astros e estrelas
20. *Córdoba*
21. *G.R.A.N.A.D.A* em primeira exibição.
22. *MADRID*, em tres duplas partes.
23. *TOLEDO*

PREÇO (Inclusive o imposto): 7\$000

N. B. - Estão SUSPENSAS Brevemente! Braz, Bexiga e

as entradas de FAVOR Barra Funda (Contos) Brevemente!

capítulo-seqüência. Veja-se, por exemplo, a ilustração acima, onde isto ocorre.

A obra de Alcântara Machado parece ser um ponto de encontro da linguagem do cinema e do jornal. Mescladas, essas linguagens encarregam-se de compor a obra de arte literária.

Enquanto o filme documentário, próximo do jornal, pode ser o registro diário da realidade, arquivável no dia seguinte, o texto literário não o é. Por quê? É o problema da efemeridade do acontecimento em questão: no jornal, a notícia perde sua atualidade no dia seguinte; no texto literário, verossímil, o fato mantém-se por analogia com o real, e se atualiza a todo o momento em que é lido. Contudo, cinema, jornal e literatura comungam alguns procedimentos de linguagem.

A reportagem jornalística volta-se, apenas, para a apreensão do fato em si, desnudada de qualquer intenção interpretativa. O que importa é mostrar o acontecimento tal qual ocorreu,

sem floreios nem rodeios, numa linguagem objetiva e direta. Sem prolixidades. A segunda obra de Alcântara Machado é encarada por ele como notícia de jornal:

Brás, Bexiga e Barra Funda é um jornal. Mais nada. Notícia. Só. Não tem partido nem ideal. Não comenta. Não discute. Não aprofunda.

Principalmente não aprofunda. Em suas colunas não se encontra uma única linha de doutrina. Tudo são fatos diversos. Acontecimentos de crônica urbana. Episódios de rua (Machado, 1973).

Por isso, a aproximação maior entre essas linguagens dar-se quanto à técnica de criação, e não quanto aos conteúdos apresentados. No que toca em particular à linguagem do cinema e à do texto literário, o que as aproxima é a montagem. O cinema se funda na imagem; a literatura, na palavra. Ambos,

porém, podem valer-se de uma mesma técnica para expressar seus conteúdos: a montagem. E a montagem não é privilégio de nenhuma arte. Pode ser usada tanto no cinema quanto na literatura, assim como nas demais atividades artísticas, visto que ela é um processo de linguagem cuja “função criadora consiste em aproximar elementos diversos colhidos na massa do real, fazendo surgir um sentido novo de sua confrontação”. Além do que, “a história da literatura e da pintura, generosamente convidadas para um levantamento global, não são demais para fornecer exemplos de montagem antes da palavra”.

As narrativas aparentemente isoladas na obra de Alcântara Machado podem ser consideradas como planos a serem montados para formar uma totalidade significativa: a vida do imigrante italiano em São Paulo (*Brás, Bexiga e Barra Funda*) ou as contingências do *modus vivendi* do brasileiro de classe média (*Laranja da China*). Da seqüência desses planos narrativos, temos a caracterização da vida dessa gente. Não há, por exemplo, em *Brás, Bexiga e Barra Funda* e em *Laranja da China*, um enredo. Há narrativas separadas, cujo conjunto acaba por envolver a mesma temática. Justifica-se, então, o papel da montagem. Afirma Eisenstein, em *Reflexões de um Cineasta*:

Os elementos não existem mais como qualquer coisa independente, mas como uma representação particular de um único tema de conjunto que os atravessa a todos igualmente. A justaposição desses detalhes particulares em certo modo de montagem chama à vida, torna perceptível, o conjunto que imaginou cada parte, ela as liga umas às outras num todo, nessa imagem sintética onde o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão (Eisenstein, 1969: 76).

Podemos considerar dois tipos de montagem na obra de Alcântara Machado: a das narrativas que formam a obra, como em *Brás, Bexiga e Barra Funda* e em *Laranja da China*, nas quais sua justaposição forma um todo significativo, e a dos episódios em si, por exemplo, “Gaetaninho”, “O monstro de rodas” etc., considerados no particular de suas ações. Então veremos “Gaetaninho” como uma seqüência de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, ao lado, por exemplo, de “Carmela”, “Lisetta”, “Tiro de Guerra 35” etc. Ao mesmo tempo, os episódios se apresentam divididos em outros planos que estruturam essas narrativas. “Gaetaninho” pode ser dividido em sete seqüências de planos. Tem-se a impressão de que o autor fotografou cenas isoladas da vida da

criança e justapôs as pontas dos episódios, montando a narrativa. Há, sem dúvida, uma lógica na montagem das seqüências, determinada pelos jogos de criança e o sonho de uma viagem de carro. A conduta do escritor está contaminada pela técnica cinematográfica. Veja o jogo de planos na seqüência:

Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou.

No bonde vinha o pai de Gaetaninho (Machado, 1973: 13).

Há um encadeamento rigoroso de justaposição de detalhes. Segundo Eisenstein, “a colocação dos detalhes sobre uma superfície plana pressupõe também que o olho passa de um fenômeno a outro seguindo um movimento rigorosamente determinado pela composição.”

Em “Carmela”, a intencionalidade e o uso da técnica cinematográfica são evidentes:

Percorre logo as gravuras. Um tetéias. A da capa então é linda mesmo. No fundo o imponente castelo. No primeiro plano a íngreme ladeira que conduz ao castelo. Descendo a ladeira numa disparada louca o fogoso ginete. Montado no ginete o apaixonado caçula do castelão inimigo de capacete prateado com plumas brancas. E atravessada no cachaço do ginete a formosa donzela desmaiada entregando ao vento os cabelos cor de carambola (Machado, 1973: 19).

Que dizer disso? Mais parece um roteiro para filmagem. Carmela apenas percorre os olhos sobre a gravura. Penetramos em seu olhar, e acompanhamos a decomposição detalhada da imagem. É a câmera subjetiva que deflagra um processo, por meio do qual o olho da câmera se identifica com o olho do espectador. De uma cena estática, em plano geral, desprende a ação num primeiro plano, e seus elementos vão sendo revelados num passeio de câmera. A cada enumeração, um novo elemento é acrescentado, como se o autor, não satisfeito com a representação inicial, adicionasse elementos significativos até a formação do todo.

Outros exemplos semelhantes de técnica ocorrem em *Laranja da China*. Vamos registrá-los somente para percebermos a permanência da técnica ao longo da obra do autor:

O fotógrafo não gostou da posição. Colocou os pais nas pontas. Cinco passos atrás. Estudou o efeito. Passou os pais

para o meio. Cinco passos atrás. Ótimo. Enfiou a cabeça debaixo do pano. Magnífico. Ninguém se mexia. Atenção. Aí Jujú derrubou a chupeta de bola e soltou o primeiro berro no ouvido paterno. Foi para os braços da mãe. Soltou o segundo. O fotógrafo quis acalmá-lo com gracinhas. Soltou o terceiro. Polidoro mostrou a bengalinha. Soltou o quarto. O grupo se desfez (Machado, 1973: 87).

O bicho saiu de baixo do banco. Ficou uns segundos parado na beirada entre as pernas do sujeito que ia lendo ao lado de seu Dagoberto. Quim viu o bicho, mas ficou quieto. E o bicho subiu no joelho esquerdo do homem (o homem lendo, Quim espiando). Foi subindo pela perna. Alcançou a barriga. Foi subindo. Tinha um modo de andar engraçado. Foi subindo. Alcançou a manga do paletó. Parou. Levantou as asas. Não voou. Continuou a escalada. Quim deu uma cotovelada no estômago do pai e mostrou o bicho com os olhos. Seu Dagoberto afastou-se um pouquinho, bateu no braço de Silvana, mostrou o bicho com a cabeça. Silvana esticou o pescoço (o bicho já estava no ombro), achou graça, falou baixinho no ouvido do Gaudêncio. Gaudêncio deixou o colo de Nharinha, ficou em pé, custou a encontrar o bicho, encontrou, puxou o Polidoro pelo braço, apontou com o dedo. Polidoro viu o bicho bem em cima da gola do paletó do homem, não quis mais saber de ficar sentado. Virou o rosto do outro lado e soltou umas risadinhas nervosas (Machado, 1973: 88).

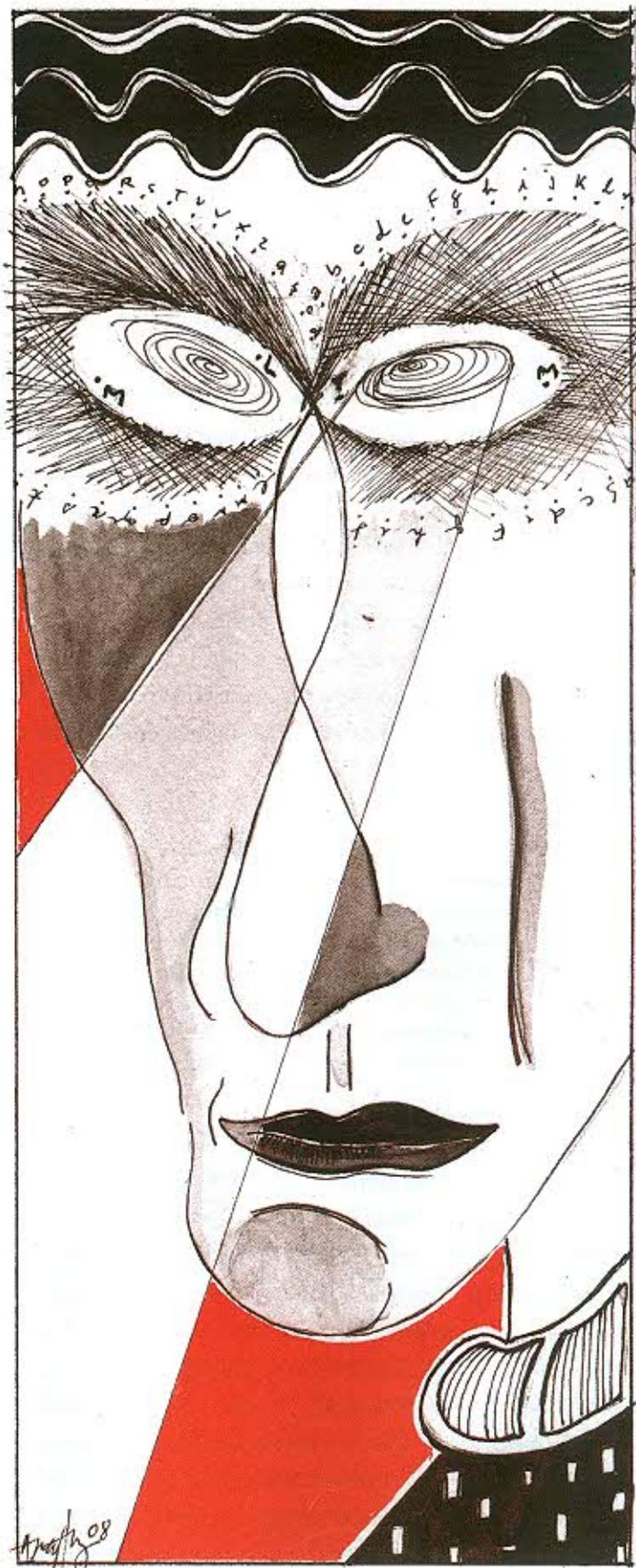
O autor monta a cena a partir de um centro de interesse, cujos elementos vão se somando e ampliando os limites do perceptível. É como se, de uma tomada inicial em que o foco é limitado, passasse para uma visão de conjunto, revelando a existência de outros componentes do quadro.

Marcel Martin distingue dois tipos de montagem: a narrativa e a expressiva. Quanto à primeira, afirma:

Consiste em ordenar segundo uma seqüência lógica ou cronológica, tendo em vista contar uma história, vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a ação sob o ponto de vista dramático e do ponto de vista psicológico (Martin, 1971: 143).

Da segunda:

Estabeleceu-se sobre as justaposições de planos tendo por finalidade produzir um efeito direto e exato através do choque de duas imagens; neste caso, a montagem visa a exprimir através de si própria um sentimento ou uma idéia:



deixa então de ser um meio para constituir um fim (Martin, 1971: 144).

O exemplo acima (Carmela) prende-se mais à montagem narrativa. Teremos oportunidade de falar da montagem expressiva, principalmente ao tratarmos de *Pathé Baby*, cujas características de composição aproximam-se mais da estética do cinema mudo: montagem ultra-rápida, de feição impressionista.

Todas as narrativas de *Brás, Bexiga e Barra Funda* apresentam-se montadas. Desnecessário será enumerá-las. Contudo, é interessante um olhar sobre o texto “O mostro de Rodas”.

Esta narrativa se apresenta dividida em cinco seqüências, determinadas pelos espaços em branco existentes entre elas, os quais poderíamos chamar de cortes. Não há praticamente entre elas uma ligação natural. O autor justapõe momentos diferentes do episódio, sem se preocupar com os liames temporais e espaciais, mesmo aqueles que se expressam por construções como: “enquanto isso”, “no dia seguinte”, “logo depois” etc. O que dá sabor a este texto é justamente a brusquidão dos cortes, e a totalidade significativa é alcançada pelo efeito da montagem. Internamente, alguns procedimentos de montagem e de uso de planos devem ser ainda ressaltados. É o caso, por exemplo, do seguinte trecho:

A negra de sandália sem meia principiou a segunda volta do terço.
- Ave Maria, cheia de graça, o Senhor...
Carrocinhas de padeiro derrapavam nos paralelepípedos da Rua Sousa Lima. Passavam cestas para a feira do Largo do Arouche. Garoava na madrugada roxa.
- ... nossa morte, amém. Padre nosso que estais no Céu...
O soldado expiou a porta. Seu Chiarini começou a roncar muito forte. Um bocejo. Dois bocejos. Três. Quatro.
- ... de todo o mal, amém.
A Aída levantou-se e foi espantar as moscas do rosto do anjinho. Cinco. Seis.
O vilão e a flauta recolhendo de farra emudeceram respeitosamente na calçada (Machado, 1973: 39).

Notamos, aí, planos que alternam, sem contudo se neutralizarem mutuamente: as pessoas que rezam e as ações que ocorrem enquanto rezam. São, pelo contrário, planos simultâneos. As preces permanecem como uma espécie de trilha sonora, funcionando como fundo para as outras tomadas que seguem.

É o que diz Arnold Hauser em *Teorias da Arte*: “Os acontecimentos que se desenvolvem simultaneamente podem ser representados pela montagem alternada das fases diferentes dos acontecimentos” (Hauser, 1973: 437).

O uso do *cut-in* insere outro detalhe da mesma cena, abreviando o tempo do velório. A realidade ótica e a realidade acústica presentes são diferentes: o som se distancia do objeto visualizado. Há as pessoas que rezam, enquanto vemos não as suas bocas ou gestos, mas detalhes de cenas inteiramente diversas.

Outros procedimentos semelhantes a estes são ainda encontrados na obra de Alcântara Machado. No conto “A sociedade”, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, temos:

Na orquestra o negro de casaco vermelho afastava o saxofone da beicorra para gritar:

- Dizem que Cristo nasceu em Belém...

Porque os pais não haviam acompanhado (abençoado furúnculo inflamou o pescoço do Conselheiro Jose Bonifácio) ela estava achando um suco aquele vespéral do Paulistano. O namorado ainda mais.

Os pares dançarinos maxixavam colados. No meio do salão eram um bolo tremelicante. Dentro do círculo palerma de mamãs, moças feias e moças enjoadas. A orquestra preta tronitroava. Alegria de vozes e sons.

Palmas contentes prolongaram o maxixe. O banjo é que ritmava os passos.

- Sua mãe me fez ontem uma desfeita na cidade.

- Não!

- Como Não? Sim senhora. Virou senhora. Virou a cara quando me viu.

... mas a história se enganou (Machado, 1973: 25).

E a narrativa segue, intercalando a letra da música e os fatos diversos que ocorrem durante o baile.

A montagem, assim entendida, assume uma função muito importante, que é a de criar movimento, animação, aparência de vida. Marcel Martin, uma vez mais aludindo à montagem, diz:

Cada imagem de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas, e é a sua sucessão que recria o movimento e a vida (Martin, 1971: 155).

Situação análoga podemos encontrar em “A piedosa Tereza”, de *Laranja da China*, em que a narrativa toda é marcada pela separação nítida entre a música e os fatos narrados. Os

dois elementos, o ótico e o acústico, justapõem-se e se sobrepõem.

Idêntico procedimento já estava presente em *Patbé Baby*, em “Paris 1. A Flama da saudade”. Um menino se esforça para ler, de maneira reticente, a frase que repousa na lápide do soldado desconhecido: “ICI REPOSE UN SOLDAT FRANÇAIS MORT POUR LA PATRIE”. A leitura do menino é intercalada pela tomada de outros planos simultâneos: vida dinâmica da cidade tumultuária, buzinas, automóveis, ônibus, descrição de mulheres de luto, meretrizes, ruídos externos da vida ao redor do arco.

Já vimos que uma das funções criadoras da montagem é a criação do movimento. No cinema e na literatura. Cada uma dessas artes só se justifica por formas que lhes são próprias. A literatura pode tomar por empréstimo recursos de outras artes, porém, o fundamental dela reside no uso do elemento verbal gráfico. Em Alcântara Machado, o que a torna *sui generis* é o largo emprego de frases nominais e fragmentárias. Isso contribui para aproximar a técnica literária da cinematográfica. A multiplicidade de planos curtos dá o dinamismo da narrativa cinematográfica. Para Martin, “planos longos oferecem ritmo lento: os planos curtos ou muito curtos darão um ritmo rápido, nervoso, dinâmico, facilmente trágico (montagem impressionista)” (Martin, 1971: 172).

A multiplicidade de frases nominais, curtas e coordenadas, dá a brevidade e o movimento da linguagem literária, que subentende um verdadeiro jogo de câmera no lance dos enquadramentos:

Viagem por planícies em busca de Paris:

Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranqüilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhas. Rapidez de trem que voa. Ruído (Machado, 1926: 43).

Sobre o bico dos pés, avança. Freme. É uma volúpia. Deslisa. É um sadismo. Aproxima-se. Corre. Espeta. Escapa (Machado, 1926: 181).

Nestes exemplos, a montagem é expressiva e de caráter impressionista. Segundo Marcel Martin, a estética da montagem impressionista possui duas razões profundas: a vontade de



explorar ao máximo a montagem rápida, que é a grande descoberta dos anos de 1920, e, em segundo lugar, a necessidade em que a imagem se encontrava de compensar a ausência da banda sonora e do registro de som extremamente rico, que viria, alguns anos mais tarde.

A montagem é inseparável da idéia que analisa, critica, une e generaliza. Dela, por vezes, aflora o cômico.

O efeito cômico, por sua vez, pode provir de um efeito de surpresa devido ao fato de o plano mostrar qualquer coisa que o plano precedente não fazia esperar e cujo conteúdo afetivo é menos elevado ou menos denso do que se poderia esperar (Martin, 1971: 167).

A terceira obra de Alcântara Machado, *Laranja da China*, surpreendentemente, liga-se a esse esquema cômico de montagem. A obra compõe-se de doze narrativas curtas. Títulos pomposos de personalidades da história, da política, da filosofia, da oratória e da religião abrem os capítulos. O leitor espera, então, o desenrolar de uma narrativa séria, modelar, capaz de justificar o título: “O Mártir Jesus”, “O Inteligente Cícero”, “O Filósofo Platão” etc. Isso, porém, não acontece. A expectativa do título é rompida pelo contraste de significado que ele carrega. Vem daí o tom humorístico da narrativa, ressaltado pelo insólito da montagem: em lugar, por exemplo, de um filósofo Platão, temos um senhor Platão Soares, que do filósofo, só tem o nome.

Internamente, as narrativas se enriquecem com o proposital jogo de enquadramento, que estabelece uma diversidade de planos cinematográficos. Vejamos o seguinte trecho:

Platão retesou os músculos armando o pulo. Deu. De costas na calçada. A mocinha que ia chegando com a velhinha suspendeu o chapéu. A velhinha suspendeu o guarda-sol. O chofer do outro lado suspendeu o olhar. Platão Soares finalmente suspendeu o corpo. Ficou tudo suspenso (Machado, 1973: 64).

Outro aspecto importante da montagem reside na elipse. Ela pode ocorrer tanto no discurso literário quanto no cinematográfico. No literário, é freqüente. Na obra de que tratamos, é um lugar-comum. Ela se marca pela ausência de um plano que se subentende no plano subsequente. Então, a justaposição se suspende. Neste texto, há elipses que muito se aproximam das do cinema. Por exemplo:

Platão retesou os músculos armando o pulo. Deu. De costas na calçada.

Restringimo-nos a alguns exemplos dos muitos da obra analisada. O que nos interessa é mostrar que os recursos da linguagem do cinema foram sobejamente utilizados por Alcântara Machado, e para isso registramos os exemplos mais significativos. A elipse não ocorre apenas no nível da frase. Ela está também na justaposição das seqüências, subentendendo as passagens desnecessárias para a economia da expressão. É isso que faz de seu estilo um estilo seco.

Assim como a montagem cinematográfica provoca a criação de um espaço cinematográfico, a partir de uma escolha subjetiva do diretor, a narrativa literária, em Alcântara Machado, também manipula o jogo entre espaço e tempo no processo de montagem. Sem perder a linearidade do fato narrado, o autor escolhe, de acordo com as intenções do seu trabalho estético, os momentos de interpenetração de espaços diferentes. Sem aviso prévio, desloca a narrativa de um espaço para outro, cabendo ao leitor separar os elementos de cada um e ordenar a seqüência de modo mais claro. É o que acontece em “A Sociedade”. Do ambiente de baile da vespéral do Paulistano, somos levados ao interior da casa do Conselheiro Jose Bonifácio de Matos e Arruda, que conversa com a esposa:

As meninas de ancas salientes riam porque os rapazes contavam episódios de farra engraçados. O professor da Faculdade de Direito citava Rui Barbosa para um sujeitinho de óculos. Sob a vaia do saxofone: turururu-turururum!
- Meu pai quer fazer negócio com o seu.

- Ah sim?

- Cristo nasceu na Bahia, meu bem...

O sujeitinho de óculos começou recitar Gustave Le Bon, mas a destra espalmada do catedrático o engasgou. Alegria de vozes e sons.

- ... e o baiano criou!

- Olhe aqui, Bonifácio: se esse carcamano vem pedir a mão de Tereza para o filho, você aponte o olho da rua para ele, compreendeu?

- Já sei mulher, já sei (Machado, 1973: 26).

Neste trecho, o diálogo final acontece num espaço diferente; só que a passagem não é marcada por nenhum sinal gráfico, nem por menção do narrador. Há um corte que insere a nova situação e caracteriza, uma vez mais, o jogo de planos da

linguagem cinematográfica. Como o par de dançarinos vinha se regalando com a ausência dos pais da moça, o que dava a eles uma expansão de sentimentos, o narrador não perde de vista as possíveis reações dos pais e insere na seqüência narrativa o plano dessas reações. A câmera se movimenta de um plano geral para um grande plano.

Em outro trecho da mesma narrativa, novamente ocorre o corte espaço-temporal de maneira brusca. O leitor só se apercebe disso pela oração “E puxou o lençol”, que marca a mudança do espaço e do tempo. Há um diálogo entre o Conselheiro e o Ca. Eff. Salvatore Melli, em que o segundo propõe ao primeiro negócios que envolvem os filhos de ambos. Ocorre uma interrupção no tempo dos diálogos, mas a continuidade do assunto não se quebra, e ele é retomado já num espaço novo. Vejamos:

- Ia dimenticando de dizer. O meu filho será o gerente da sociedade... sob a minha direção, si capisce.
- Sei, sei ... O seu filho?
- Si. O Adriano. O doutor ... mi... mi pare que conhece ele?
- O silêncio do Conselheiro desviou os olhos do Cav. Uff. na direção da porta.
- repito un altra vez: o doutor pense bem.
- O Isotta Franschini esperava-o todo iluminado.
- E então? O que devo responder ao homem?
- Faça como entender, Bonifácio...
- Eu acho que devo aceitar.
- Pois accite.
- E puxou o lençol.



Fica subentendida, entre os dois diálogos, a existência de um plano, mas o autor não o apresenta, nem sugere. A elipse verificada encurta o caminho e enriquece a expressão.

Como constatação, é isso que temos: a linguagem da obra de Alcântara Machado está contaminada pelos recursos da linguagem do cinema. Os planos, as seqüências, os cortes de espaço e tempo e a montagem, enfim, aí estão, e fazem do escritor um grande realizador. O realizador, diz Marcel Martin, não faz mais do que fotografar a realidade, mas ao fazê-lo, “recorta” nela uma dada significação. As suas fotografias são, incontestavelmente, a realidade. Mas a montagem dá-lhe um sentido... a montagem mostra não a realidade mas a verdade – ou a mentira (Martin, 1971: 158). Por meio da

montagem, o cineasta comunica a sua visão pessoal do mundo. O mesmo acontece com o escritor. A obra de Alcântara

Machado constitui uma notável lição de coisas com referência à montagem. 

Referências Bibliográficas

Referências bibliográficas:

- EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Trad. F.E.G. Quintanilha. Lisboa: Presença, 1973.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby*. Prefácio de Oswald de Andrade. São Paulo: edição do autor, 1926.
- _____. *Cavaquinho e saxofone, solos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.
- _____. *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*. In: *Novelas Paulistanas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Vasco Granja e Lauro Antonio. Lisboa: Prelo, 1971.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Realismo e paródia em DALTON TREVISAN

Eduino José de Macedo Orione
Doutor em Literatura Portuguesa pela USP
Professor de Literatura da PUC-SP

O conto “Virgem louca, loucos beijos”, que dá título à antologia que Dalton Trevisan publicou em 1979, é um dos textos mais importantes do autor, pois torna visível aquela que talvez seja a chave-mestra de sua literatura: a recriação paródica da ficção realista-naturalista do século XIX. Essa narrativa em particular (extensa para os padrões daltonianos) registra uma verdadeira descida ao inferno empreendida por uma personagem feminina chamada Mirinha (mais uma das “marias” que povoam o universo do autor), uma menina de quinze anos que, após ser seduzida e violentada pelo seu chefe, chamado João (mais um dos “joões” da mitologia daltoniana), é expulsa de casa pela mãe, uma religiosa histérica, que se sente indignada quando a filha “se perde”. A partir daí, Mirinha vai conhecer uma vida de sofrimento, dor, humilhação e abandono, vida essa que

termina por descaracterizá-la física e moralmente. A violência a que esta jovem é submetida durante todo o relato, seja no ambiente familiar, seja fora dele (na convivência com o amante, ou na prostituição a que precisa se entregar), termina por submetê-la a uma aniquilação total, simbolizada pela sua crescente deformação física. Com isso, existe, neste conto, a retomada de um dos arquétipos centrais da escrita realista, que vem a ser a trajetória “descendente” que marca o percurso da personagem pelo relato. Ao longo do texto, a vida de Mirinha vai de mal a pior, o que faz com que quaisquer traços de romantismo e de heroísmo sejam esvaziados. O que temos é a reprodução de um dos temas mais comuns do Realismo do século XIX: uma personagem romântica (Mirinha é uma jovem virgem, loira e inocente) é colocada em um contexto realista,

que termina por destruí-la e aniquilá-la. Como costuma ocorrer nas obras realistas, “Virgem louca, loucos beijos” já começa mal: Mirinha tem sua virgindade violada por João, bem mais velho que ela, casado e pai de quatro filhos. Ela fica grávida, e ele a conduz ao aborto. A mãe dela descobre o que ocorreu, e a expulsa brutalmente de casa, por considerá-la “perdida”. Mirinha passa, então, a viver uma vida miserável, sustentada como amante por João.

Dalton Trevisan retrata a relação desse casal com cores fortemente realistas. O envolvimento de Mirinha e João é marcado por aquilo que podemos chamar de antropofagia, ou, mais propriamente, canibalismo amoroso. Não existe amor (o romantismo é esvaziado), mas apenas desejo sexual violento, que conduz as personagens a uma verdadeira devoração erótica. Vale lembrar que isso também foi uma marca do Realismo. Basta lembrar do adultério de Luísa em *O primo Basílio*. Aliás, este romance de Eça de Queirós mostra, em uma de suas partes mais contundentes, o que vem a ser esse “canibalismo amoroso”. Trata-se da famosa cena do “lanchinho”, que tem lugar no capítulo VII do livro. Luísa e Basílio têm um encontro no “Paraíso”, durante o qual comem, bebem e se entregam a um jogo erótico do qual a comida e a bebida são o ingrediente central, jogo esse que culmina na prática do sexo oral. Ou seja: em uma narrativa realista, as personagens, em geral, comem vorazmente, numa clara tentativa de suprir, pela comida, a ansiedade que marca as suas vidas fúteis e vazias (por isso, as cenas de refeição costumam ser muito freqüentes nessas histórias). Mais que isso: as personagens não só comem quase o tempo todo – como também elas “se comem” umas às outras (devoram-se sexualmente).

Ora, é justamente nessa prática antropofágica que talvez resida o ponto nevrálgico do esvaziamento do modelo romântico perseguido pelo Realismo, o que o Naturalismo, por sua vez, levou ao excesso, quando transformou essa devoração sexual em tara e bestialidade, animalizando, zoomorfizando as personagens. Existe, portanto, na sucessão histórico-literária *Romantismo* → *Realismo* → *Naturalismo*, a seguinte seqüência temática: *amor* → *erotismo (canibalismo amoroso)* → *tara e promiscuidade (zoomorfeização)*. Na evolução que vai do Romantismo ao Naturalismo, ocorre um esvaziamento progressivo do ideal romântico do amor (e da figura do herói relacionada a esse ideal).



Parece ser o ponto final desse processo que Dalton Trevisan reatualiza em sua obra, parodiando-o. Por isso é que, em “Virgem louca, loucos beijos”, a vida de Mirinha ao lado de João (após ela ser expulsa de casa pela mãe) é pautada pela enorme “fome” erótica dele por ela, que se traduz numa constante e frenética prática sexual, cruamente descrita pelo autor em muitas passagens que, emblematicamente, associam sexo e comida. Eis um trecho que ilustra bem esse ponto:

Sem fogão. Vivendo de beijo, sanduiche, golinho de café preto na garrafa térmica.

(...)

Dá o dinheirinho certo do café e, para ele, pãozinho com queijo derretido.

(...)

Sua alegria é fazer-lhe todas as vontades: pãozinho quente no forno, macarrão, bolinho de carne. Para ele o rico pastelzinho, para ela o cheiro de fritura no cabelo.

(...)

Bem cedo, antes do café, ele a procura:

- Vem cá, meu bem.

Sem carinho, apressado. No almoço, outra vez. E de noite mais uma vez. Uma posição só, entra e sai, pronto. Ela cada vez mais fria. (Trevisan, 1985: 17-19)

Vale reforçar o seguinte ponto: esse tipo de relacionamento entre as personagens, como já se fazia notar em *Eça de Queirós* e em outros realistas, reflete o vazio e a pobreza existencial das personagens (em *Eça*, figuras típicas da pequena burguesia portuguesa; em *Dalton*, da baixa classe média urbana brasileira), as quais procuram livrar-se da ansiedade que o cotidiano anódino e mesquinho gera, entregando-se vorazmente ao sexo e à comida. Ora, ocorre que essa devoração – na qual o ato de comer (seja a comida, seja o corpo do outro) funciona como um meio de preencher o vazio existencial e a mesquinhez – resulta em uma profunda desumanização das personagens e das relações que elas mantêm entre si. Desumanização e antropofagia são fenômenos correlatos. O que se passa entre João e Mirinha é um exemplo típico disso, pois a menina é usada por João, que a devora no café da manhã, no almoço e na janta. Não por acaso, o narrador associa os horários das refeições e os encontros sexuais do casal. Mirinha é a refeição predileta de João, a comida de que ele mais tem necessidade. Isso quer dizer que ele não a vê como uma pessoa (ela é desumanizada nessa relação), mas sim como um objeto de devoração, como uma comida a ser digerida. E, como não poderia deixar de ser, o ponto culminante de uma vida como essa, na qual Mirinha foi jogada tanto pelo amante mau-caráter quanto pela mãe moralista (que resolveu o problema familiar expulsando a filha de casa) vem a ser a violência, marcada no texto não só pela devoração sexual em si, mas especialmente pela dramática seqüência em que João agride fisicamente Mirinha, humilha-a ao arrancar-lhe violentamente a roupa, e quase a mata. Tal cena tem lugar quando ela volta da viagem que fez ao Rio de Janeiro na companhia da irmã Lili, a qual,

por sua vez, depois de também “perder-se” com o namorado, foi expulsa de casa pela mãe (que costuma resolver os problemas familiares expulsando as filhas de casa!). Este episódio merece ser lembrado: João leva Mirinha a um lugar isolado, e tenta matá-la:

Ainda quer defender o lindo vestidinho vermelho. Em vão: ele rasga em tiras. Deixa-a de calcinha.

(...)

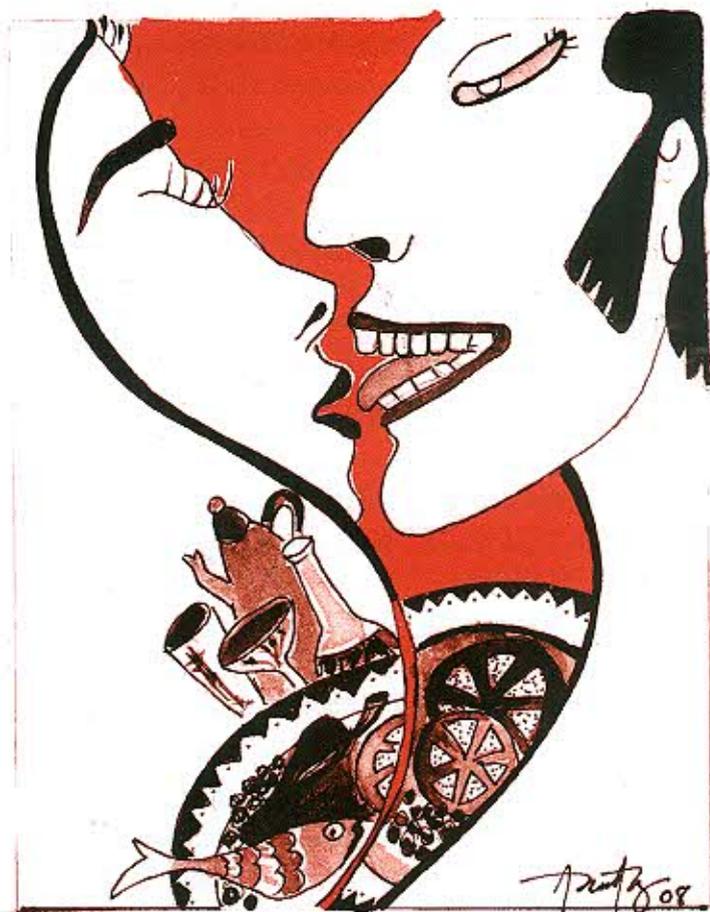
Grande olho fosforescente de cachorro louco. Espuma no dente de ouro. Uma pedra rola nos dentes. E tapa e soco e bofetão. (Trevisan, 1985: 24-25)

O casal, após esse episódio, se reconcilia, mas permanece em uma existência miserável, que obriga Mirinha, por fim, a abandonar o amante. Temos aqui o final daquilo que podemos ver como uma espécie de primeira parte do relato, que registra a vida desgraçada da protagonista ao lado de João, vida que esvazia completamente o modelo romântico de vida conjugal feliz, pois é a antítese absoluta dessa felicidade prometida pelo ideal romântico do amor, cuja realização se dá justamente no casamento. Mas vale lembrar também que a retomada que Dalton Trevisan faz do padrão ficcional realista (o qual desfigura o ideal romântico do casamento como lugar da realização feliz do amor) é uma retomada *paródica*, pois aquilo que o escritor realista do século XIX descrevia de forma séria é descrito pelo autor de forma cômica e caricata, pois desfigura comicamente a linguagem realista, já que Trevisan leva os componentes mais reconhecíveis da escrita realista ao excesso – o que acaba por descaracterizá-la como “realista”! Em outros termos: a linguagem excessivamente realista presente neste conto esvazia a objetividade do Realismo, pois Realismo levado ao excesso não é mais Realismo, e Naturalismo ao excesso é sátira ou comédia!

Isso se verifica com mais nitidez naquilo que podemos considerar como a segunda parte do conto, mais terrível que a primeira, pois a vida de Mirinha, ao longo da narrativa, segue de mal a pior (o que é típico do relato realista). Basta lembrar que, nessa segunda parte, Mirinha é assediada por Zezé, uma mulher homossexual cuja masculinidade é mostrada com cores caricaturais pelo narrador, que chega a descrevê-la como um “bicho peludo”. Ora, assim como Mirinha foi devorada por João na primeira parte do texto (devoração essa que fez da relação deles uma versão paródica do casal realista), na segunda

parte, a menina é perseguida por Zezé (o que faz da ligação das duas mulheres uma versão paródica do par naturalista). Zezé é uma versão “feminina” de João. Podemos, neste ponto, fazer remissão a uma famosa passagem de *O Cortiço*, na qual Aluísio de Azevedo registra um momento decisivo da vida de Pombinha. Mas, antes disso, convém registrar inicialmente que Mirinha é uma espécie de decalque paródico de Pombinha, pois ambas são personagens românticas postas em contextos não-românticos. Essa relação paródica é reforçada pela semelhança entre os significantes dos nomes Mirinha e Pombinha. Inclusive, não parece incorreto dizer que tanto Pombinha como Mirinha, cada uma delas dentro da economia particular das obras em que estão inseridas, são duas espécies de “flor no lodo”, pois ambas são meninas de perfil romântico, mas que acabam descaracterizadas como tal pelo meio social em que vivem, que lhes altera o perfil de românticas para realistas. Ora, na famosa passagem do capítulo XI desse que é o maior clássico do romance naturalista brasileiro, Pombinha é violentada por Léonie, uma prostituta lésbica. Aliás, a presença de personagens homossexuais nas obras naturalistas é um caso extremo do esvaziamento do modelo romântico empreendido pelo Realismo-Naturalismo, pois naquela época o homossexual encarnava o protótipo da sexualidade doentia e pervertida (ele era um ser de exceção). Em função disso, a aproximação, em “Virgem louca, loucos beijos”, entre Zezé e Mirinha parodia o envolvimento entre Léonie e Pombinha mostrado em *O Cortiço*. Mas este conto de Dalton acentua, ao retomar o tema naturalista do homossexualismo, a violência sofrida por Mirinha, pois Zezé é alguém por quem ela se sente ainda mais violentada, mais até do que o fora por João, que a usou e a abandonou.

Contudo, o rompimento com Zezé joga Mirinha de uma vez por todas na miséria e na prostituição, assim como a mãe já a lançara na vida miserável com João, o qual, por sua vez, ao deixá-la, lançou-a ao mais completo abandono, do qual ela tenta fugir afogando-se na bebida. Em suma: a narrativa registra, de forma muito contundente, a violência a que essa jovem é seguidamente submetida (pela mãe, pelo amante João, pela quase amante Zezé e pela cafetina Jô). Como não poderia deixar de ser, nesse percurso descendente e decadente, a protagonista do conto vai sendo deformada moralmente, deformação essa que se traduz na entrega ao vício da bebida, e no fato de ela ir engordando cada vez mais (na verdade, ela



vai “inchando”). O ponto final dessa decadência é a queda de Mirinha na prostituição, quando ela passa a ser escravizada pela cafetina Jô. Vale repetir: a deformação física de Mirinha é o sinal visível de sua decadência moral, pois ela se desfigura e se descaracteriza como pessoa, já que a vida que leva acaba desumanizando-a. Como se vê, o rol de personagens que Dalton apresenta neste texto (e em toda a sua ficção), tais como João, Zezé e Jô, reforça a proximidade da escrita ficcional deste autor com a realista-naturalista: aqui, ninguém presta; estamos no meio da escória. Mirinha prostituta: eis o momento mais cru do relato, pois ela (que é a única personagem boa da história, visto ser uma personagem romântica posta num meio realista, que a degrada, pouco a pouco) tem de se submeter ao calvário de servir sexualmente a um verdadeiro exército de homens tarados: “O bravo senhor que traz chicotinho e pede para apanhar. O mais bem vestido é o maior tarado. Deixa de contá-los, são mais de mil. Com nem um só, nem uma vez ela goza” (Trevisan, 1985: 48).

Nesse trecho do conto, surge uma outra figura que ajuda a entender a visão que o autor pretende construir da protagonista. Na casa-prostíbulo de Jô, onde Mirinha vivencia o ponto final de sua degradação, há um bebê de nome Betinho, e que vem a ser a personagem em quem Mirinha parece se reconhecer. Mais que isso: o bebê Betinho é a única figura por quem ela sente afeto, e com quem realmente se identifica. Ela vê nele o seu duplo, pois parece perceber que a inocência e o abandono os igualam. Realmente, as semelhanças entre os dois são notórias: ambos são seres frágeis, vivem num ambiente absolutamente degradado, que os violenta. Betinho e Mirinha (repare-se no diminutivo dos nomes!) são duas crianças jogadas no mundo; são duas vítimas imoladas por uma sociedade degradada.

O texto reforça essa semelhança em vários momentos. Tanto é assim que, diante da criança, Mirinha se pergunta: “– Deus me ajude. Errei com o João. É justo que pague. E este anjinho, que culpa tem?” (Trevisan, 1985: 39). Num momento de desespero, ao fugir do assédio de Zezé, “ela se tranca quietinha no quarto, embalando a criança para não chorar” (Trevisan, 1985: 46). Em outra passagem, tentando escapar das orgias que têm vez na casa-prostíbulo de Jô, Mirinha “agarra a criança e tranca-se no quarto, os dois chorando” (Trevisan, 1985: 41). Esse desespero de Mirinha culmina naquela que certamente é a cena mais doída do relato, quando ela procura fugir das agressões e das condições desumanas do ambiente em que vive trancando-se num armário. Nessa altura, ela já está completamente viciada na bebida e entregue a uma depressão aguda que a impede até mesmo de lavar-se. Eis o trecho:

No quarto, ela bebe na garrafa de rótulo amarelo. Demais a gritaria, fecha-se no guarda-roupa. Encolhida, a cabeça no joelho, mãe embalando o seu nenê, que é ela mesma. Lá fora a festa selvagem. De repente o silêncio no fundo negro do poço: ela escuta a unha crescer (Trevisan, 1985: 50).

Essa cena, tão triste e dolorida, é talvez aquela que, ao lado da seqüência final do conto, ajuda-nos a perceber que Mirinha também não deixa de ser uma versão paródica daquela figura feminina que é um dos mitos mais recorrentes da literatura ocidental: a jovem virgem que é imolada, ao pagar com a vida a crueldade do meio social que a cerca. A personagem fundadora

“

Há, portanto, neste conto de Dalton Trevisan, um verdadeiro acúmulo de registros paródicos, o que faz com que a literatura desse escritor estabeleça um diálogo extremamente rico e crítico com a tradição literária...

”

desse mito é Ifigênia, a filha que Agamenon sacrifica para conseguir levar a frota grega até Tróia. Há, portanto, neste conto de Dalton Trevisan, um verdadeiro acúmulo de registros paródicos, o que faz com que a literatura desse escritor estabeleça um diálogo extremamente rico e crítico com a tradição literária, o que não deixa de ser um traço de evidente modernidade. “Virgem louca, loucos beijos” revisita não apenas a escrita realista e naturalista (o que salta aos olhos de qualquer um), mas também parodia temas e mitos ainda mais clássicos na história literária. Daí a construção de uma verdadeira mitologia daltoniana, tal como a mais facilmente reconhecida mitologia rosiana.

Os sofrimentos de Mirinha continuam e se agravam após a expulsão da casa de Jô. Ela passa a viver como mendiga: mora dentro de uma carcaça de caminhão numa garagem abandonada; entrega-se completamente ao vício da cachaça; alimenta-se apenas de (literalmente) pão e banana. Acontece que tais sofrimentos culminam com o retorno da menina à

casa dos pais, retorno esse que, ao invés de significar uma possível redenção da miséria e da violência vividas pela personagem, só faz tornar mais evidente a crueldade a que ela se vê submetida pela própria mãe. O final do conto permite, ainda, ver o texto também como uma paródia do mito bíblico do filho pródigo (a gama de referências literárias parodiadas neste único conto é impressionante). Acredito inclusive que o final do relato faz ver que a maior violência sofrida pela protagonista tem a sua família como responsável, em função da histeria religiosa da mãe.

Quando Mirinha retorna ao lar, após pedir à mãe que a recebesse de volta, esta lhe diz de forma patética: “Você aprendeu. Eu te perdôo. (...) Só não quero que me conte. De nada quero saber” (Trevisan, 1985: 58-9). Podemos perguntar: Mirinha “aprendeu” o quê? Aparentemente, o que temos aqui é um caso semelhante ao do filho pródigo que, depois de rejeitar a família, volta arrependido à casa paterna, onde é recebido de braços abertos. Contudo, na situação do conto, esse “perdão” da mãe à filha “perdida” que retorna ao lar ganha cores sinistras, sobretudo na cena em que a mãe despe Mirinha, separa as roupas dela com um cabo de vassoura (para não se contaminar...), e queima tudo. Na seqüência dessa espécie de ritual de purificação (na verdade, de imolação, pois Mirinha é uma vítima sacrificial), ela corta brutalmente os cabelos da filha, veste-a com um quimono branco e lhe diz: “De novo a minha filha”. Mas não só isso. A impressionante violência simbólica dessa passagem culmina quando o pai, supostamente por causa de quem a mãe expulsou Mirinha de casa, diante da filha que ele nem sequer reconhece, pergunta: “Essa gorda?” Diante desse ritual trágico, podemos concluir que a alienação e a miséria existencial, que pautam a vida dessas personagens, fazem com que a mãe de Mirinha se veja como uma mulher portadora de sólidos valores morais (quando não passa de uma religiosa histerica), e fazem também com que Mirinha nem sequer entenda tudo o que lhe aconteceu: ela aceita tudo o que lhe ocorre com inocente perplexidade.

Mas há ainda, em certa altura do conto, quando a protagonista está já bastante degradada na casa de Jô, uma cena especialmente importante. Mirinha se olha no espelho e, ao ver-se completamente deformada fisicamente, pergunta-se: “Meu Deus, essa aí quem é? O que aconteceu comigo? Que fim levou quem eu era?” (Trevisan, 1985: 54). Essa perplexidade

“

Em suma: o texto de Dalton faz uma denúncia contundente da degradação da baixa classe média urbana brasileira, e constrói um retrato terrível dos valores e dos comportamentos dessa classe.

”

da personagem diante da sua própria deformação confirma o fato de ela ser uma vítima sacrificial, finalmente imolada no ritual “purificador” a que a mãe a submete no seu retorno ao lar. Mirinha paga duramente pela miséria cultural e existencial e pela hipocrisia do meio em que nasceu e cresceu. Por falar nessa hipocrisia das relações humanas, tão degradadas, vale ainda lembrar a menção que o conto faz às balas e doces que são feitos pela vizinha da mãe de Mirinha: “Se você ergue o pano dá com as balas pretas de formiguinha” (Trevisan, 1985: 15). Simbolicamente, o conto levanta o “pano branquinho” que cobre a vida aparentemente boa e correta das pessoas, para revelar o lado feio, coberto de “formigas”.

Em suma: o texto de Dalton faz uma denúncia contundente da degradação da baixa classe média urbana brasileira, e constrói um retrato terrível dos valores e dos comportamentos dessa classe. Também por aqui reconhecemos a herança fortemente realista do autor, pois o Realismo-Naturalismo foi fundamentalmente pautado pelo caráter de denúncia social. Evidentemente, as cores usadas por Dalton são ainda mais fortes, certamente pelo fato de a realidade por ele mostrada não permitir (o que era feito por algumas correntes de pensa-

mento do século XIX) visualizar uma alteração desses problemas. Não por acaso, a história de Mirinha se desdobra na de sua irmã Lili. O percurso de uma se reflete no da outra. Basta ver a cena que mostra as duas irmãs bêbadas e fisicamente deformadas (porque moralmente deformadas), com a diferença de uma ter engordado excessivamente e a outra ter emagrecido e definhado.

Tudo isso faz de “Virgem louca, loucos beijos” um dos textos mais emblemáticos da ficção de Dalton Trevisan, por mostrar com grande riqueza de detalhes a forma como o autor faz uma ficção realista e crua, mas que repensa os próprios códigos da representação realista, o que faz com que ele crie aquilo que podemos chamar de realismo paródico. 

Referências Bibliográficas

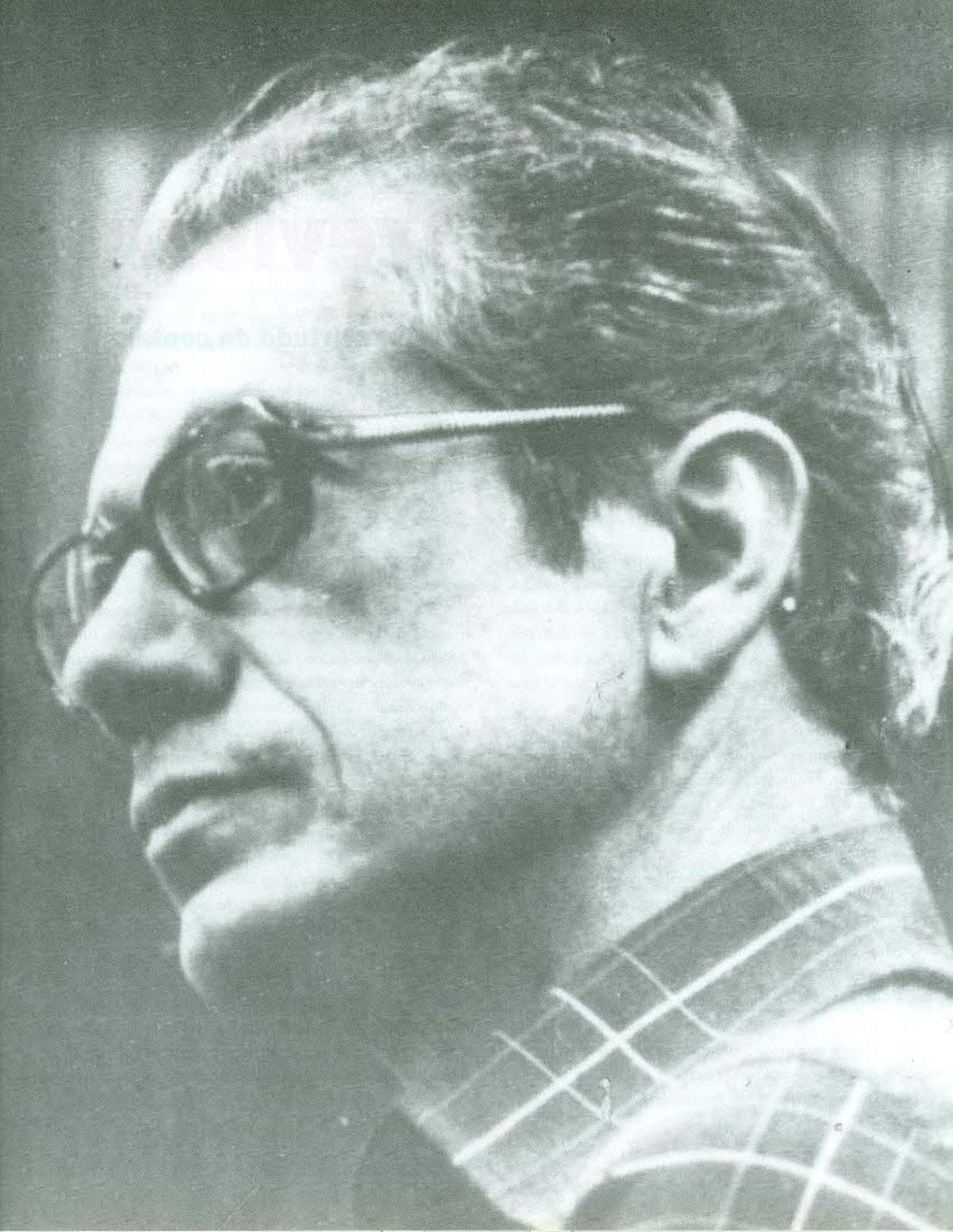
AZEVEDO, Aluisio de. *O Cortiço*. 30ed. São Paulo: Ática, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. 22ed. São Paulo: Ática, 2002.

TREVISAN, Dalton. *Virgem louca, loucos beijos*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

VECHI, Carlos Alberto et alli. *A literatura portuguesa em perspectiva: Romantismo/Realismo*. São Paulo: Atlas, 1994.



O universo fabular de Dalton Trevisan*

Contista por excelência, o escritor tem a virtude de contar de forma singela histórias hediondas.

Erson Martins de Oliveira

Professor Doutor do Departamento de Arte da PUC-SP

Dalton Trevisan conquistou um lugar privilegiado no reino do conto. O conjunto de sua obra ultrapassa quarenta volumes. Excetuando *A Polaquinha*, considerado como romance, tudo mais são contos. Mesmo assim, *A Polaquinha* mais parece uma seqüência de quarenta e um contos. O fato é que Dalton Trevisan se fez inteiramente contista. Bastaria *O Vampiro de Curitiba* para ter lugar entre os melhores contistas brasileiros.

As aventuras e desventuras amorosas da personagem Nelsinho constituíram quadros contundentes da realidade, que permaneciam dissolvidos na intimidade individual e escondidos nos interstícios da vida social. O tema da procura da felicidade e do encontro da infelicidade cristalizou-se em *O Vampiro de Curitiba*, de 1965.

Nelsinho vê sua imagem refletida e pergunta: “diga-me, gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito do que eu?” A resposta parece ser sim. Como ter certeza? Nelsinho é o vampiro que se indaga: “Desde quando se reflete a imagem do Nosferatu?” Mira-se nos “cartazes na parede que sugeriam que fosse ao cinema”, “na vitrina a figura sinistra de galã barato”. O vampiro sai à procura das vítimas e precisa de seu sangue para sobreviver. Procria um mundo de mortos-vivos ao seu redor, mas atrai os vivos para se eternizar. Dalton Trevisan toma esse mito de vampirismo para apenas narrar histórias de solidão

e de encontros amorosos compulsivos, que terminam em estranhamento.

Em uma das situações – Incidente na loja –, Nelsinho, no intervalo do almoço, seduz uma lojista, deparada ao acaso. Entre assédio, relutância e acesso de desejo, trava-se a luta do homem que se apossa e da mulher que cede aos ímpetos dos instintos. Findo o embate, descobre-se o humano no vampiro. Sentimento do tragicômico: “os óculos embaçados da moça, estava de olhos abertos? Ela não se mexia, ofegante de medo ou prazer. Nelsinho enterrava-lhe o nariz nos longos cabelos vermelhos – ai, Senhor, de nós dois qual é a vítima?”

O sedutor tarado se desfez no funcionário que precisava chegar a tempo e bater o ponto. “Voltara a sua timidez e uma vontade de chorar, como agir em face das damas?” O “morcego condenado à caça nas trevas” era o funcionário que precisava justificar o atraso no emprego ao gerente. No íntimo, desejava lançar o guarda-livros no poço do elevador.

O acaso trouxe outro imprevisto, no conto *Encontro com Elisa*. Nesse conto, foi Elisa quem reconheceu Nelsinho e o atraiu. A sua conhecida trabalhava num botequim. A ação se dirige para os fundos do estabelecimento, num dia chuvoso. Ali escondido, deveria esperar pacientemente a volta da mulher, que se afastou dos fundos para desfazer a desconfiança da filha.

A história do vampiro, a essa altura, se resume ao medo de Nelsinho de ser descoberto em situação vexatória. Esconde-se da presença da menina que, com a vela na mão, parecia procurar uma garrafa. O vampiro estava encurralado, em situação miserável. “Em pânico, o herói desejou sumir na lama. Quem olhasse, enxergaria apenas uma barata, encolhida sob o pé que a vai esmagar. Colou-se ao muro, invisível pelo milagre do seu delírio”.

Extraordinária descrição do estado de inseto do vampiro de Curitiba. “Tão assustado, mordeu os berros do coração”. Imagem literária elaborada pelo talento de Dalton Trevisan.

Nelsinho é caçado. O vampiro deixa-se conquistar. No conto *Visita à professora*, Alice, envelhecida e com a saúde delicada (“um ano no sanatório”), faz Nelsinho lembrar as cenas do aluno que derruba o lápis para ver as pernas da professora. O enredo vai ganhando densidade com o paralelismo entre situações presentes desconcertantes e memórias vivas da “saia preta e blusa alvinente de rendinhas” da jovem professora, “as duas curvas deliciosas alumiando a escuridão”, ligas “pretas”. Nelsinho permite que o reencontro com a decaída professora vá ao extremo. Chega como entregador, com um pacote da mãe de Alice, de Curitiba para o Rio. A história começa com a entrega. Alice o convida a entrar. Nelsinho se envolve, acaba convidando Alice para um jantar. Na volta ao apartamento, Alice cresce em sedução. Nelsinho refugia-se no banheiro. Na volta, luz apagada, “em penumbra vermelha do painel da radiola”, “estendida, a dona inteirinha nua”.

O nosferatu surge e toma conta da cena. Não era mais o menino, o aluno; e Alice não se parecia com a jovem professora. “Um chio de triunfo no peito, Alice prendeu-lhe as mãos na nuca: o rosto sanguinolento à luz mortiça, com a boca aberta de vampiro descarnado e lascivo – e, sem poder esperar, a ponta da língua dardeja entre os dentes”. Alice pertencia ao mundo dos morcegos. Nelsinho entrega-se ao beijo – “despediu-se para sempre da infância”. *O vampiro de Curitiba* se desfez das lembranças de aluno.

Dalton maneja excelentemente o grotesco. Recurso literário recorrente em *O Vampiro de Curitiba*.

No conto *Na pontinha da Orelha*, a trama constrói-se inteiramente em cenas hilárias. A velha avó faz as vezes do vampiro. Por mais que Nelsinho se esforçasse em entrar “na pontinha do pé”, d. Gabriela o reconhecia. Vinha namorar sua

netá. Fazia de tudo para se ver livre do controle da velha. A entrada furtiva de Nelsinho e o chute no cachorro Paxá dão o tom tragicômico da narrativa. D. Gabriela “sabia de sua presença desde que saltara do ônibus na esquina”, e “não seria ela, velha matadora, que se descuidasse do touro”. Nelsinho procura ludibriá-la com o que mais gosta – beber rum.

No percurso da história, a avó revela toda a amargura de uma vida perdida e as dores da velhice. Encarna a infelicidade e a torna um polvo envolvente. “Por favor, Neusa. Nunca me deixe só com ela. Para agüentar tua avó precisa ser santo. Por que não lhe serve vidro moído na sopa de feijão?”. Fala brincando, mas reflete o estado de espírito do namorado vigiado.

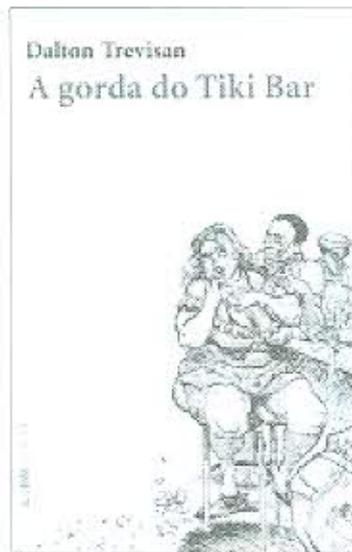
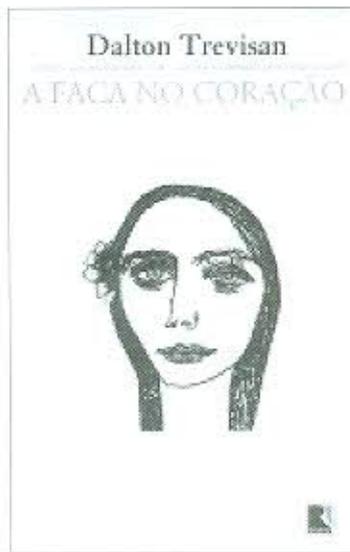
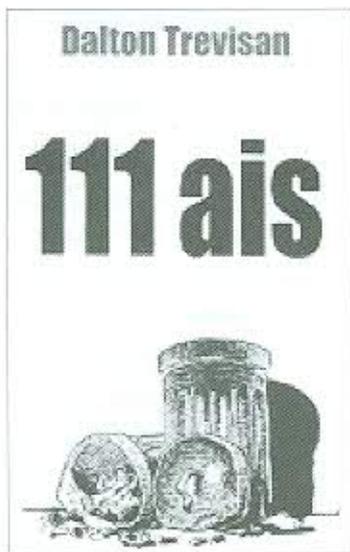
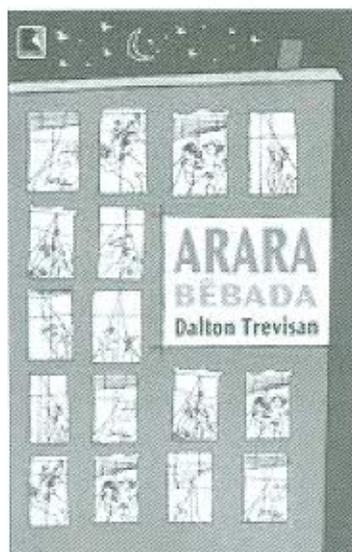
A velha os surpreende no êxtase. “Entrou na sala”. O grotesco chega ao picaresco. “Separaram-se, cambaleando cada um de seu lado, sem nenhum som. O coração de Nelsinho disparou a mil por minuto e uma veia, de que nunca suspeitara, latejava na testa a ponto de rebentar”.

Imagem inesperada da veia na testa. Dalton revela o talento de escritor. A cena do sofá combina sensualidade com apreensão da personagem sobre o que irá acontecer, sem que o leitor saiba o quê. Há exatidão na descrição dos afagos e pegadas amorosas. A imagem sensual e o perigo da surpresa combinam com a precisão.

O narrador faz a voz do observador que prepara para o que sucederá: a velha estragando o idílio. “Sabe que é o delírio de uma carne em flor? A mão escorregou – sou fraco Senhor, eu não mereço – até empalmar a pêra descascada do seio. O que é prender o peitinho feito um pintassilgo no alçapão? O herói apertou as pálpebras: o biquinho do pintassilgo beliscava a mão do dono”. Um quadro apropriado para ser estragado pela velha megera – por um vampiro.

A última saga de Nelsinho – A noite da paixão – começa na igreja e termina num quarto de prostituição. A alusão aos símbolos religiosos, ao martírio, à ressurreição e à paixão de Cristo contrasta com o mundo profano e com ele compõe unidade – interpenetram-se.

Naquela noite, Nelsinho iria encontrar sua presa frente ao Cristo “estirado entre quatro círios” e em meio a beatas que veneravam a imagem da morte e da paixão. Sentiu e reprimiu “engulho de náusea”. Um blasfemo. Condena os bordéis fechados. Mas a prostituta, que “beijou os pés traspassados do redentor”, estava ali para salvá-lo na sexta-feira, às onze da



ACIMA - Reprodução de capas de alguns livros de Dalton Trevisan.

noite, passagem para o sábado de Aleluia. Era Madalena. Nelsinho bem poderia ser Judas.

A alegoria é trabalhada magistralmente por Dalton Trevisan. O vampiro da sexta-feira da paixão, alegorizado, iria ter o mais difícil e penoso dos encontros. Madalena só tinha os caninos. Aos poucos, Nelsinho vai descobrindo o “cálice” que teria de beber. Acreditou que só poderia ser castigo. O amor em noite santa é maldito. Amaldiçoado quem o procura.

A parábola vai se adensando em linguagem leve e ritmo acolhedor. Agora é tarde. Hei de tirar seu sangue – diz a meretriz. O narrador enreda Nelsinho nas garras da mulher-vampira, que não o abandona enquanto não lhe vem o gozo. Tentativas – verdadeiros ataques felinos – são feitas e fracassadas. Belíssima imagem: “Sem jamais colher a flor do desejo, ela urrou de frustração – cravou-lhe os caninos no pescoço. Nelsinho alçou-se nas mãos, com ela aferrada ao ombro”. Finalmente, o prazer da mulher. “Em cheio a ventosa obscena, ó esponja imunda de vinagre e fel. – Está consumado”.

Desconhecidos, cada um para seu lado, sem despedida. A alienação das relações é exposta dramaticamente na fábula. Um mundo povoado de desesperados. Em toda parte se encontram os Nelsinhos, vampiros frágeis, solitários, personalidades despedaçadas.

O Vampiro de Curitiba é a quarta obra de Dalton Trevisan. Anteriormente, havia publicado *Novelas Nada Exemplares*, em 1959, título inspirado no livro de Miguel de Cervantes, *Novelas*

Exemplares. Em seguida vieram: *Cemitério de Elefantes* (1964) e *Morte na Praça* (1964). Há dois trabalhos anteriores que o contista não dá importância e elimina de sua produção. São eles: *Sonata ao Luar* e *Sete Anos de Pastor*.

O primeiro livro não saiu abruptamente, mas resultou de anos de elaboração. Dalton estava com trinta e quatro anos.

O conto “Morto na Sala” (*Novelas nada Exemplares*), para citar apenas um, refletiu a linha dramática que o escritor curitibano iria trilhar. Lembra Nelson Rodrigues, com a *Coroa de Orquídeas* e *A Vida Como Ela É...* A filha reprimida pelo pai, que não a reconhecia, vinga-se do cadáver fazendo o mesmo que ele havia feito com ela com a ponta do cigarro aceso. “A menina debruçou-se e examinou a pálpebra, o bigode, a boca do homem. Ergueu-lhe a manga e, afastadas as contas negras do rosário, encostou a brasa do cigarro na mão do pai, queimando-a bem devagar”. São as últimas palavras da história “Morto na Sala”.

Cena plástica. Movimentos precisos, premeditados, desejados. Contas negras do rosário e brasa do cigarro. Ódio acumulado que se torna ação vagarosa. Não importa que o pai estivesse morto. A esperança de um dia se vingar das torturas paternas (do estranho) é a última que morre. Esse é o universo fabular em que Dalton se move e que representa literariamente.

Estilo leve e forte. Entre os críticos, há consenso de que Dalton tem a virtude de escrever de forma singela histórias hediondas. De fato, suas narrativas curtas e descarnadas acu-

mulam forte emoção trágica, muitas vezes crispadas de comicidade. Um dos contos mais rigorosamente construídos em linguagem leve e inocente tem como tema o estupro de uma garotinha, em “Idílio Campestre” (*Guerra Conjugal*, 1969). O enredo é marcado por imagens (rã, lambaris, escamas, cerca de arame, vestidinho rasgado), que prenunciam a violência do desconhecido João a Maria, de 11 anos, que no domingo levava os três irmãos ao ribeirão para pescar. Dalton não expõe a violência sexual em minúcias, abertamente, como se faria na narrativa realista tradicional. Recorre a novos tratamentos estéticos do conto moderno. Retrata o horror em traços rápidos e sensíveis. “Ele a agarrou, derrubou e deitou-se sobre ela. A menina chorou, gritou, disse que não, chamou o nome de Deus, mas ele era mais forte e apertava-lhe a mão na garganta, deixando-a quase sem ar. Depois rasgou-lhe o vestido e, de tanta dor, ela ficou cega”.

O final da narrativa é primoroso. “A menina agora de olhos abertos seguia os passos de uma corruira no galho da pitangueira e reparou como era engraçado que, em vez de andar igual às pessoas, ela pulava de pés juntos. Então se ergueu com cuidado e foi se segurando de árvore em árvore na direção da estrada onde as vozes aflitas chamavam por ela”.

É difícil comparar e selecionar, mas “Idílio Campestre”

deve ser o conto mais belo de toda a safra de Dalton Trevisan. Somente um olhar sensível às tragédias teria ousadia e perspicácia para dar vida a personagens tão decompostas e contar cruamente suas aventuras e desventuras. As deformações humanas que carregam e levam a toda sorte de infelicidades não se manifestam por acaso. Refletem momentos da existência, prenhe de conflitos, traições, perseguições, torturas, assassinatos, desprezos, obsessões, vazios etc.

Respondendo à pergunta: “qual é o sentimento que te leva a escrever?”, Dalton diz que não escreve “para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar a minha alma”. Acha que o papel rabiscado vale mais que o branco. Essa é sua “desculpa de escrever”. Não poucas vezes, opiniões de bons escritores se mostraram aquém de sua obra. O conjunto de seu vasto trabalho diz o contrário. Independentemente de sua intenção, o leitor atento de seus contos sente a necessidade de “mudar a vida e melhorar o mundo”.

Dalton Trevisan não liga para prêmios, louvores acadêmicos e publicidade jornalística. Muitos se referem à sua reclusão com um misto de perplexidade e velada condenação. O importante dessa atitude e da opinião de que “só a obra interessa, o autor não vale o personagem” está no fato de Dalton não fazer das tragédias colhidas do meio social um porta-retrato das vaidades de escritor. 

Nota

*Este texto já foi publicado na revista Kultur nº 1.

ENTRE O CONTAR E O ESCREVER: uma homenagem ao espaço

Maria Aparecida Junqueira

Professora Doutora do Departamento de Arte da PUC-SP

“Ele não conta; escreve. Mas, por este ato, cria um espaço em que se situa a fabulação. E faz surgir, então, a narrativa como se fora uma imposição inevitável decorrente do enlaçar-se e fundir-se das palavras, respondendo a indagações da sensibilidade ao encontro com a realidade” (Barbosa, João Alexandre, 1987, p. VII-4).

Como se configura esse escrever, já que a negação em “não conta” indicia uma mudança de concepção no narrar? Nosso foco de indagação é Osman Lins (1924-1978), escritor pernambucano que, em Recife, no ano de 1955, lançou o romance *O Visitante*, estendendo sua obra de ficção até 1976, com o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, publicado em São Paulo. Autor de obra variada, publicou romances, contos, peças para o teatro e a televisão, assim como ensaios de crítica literária e de cultura. De Recife a São Paulo, com uma estada, nesse intermédio, na Europa, mais precisamente em Paris, Osman Lins comprova, testa e fundamenta suas interrogações na vertente do escrever, como se observa em sua entrevista de 1976:

E a viagem me marcaria muito porque nela viam a se definir

certas coisas que já se esboçavam no meu espírito antes de partir. Eu diria que a principal experiência desta minha temporada, que me marcou e me marcará o resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral.

Osman Lins se vê atraído por uma composição que se afasta da representação empírica e arrebatava o olhar para uma expressão construtiva de formas simples e geométricas. A arte românica, marcadamente estilizada, apresentando distorções em relação às formas naturais, quer à figura humana, quer aos animais e folhagens, interessou-lhe, pois a percebeu como fonte de criação para o literário, além de apreender sua função ornamental.

Dos vitrais, extrai uma lição de síntese ao afirmar, nessa mesma entrevista:

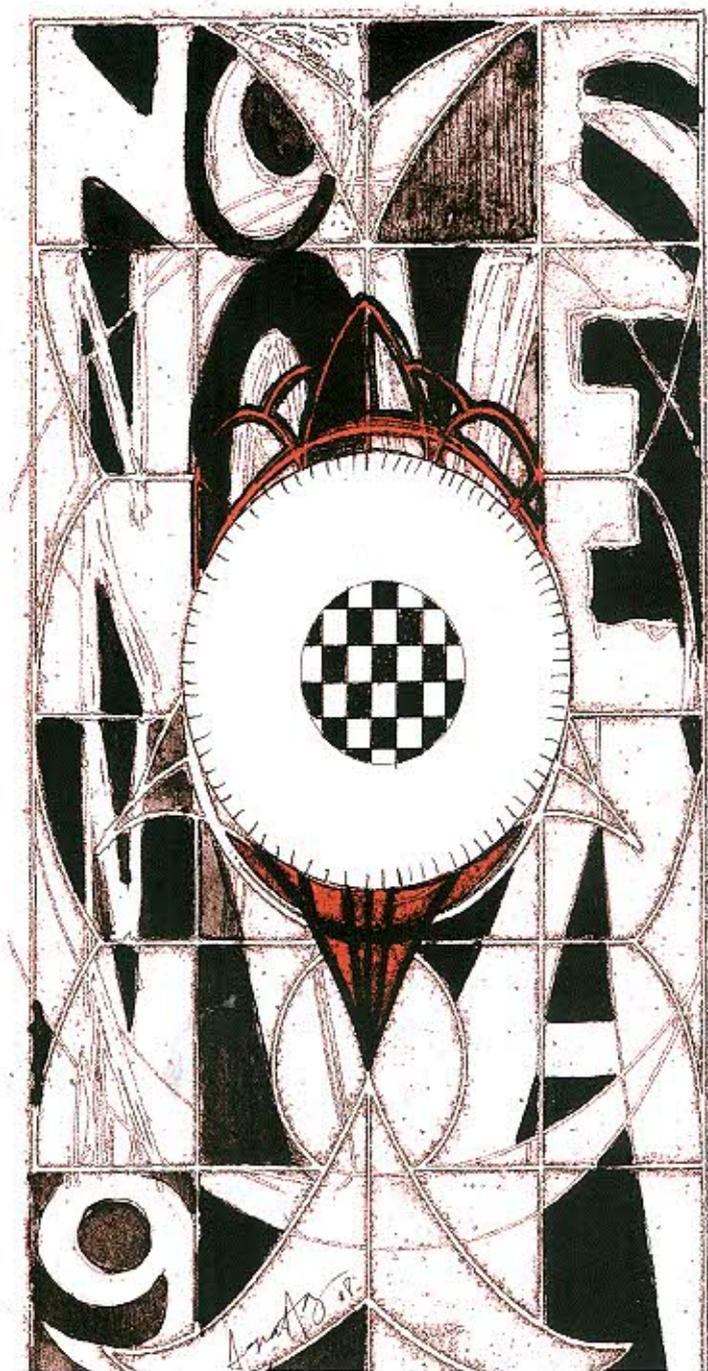
No que se refere aos vitrais, eu tomei uma lição fundamental: pude examinar detidamente a degenerescência dessa arte. Enquanto o vitral se resignava às suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a sua força. Mas aos poucos os vitralistas começaram a achar que aquilo era insuficiente e começaram a pintar o vidro, começaram a levar para a arte do vitral a arte da pintura. E a partir daí

o vitral degenera. Isto me levou a crer numa coisa da qual estou firmemente convencido: de que as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações. As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força. Quer dizer que o vitral era forte enquanto estava limitado, e aceitava sua limitação. Além do mais o vitral, sendo uma arte extremamente sintética, e até rústica, era uma arte altamente expressiva. (...) Então na minha literatura venho realmente buscando realizar uma obra que seja directa (...).

Ao reconhecer que a essencialidade do vitral está na peculiaridade de seu carácter bidimensional e de seu agente fundamental – a luz –, Lins assimila sua síntese e expressividade. Suas indagações sobre o literário dialogam com a composição do vitral. A degenerescência dessa arte implica perda de transmutação de luz, de brilho e de vitalidade. O vitral delinea, então, respostas de construção do escrever, as quais poderíamos inferir: enquanto a força do vitral se concentra em sua limitação, mostrando todo o seu fulgor, a literatura revela o seu literário fulgural nos limites de sua expressão, apresentando-se também sintética e directa num certo sentido de construção. Uma arte literária, cuja forma construída busca solução por meio de um processo específico de composição.

A mudança para São Paulo, em 1962, e a experiência europeia, vivida nos princípios dos anos de 1960, assinalam uma nova fase para a literatura osmaniana, que se revela na publicação contista, em 1966, de *Nove, novena*, reconhecida pela crítica como uma das mais significativas obras da década. Década, não é demais lembrar, feita de anos ditatoriais. O contexto histórico obscuro, no entanto, não intimidou a construção de uma poética flexível, diversificada, cuja matéria-prima literária foi amalgamada com maestria. A começar pelo título, “nove” é índice do número de narrativas que a compõem, e “novena”, o espaço de nove dias, ou melhor, de nove narrativas que se conjugam, a sugerir uma celebração ritual, que se dará no nível da escritura. São narrativas que apresentam seqüências de eventos justapostos que, além de evocar retábulos e vitrais góticos, mostram-se ora entrecruzados, ora conclusos, num narrar simultâneo norteador por extremo rigor construtivo.

Esse modo de compor demonstra, em relação à narra-



tiva tradicional, que organizava os eventos por uma lógica de causa e efeito, um esfumar das linhas por meio das quais personagem, tempo, espaço e enredo eram referencializados. A percepção opera, agora, em prol de uma estrutura que revela reflexão estética e aponta para uma nova experiência com os processos narrativos. Experiência que mostra similaridades cosmológicas.

Escrever, mais que contar, remete o fazer osmaniano ao cosmo. Ainda nessa entrevista de 1976, declara:

E a narrativa para mim é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo e do caos das palavras, que ele vai reordenar.

Essa cosmogonia implica uma concepção de mundo, uma cosmovisão, um fazer que se ordena pelo “verbo”, linguagem tratada em diferentes planos, construído em nove narrativas, que captam a existência humana em suas virtudes e defeitos. Cada narrativa em particular pede um exercício do olhar, um ponto de encontro com a escritura, um ver o universo ficcional ordenado cosmogonicamente, privilegiando um ver espacial aperspectivo, pontos de vista esfumados, que colocam o olhar em liberdade.

Osman Lins escreve um mundo articulado com o real, porém distinguível deste. As liberdades imaginativas que engendra traçam um pensar sobre o universo em diagrama, de modo que o contemplado se ilumina, articulando novas realidades. É nesse sentido que busca, por meio do escrever, libertar as linhas de força e o ritmo de sua narrativa. Simultaneamente, os pontos de vista empregados objetivam não alcançar o fragmentário do ser, mas promover-lhe a unidade, materializada tanto pela via da contemplação de muitos ângulos de um mesmo objeto, quanto pela especulação de um tempo suspenso no presente. Sua composição, então, dissipa a separação, ao trazer num mesmo plano as vozes dos narradores e as das personagens. O descentramento e a ausência de linhas de fuga fomentam a tensão e o encontro do imaginário do escritor e do leitor com a própria linguagem, cifrada em liberdades.

A obra literária passa a ser vista como um empreendimento, realizado à luz de previsões e surpresas. Distante do espontâneo, mas próxima à invenção, ela é o resultado de um plano, que implica esforço e organização. Certos traços do mundo conhecido, no entanto, são conservados. Para Lins (1974: 176), a linguagem seria a bússola do ficcionista, o

ponto de contato com a tradição, muito embora trabalhar a linguagem constitua-se em aventura pautada pela liberdade e pelo rigor.

Não conservar certos traços, entretanto, implicaria a perda desse objeto particular chamado narrativa? Onde, em que território iria rebater essa forma milenar que atravessa o tempo? Que desenho essa forma almeja? Com o que quer dialogar? O que permanece devem ser os traços de qualidade, aquilo que faz uma forma diferenciar-se de outra, sem, entretanto, fechar-se nela mesma. Mas, exatamente por ter essa consciência, consciência de linguagem, o escritor percebe um espaço entre os elementos de qualidade, melhor dizendo, o diagrama, o ícone de uma razão de forma sensível que dá a uma narrativa especificidades diferenciadas de uma poesia, de uma pintura, de uma música, de uma peça de teatro, de um vitral ou de qualquer outra forma singular. No resgate ou no desenho do cosmogônico, apreendido pela forma, a narrativa de Lins centra o desejo de plenitude, de harmonia entre o homem, as coisas e o universo.

A própria etimologia da palavra “forma” afirma que é “o modo sob o qual uma coisa existe ou se manifesta (...)”. Do lat. forma, [igual a] molde” (Cunha, 1996: 364). Em Lins, forma não se materializa em molde de fôrma, mas em molde flexível, maleável, no qual a estrutura narrativa se justifica e se organiza à luz de uma visão do homem e da sociedade em diálogo com proposições estéticas, seja da obra literária ficcional, seja da arte em geral. Várias narrativas de *Novo*, *Novena* fazem uso de recursos tipográficos identificadores de personagens, alguns conhecidos como as formas geométricas de círculos, quadrados, retângulos, triângulos, traços paralelos e pontos, outros inventados. Todos, porém, se enlaçam na e com a forma narrativa construída. Uma narrativa em geometria que se deixa transpassar pelo olhar em transparência do escritor-geômetra.

A questão do espaço acompanha a trajetória intelectual de Lins, quer na produção ficcional, quer na teórico-crítica. Seu estudo sobre Lima Barreto, intitulado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, revela sua concepção de literatura, mas também prioriza em suas especulações o espaço como tema, como elemento primordial, articulador, operador da narrativa e de suas relações. É o próprio autor quem afirma centrar sua obra na estrutura (Lins, 1979: 176). Poderíamos dizer que

a centra em uma forma espacial, cujo diagrama descentra a linha do tempo, submetendo-a a uma organização lógica construída por planos e analogias, regidas por relações polissensíveis que alargam a percepção do leitor e espacializam o tempo, tornando-o num fio tênue, desfigurado em território plurissignificativo.

Lins, como ele mesmo disse, apreendeu esse raciocínio, essa matriz de pensamento, principalmente com as artes da visão e, em especial, a partir da arte medieval. Atualizou tais conhecimentos, porém. No teocentrismo do medievo, soube captar um espaço que se traduz em descentramento no mundo moderno. *Nove, novena* permitiu-lhe experimentar entre o fazer artesanal e o industrial, entre o antigo e o moderno e, nesse espaço, ressignificar palavras, pensamentos, gestos, estruturas. É obra que desdobra em si os procedimentos empregados nas narrativas que a compõem, isto é, sua montagem geral também evoca retábulos, quadros, que se constroem com micronarrativas-retábulos, conjugadas pela simultaneidade.

O ato de escrever osmaniano, então, se desfaz da cronologia, importa-lhe a presentificação das cenas-ações que não só fundem passado e presente, mas também os transformam. Enquanto o passado assume uma forma nova, à luz do presente, este o inscreve em suas linhas. O passado não é escrito como passado, mas é processado e atualizado na estrutura narrativa ao adensar, misturar, confundir associações de fragmentos de objetos, de experiências vividas. A narração torna-se plana, as linhas do tempo são borradas em favor de um pleno presente, no qual não há lugar para uma ordem imposta por um espaço ilusório e um tempo cronológico.

Na presentidade do presente, as cenas-ações das personagens assumem seus lugares na narrativa em tempos simultâneos. Tal como o vitral, em que a luz é transmutada, e não simplesmente refletida, essas cenas-ações não se sucedem meramente para um fim, mas se associam a diferentes experiências e lembranças, que se atualizam na descontinuidade do espaço. Da mesma forma que os efeitos do vitral transformam-se juntamente com a luz, as cenas-ações também têm seus interpretantes ressignificados junto a novas associações, dado o caráter bidimensional manifestado pelo narrar. Se o tempo se dilui enquanto linha a traçar

o fio narrativo, é porque a concepção de espaço ganha outra compreensão:

Nunca antes na história da arte moderna os seres e seus espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade. Isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido na pintura. São raros os momentos em que as linhas escuras e bem demarcadas se fecham. Quando é o caso, e formam-se figuras geométricas simples, linhas soltas vindas de outras partes muitas vezes invadem as regiões delimitadas (Tassinari, 2001: 34).

Osman Lins apreende essa lógica, matriz de pensamento espacial, e a materializa em sua obra. Ademais, as nove narrativas de *Nove, novena* desejam suprimir a distância entre o homem e o mundo, daí o abandono da perspectiva em busca de uma completude, de uma unidade aperspectívica. São tentativas de apreender o momento que se sabe fugaz sem mediações, de configurar a intemporalidade, de resgatar um tempo e um espaço unos. Segundo Rosenfeld (1970), o efeito conseguido nesse narrar é o

de pintura plana, aperspectívica, de retábulo ou vitral medievais, uma arte em que se une o arcaico de ícones primitivos e o esplendor monumental de mosaicos bizantinos e em que, apesar dos contornos nítidos, forma e fundo tendem a confluir. (...) A impressão descrita é reforçada pela falta de perspectiva temporal, mercê da fusão das dimensões do passado e do futuro pelo que o autor chama "presentificação".

Ao presentificar os acontecimentos, o processo narrativo coloca em xeque o mundo das aparências, compreendido como real e absoluto. O compromisso de Osman Lins é mostrar uma realidade tecida na própria forma literária, por isso a atualização do presente promove a espacialização da narrativa, incorporando o passado e o futuro. O primeiro é relido como fonte de realização do presente, o segundo é encarado como horizonte de possibilidades. Se há a suspensão da narrativa no presente, outros aspectos também são enfatizados, como a composição da personagem, a metalinguagem, a estrutura ornamental e o diálogo com as outras artes. A espacialização reclama uma nova sensibilidade, *Nove, novena* requer um exercício de leitura crítico-sensível. Ao leitor, não

é permitido seguir a voz e os passos do narrador, porque a perspectiva é dissolvida, e o narrador se multiplica em vozes de personagens. O processo criativo se apresenta enovelado em cada narrativa.

Embora detenhamos um pouco mais o nosso olhar em uma narrativa desse grande retábulo de nove, a narrativa que abre o livro é “O pássaro transparente”. Tanto quanto as nove, apresenta-se complexa. Metáfora a traduzir a vida em transparência do protagonista, é a memória do personagem narrador que traça vôos simultâneos, mostrando nove fases de sua vida, da infância à idade adulta. O vôo evoca imagens fluidas, frouxas. O título irônico presentifica e contrasta o passado no presente repressivo que castra os sonhos do menino. Passados diferentes: da infância, da juventude e da vida recente são lembrados como aberturas para a liberdade, cenas não enfrentadas. O encontro com a namorada antiga traz à mente o pássaro e o coração deste, por ela desenhados: “O jornal reproduzia uns quadros seus, frutas, pássaros voando. Um era transparente, via-se o pássaro e o coração do pássaro. Tinha um jeito de ave de rapina. – E olhar de gente” (Lins, 1966: 14). O presente interroga o passado e aponta o futuro: “Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe pertencessem. Quanto a mim (...) em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas?” (Lins, 1966: 20). As duas linhas do tempo se entrecruzam num presente contínuo. O vôo do pássaro, imgeticamente, espacializa a narrativa, une verbal e visual, e transpõe o ilusionismo.

Os traços de força organizadores dessa primeira narrativa espalham-se pelas demais. Compõe-se a coletânea de “Pentágono de Hahn”, “Os Confundidos”, “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, “Pastoral”, “Noivado, Perdidos” e “Achados”. Observam-se como pontos em comum: rupturas temporais, estética fragmentária, aperspectivismo, espacialização da narrativa, ornamentação.

Além dessas, há uma outra, “Um ponto no círculo”. Narrativa emblemática e a segunda da coletânea. Sobre ela, nosso olhar demora. Quadrado e triângulo representam o par amoroso, homem e mulher, que num quarto de pensão em Recife, casualmente, se unem no ato de amor. Ele, músico, mas ela, a música? Diz ele: “Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa, instrumento que acreditava destinado

a papel secundário nas orquestras” (Lins, 1966: 23). Entre ouvir o concerto de trompa e ver o gesto presente e secular: desatar os cabelos desata o narrar. O gesto desencadeador de lembranças sugere associações que se entrecruzam no decorrer do texto, por exemplo, a forma do instrumento – “de sopro, de metal, com embocadura de bocal, e longo tubo cônico enrolado sobre si mesmo e terminando em pavilhão largo” (Ferreira, 1999: 2009) – e a da trompa uterina. Harmonias de tons, sons, formas, passado-presente, olhares e monólogos entrecruzam-se regidos mais pelo gesto amoroso que pelas vozes silenciosas. Ressoam um no outro como a apontar para uma sintaxe harmônica, geométrica, em busca de um ponto.

Construída por monólogos masculino e feminino, a narrativa resulta da superposição e complementação dessas duas vozes que fazem aflorar, na ausência de diálogos, um silencioso diálogo de corpos, uma dança amorosa. De “ontem”, data o acontecimento, na lembrança dele; ela, longe do quarto, traduz a cena, presentificando-o, também. Narram, cada um, suas histórias. Vozes que parecem diluir-se num tempo infindo:

Foi no Golfo do México, em 24, há pouco menos de quarenta anos. Um furacão assolou o litoral da Flórida, do Alabama, do Mississipi, atingiu Louisiana, arrancou árvores, telhados e fios telegráficos (Lins, 1966: 30).

Desde que cheguei, há quatro anos, a pensão já passou por três proprietários: o casal de dentistas, o subtenente, a viúva espanhola. Todos se opuseram a rasgar aqui uma janela, por menor que fosse (Lins, 1966: 27).

São personagens distantes, sem vínculos afetivos, que ao acaso se encontram pelas mãos do destino: “(...) Sem o saber, sem o querer, viera ao meu encontro e aqui estava, submissa à própria determinação como a um destino” (Lins, 1966: 31). Destino urdido na existência humana, cujo fim está impresso no encontro dos dois corpos: “Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio. Uma dança” (Lins, 1966: 31).

O encontro resgata um acontecimento em síntese que, como outros, de um passado longínquo, inscreve-se em palimpsesto nas margens da história, da memória, nos planos da existência. Têm em comum a essência que se repete e se atualiza

em cada ocorrência real ou imaginária, fazendo-se signo em devir:

Assim como os cavalos, as vacas, os anfíbios, os peixes e os pássaros aquáticos esperam sob a terra, no Golfo do México, a passagem do tempo e uma circunstância que nos revele suas efígies empedradas, os outros animais ficaram nos papiros, cobertos pelas areias do deserto, protegidos pelo clima seco, enquanto sobre eles passavam e desapareciam, sem nome nem rastro, soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos, tantos outros. Deste modo agem a vida e a memória, sovertendo com igual indiferença o terso e o impuro, para nunca mais ou até que o trabalho do homem – ou o acaso – os devolvam à superfície (Lins, 1966: 32).

(...) tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo (Lins, 1966: 34).

Hino devolvido à superfície pelo acaso, tece a narrativa de “Um ponto no círculo”, à forma de retábulo ou quadros, essa história de lembranças de passados reatualizados no desejo de ambos - homem e mulher. Urde como a aranha fios entre caibros, fios entre histórias que convergem num ponto geométrico no círculo, para um hino entoado a dois. Réstias de lembranças:

Lembro-me de quando ouvi, adolescente, um concerto de trompa (...) (Lins, 1966: 23).

Ergueu-se de nós (...) um hino atormentado, atravessou-me o espírito a lembrança da trompa (Lins, 1966: 33).

Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero (Lins, 1966: 26).

Esses são fios transparentes que tecem, à moda das aranhas, uma força enérgica, rigorosa, geométrica entre fulcros segmentais. No ato de amor silencioso, um ato amoroso de escrita se cumpria:

Ele fechou a porta, sem cuidado: desaboteci a blusa. Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A

escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses (Lins, 1966: 28).

Como atomizar o tempo no espaço? Como espacializar a narrativa, matéria-prima feita essencialmente de tempo? Osman Lins apreende a qualidade do narrar e a relê, ou melhor, a insculpe na modernidade de seu tempo – de lógica causal rarefeita, de tempo desenredado, de fragmentos enlaçados no plano, de justaposição de cenas – num denso trabalho de montagem, que impele para os sentidos a totalidade da narrativa.

Os objetos em foco – homem e mulher –, emergidos de suas lembranças, também encapsuladas em signos do passado, constroem-se na dualidade de formas, de concepções, de tempos, de espaços, de técnicas. Uma mudança de sensibilidade é ressaltada e exigida nessa montagem antinaturalista que reclama um olhar capaz de fundir elementos díspares, de apreender espaços lógico-associativos de imagens, de ler signos de escritas anteriores. À luz de um olhar atual, o artesanal é relido pelo industrial sem perder suas forças matrizes.

(...) Por isto esulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. Não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. Eles imitam o orgânico e suprem vazios com sua neutra e específica existência. (...) Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico (Lins, 1966: 26).

Dual como ele, cuja dualidade é representada pelos olhos humano e mecânico, ela se deixa ver, por meio de um gesto “mole e sinuoso”, revelando sua dupla face:

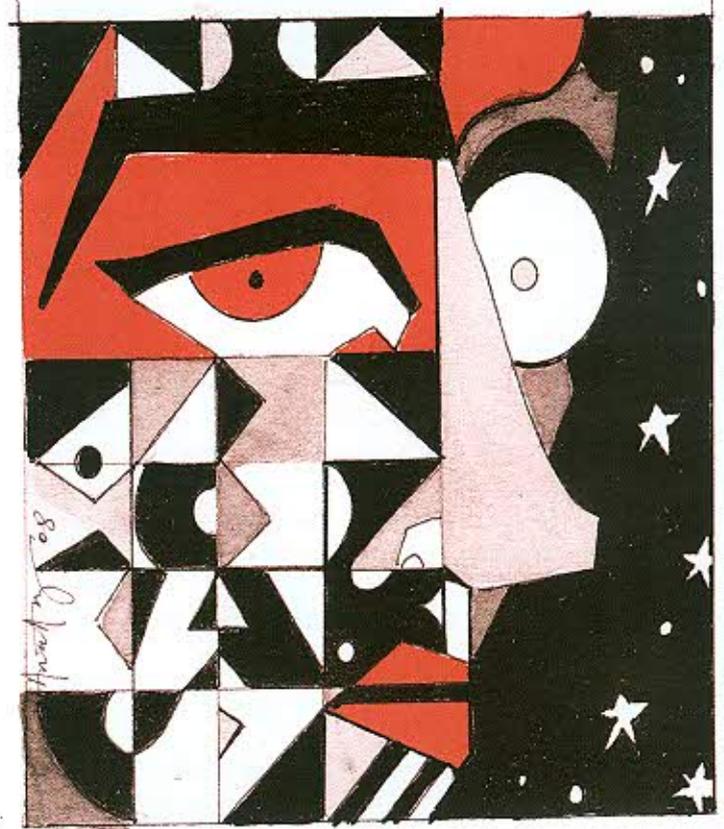
(...) Arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras (...) com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com matilhas rendadas ou de gaze. Soltavam-nas, em um gesto mole e sinuoso, quando a camarinha se fechava

e elas retiravam, dos braços, do pescoço, brincos, fitas coloridas e correntes de ouro, descalçando a seguir os sapatos que jamais eram pretos. Dividiam-se, assim, em duas entidades diversas: a dos cabelos presos, visível para o mundo; a dos cabelos desatados, cujo ondear imitava o dos ombros e as pregas da folgada camisa de dormir. Suas cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem (Lins, 1966: 23).

Relembra o narrador (“há um século e meio” [Lins, 1966: 23]) a repetição do gesto feminino de desatar os cabelos. Se presos, visíveis para o mundo, se desatados, segredos para um homem. Essa dualidade é investida de sensualidade e sedução. O acontecimento de ontem (“não houvesse a intrusa (...) desprendido a massa dos cabelos (...) que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento?” [Lins, 1966: 23-24]) traduz à imaginação os “complexos toucados” de outras épocas, e insinua o ocorrido num concerto de trompa. Revela, também, do encontro de ambos, o equilíbrio no desejo. Gestos rotineiros, mas sedutores, separam o antigo do moderno. Enquanto o primeiro é marcado pelo jogo de vestir e desvestir adornos, o moderno se atualiza pela casualidade, pelo oferecimento e objetividade do gesto. Observa-se, na base de ambos, uma sedução velada: cobrir e descobrir o corpo, à semelhança do atar e desatar os cabelos.

Desdobram-se, assim, as associações narrativas desse gesto secular, inscrito no corpo. A sedução ensina a ver/ler, assim como a transmutar a relação erótica num olhar amoroso: “como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, as aves novas e as curvas de seu vôo” (Lins, 1966: 25), esse narrador poderia desdobrar o mundo para ela, a partir de um fragmento deixado no quarto. A intrusa deixa-se espreitar pelo hóspede de “olhar desigual” (Lins, 1966: 24), enquanto analisa um quadro seiscentista na parede, cuja mulher de perfil lembra Ana da Áustria.

Resgatada de seus quase-retábulos em diferentes passados – seiscentista, egípcio, americano –, nota-se que essa mulher busca fixar o efêmero da vida num registro eterno, tornando a vida, na arte, um eterno presente. Daí ambigüizar sua entrada na narrativa ao dizer: “entrei no quarto e não fechei a porta” (Lins, 1966: 24) e “A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro” (Lins, 1966: 24). O desejo de emoldurar-se a leva ainda a querer sustentar, tal qual a adolescente da tela, um



ramo sempre verde, além de comparar suas mãos com as da figura: são da mesma natureza, tudo executam “com destreza e simplificação de gestos” (Lins, 1966: 25).

Em outro segmento, síntese geométrica desse desejo, enuncia:

Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os ta-lhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia (Lins, 1966: 26).

Essa mulher é ciente desse eternizar-se pelo signo. Por isso, insiste ao referir-se aos insetos, aves, animais e plantas que povoaram as margens do Nilo: “A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, (...). Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses” (Lins, 1966: 28). Da mesma forma, ela se pergunta: “Onde estarão, no múltiplo, vário e excessivo ser que em mim reconheço, aqueles perfis exatos – de abutre ou de serpente alada – descobertos pelos escribas do Nilo?” (Lins,

1966: 29). É como se perguntasse: em quais camadas de escrita estou inscrita? É consciente, no entanto, de que não será lida em sua completude pelo olho humano, orgânico, afeto a equívocos. A completude se alcança na singularidade do “olhar desigual” (Lins, 1996: 24) do outro, o hóspede a espreitá-la.

Como um quadro, deixa-se contemplar pelos olhos dele: orgânico e de vidro. Antes, porém, ensina-lhe a ver: “O morador do quarto, sem dizer palavra, levantou-se. Lado a lado, parecemos na sala de uma exposição, quase a emitir juízo sobre o penteado ou as vestes do modelo” (Lins, 1966: 24). Ele ainda se indaga: “Quanto tempo ficamos, face a face, a visitante com as mãos para trás, talvez sua atitude preferida? (...) Senti-me dentro do quadro” (Lins, 1996: 25). Percebeu o narrador-músico que não basta olhar externamente, é preciso, para compreender a forma, inscrever-se internamente, conhecer os seus meandros e ser articulado e articulador de seu espaço. Singularmente, é preciso abismar-se “na sondagem de seus traços” (Lins, 1966: 25). Assim faziam os egípcios: “Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria” (Lins, 1966: 29). Esse é também o fim último, estético dessa mulher que deseja emoldurar-se, ser apreendida em rigor e em desordem:

Levarei entre os dedos flores geométricas e meu vestido será como o de Ana da Áustria. E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora? Hoje, amanhã, sepultada ou não, ou evocada, ou esquecida, recuso-me a existir só em meu rigor; ou só em minha desordem. Seja este momento, e assim minha existência, os ângulos dos geométricos e os bichos do furacão (Lins, 1966: 32-3).

O quadro e a própria narrativa, em suas formas artístico-escriturais, são metáforas do ato de criar. Osman Lins concebe os seus princípios artísticos no interior da própria ficção, revelando a dialética entre signo e vida. A arte se oferece como signo-síntese, no qual se contradiz o transitório e o eterno.

Percepção estética apreendida, pode o homem compreender e satisfazer-se no generoso gesto de intimidade e oferecimento ofertado pela intrusa. Mas quem é ela, senão, também, a própria figura da tela? Traz em seu corpo e vestes

os resíduos, os textos em palimpsestos. Sua imagem é como um manuscrito sob o qual se descobre escrita e escritas antigas:

Adquire ainda função ornamental tudo onde está impressa, como nos gestos de meus dedos e mesmo em seu repouso, a essencialidade daqueles touros finamente gravados, com pincéis de junco, nos papiros. Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete (Lins, 1966: 25-6).

Objeto estético estilizado, esta mulher clama por um olhar completo, humano e mecânico, a resgatar a vida e a arte, o provisório e o eterno. Músico e intrusa, em suas conjecturas sobre o efêmero e o narrar, tratam da dialética entre arte e vida, insinuada seja no silêncio mútuo do ato amoroso, seja no ato escritural. Frente à condição humana limitadora, sabem que só é possível eternizar a beleza e a vida por meio da arte, num diálogo de formas, por exemplo, entre as artes plásticas, a música, o cinema, o teatro. Reter a vida como um eterno presente, gesto transmutado em arte, quer no quadro a sustentar um “ramo sempre verde, sua corola imortal” (Lins, 1966: 24), quer no instante presente dos atos amoroso e escritural, tentam esses narradores imortalizá-la na completude da experiência, distraíndo-se da provisoriidade própria do viver.

Neste instante inventivo, recompõe o ponto entre a vida e a arte, o provisório e o eterno, o masculino e o feminino: geometrizava “um ponto no círculo”. A narrativa é, assim, tecida por um olho sógnico, que eterniza, no quadro e na memória de ambos, a efêmera beleza dos atos, no corpo e na escritura, em gesto de amor. Os amantes, entre as interrupções de gestos e falas silenciosas, delineiam geometricamente a representação desse amado instante:

Somos dois corpos, somos um corpo. O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e portanto de contíguo à sua natureza. Enquanto isto, perante a outra pupila, estranho como em frente ao universo da jovem que lembra Ana da Áustria, apaga-se meu lado mortal. Transformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico, em sua fria e lúcida dureza (Lins, 1966: 31).

Olhar duplo e desigual, humano e de vidro, resgata a completude do ser em unidade desdobrada: corpo e espírito, transitório e eterno. Assim, a perfeição é captada em jogo dialético: “recusome a existir só em meu rigor; ou só em minha desordem” (Lins, 1966: 33). Enquanto o olho de vidro conduz à passagem ou à experiência com o infinito, rarefazendo o lado mortal em defesa da contemplação do eterno, sustentando um presente contínuo e espacial, o olho humano contrapõe-se com sua realidade finita, imperfeita, inacabada.

Contemplada e contemplador se completam. Ela, matéria de uma ação contempladora; ele, escultor das linhas de seu corpo – imagem refeita em geometrias:

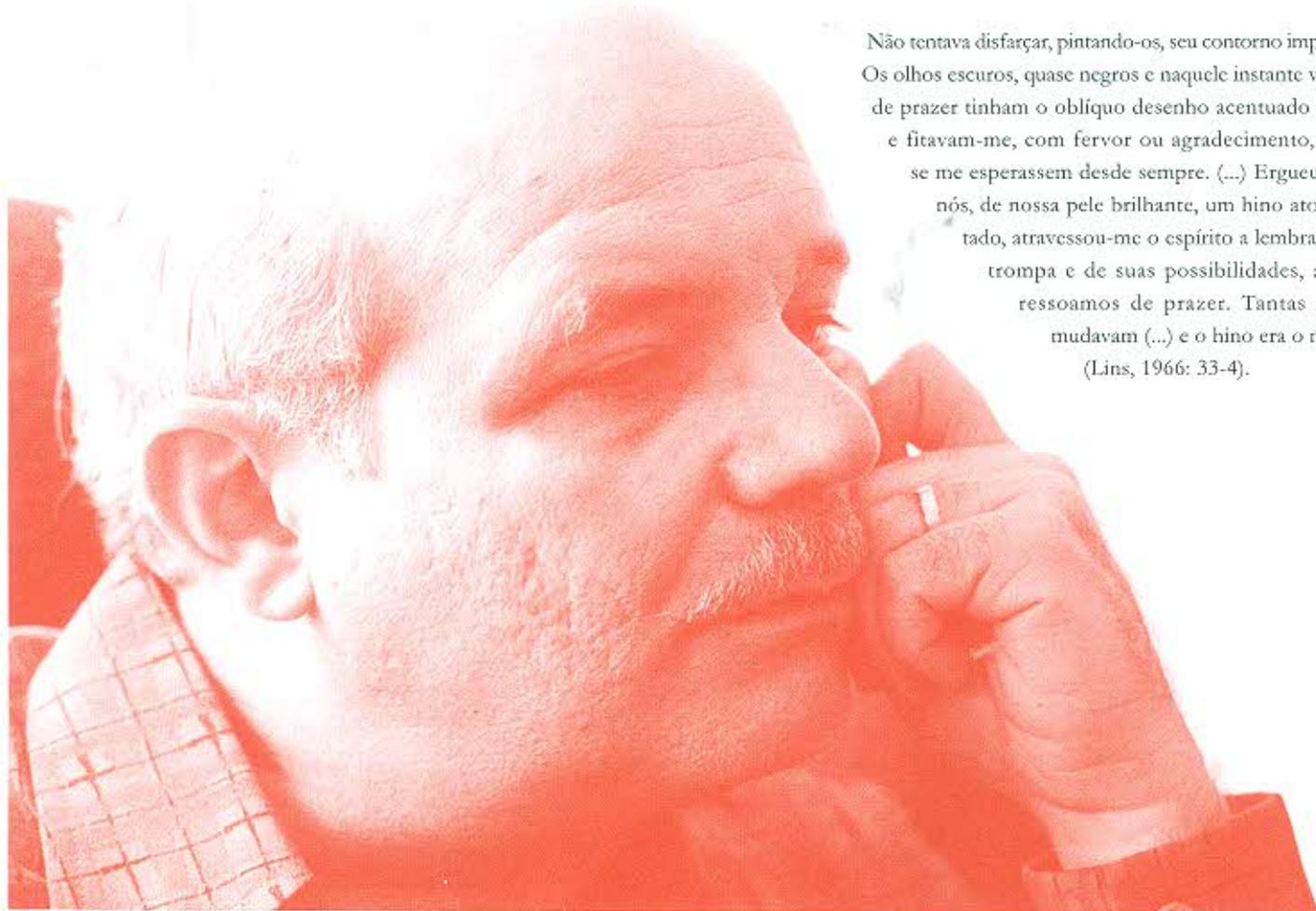
Contemplei o pêlo de suas axilas, fulvos,
úmidos. Exalavam um

cheiro resinoso, de castanhas cruas. Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis (Lins, 1966: 30).

Então, quando novamente separados, passarei minha perna direita sobre as dele e desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos, chifres, o pentagrama, símbolo da vida (Lins, 1966: 31).

Flagra-se dos corpos a beleza do instante implacavelmente perecível, traduzida na perenidade do signo – diálogo sensível-silencioso entre escritor, palavra, som e imagem. O olho orgânico vê a extingüível beleza da amante: “Seu rosto, do qual fugira o sangue, cercado pela cabeleira revolta e copiosa, tinha um brilho de opala. Era de cedro? Que beleza disfarçava?” (Lins, 1966: 33). O olho de vidro, em seu rigor técnico, traduz a beleza do seu rosto para a eternidade do signo:

Não tentava disfarçar, pintando-os, seu contorno impreciso. Os olhos escuros, quase negros e naquele instante velados de prazer tinham o oblíquo desenho acentuado a lápis e fitavam-me, com fervor ou agradecimento, como se me esperassem desde sempre. (...) Ergueu-se de nós, de nossa pele brilhante, um hino atormentado, atravessou-me o espírito a lembrança da trompa e de suas possibilidades, ambos ressoamos de prazer. Tantas coisas mudavam (...) e o hino era o mesmo (Lins, 1966: 33-4).



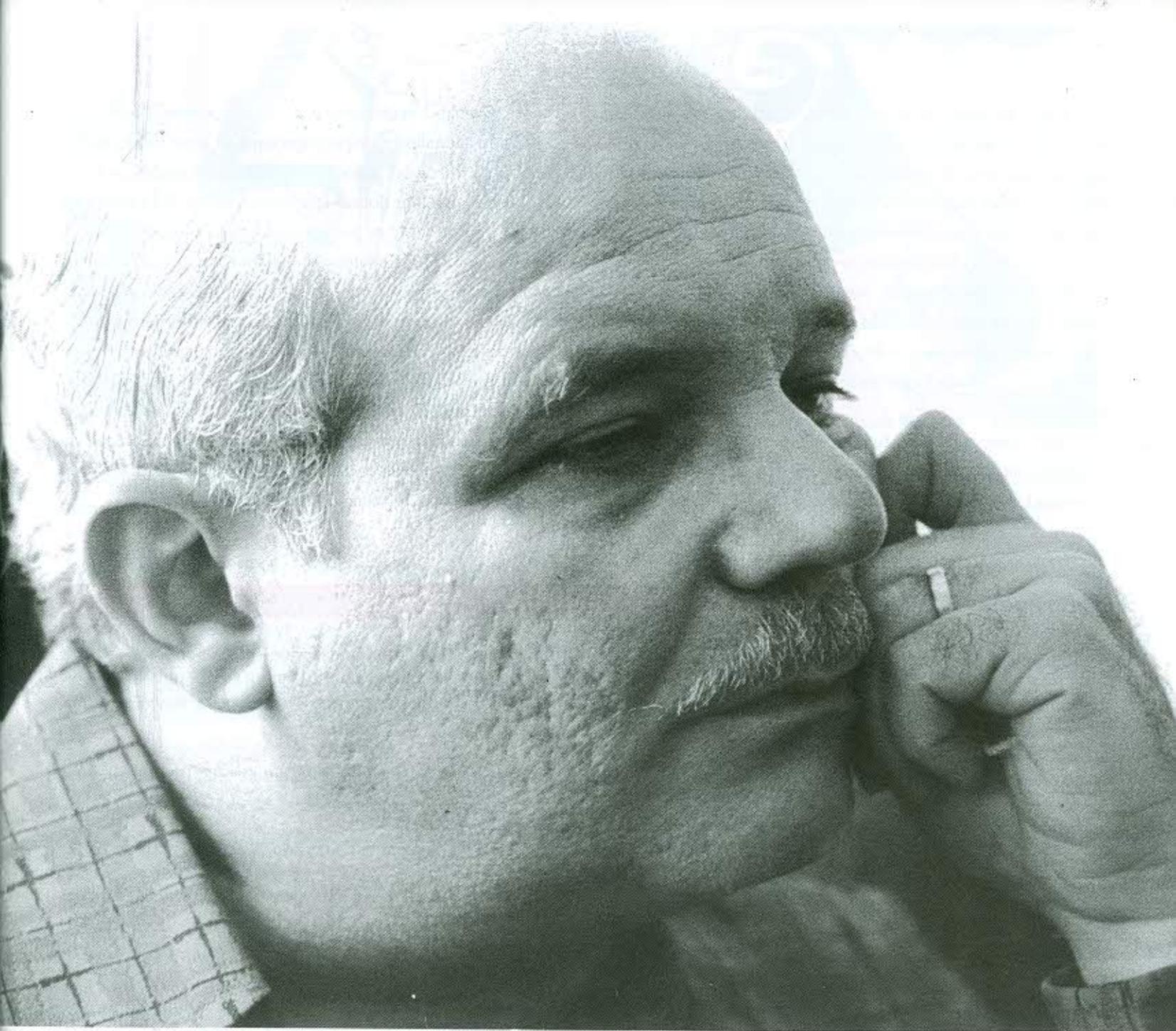
Olho de vidro, similar ao vitral, concentra força, refaz, no ato de reconstrução do narrar que se efetiva na união dos amantes, a síntese de arte e vida, o fato estético. Recupera do vitral seu caráter peculiar: luz através de vidro colorido. O vidro transmuta a luz, e seus efeitos modificam-se com ela. Da mesma forma, através do olho de vidro, o objeto em foco se transmuta, sua beleza se perpetua em forma e qualidade. Como fato estético, só se mostra, dando-se a conhecer por metáforas, comparações, analogias. O olho de vidro é, então, metáfora do fazer literário, calculado geometricamente à luz de “um ponto no círculo”.

Em *Nove, novena*, as figuras geométricas de dimensão constelar solicitam uma percepção do espaço, na qual os sentidos são tomados pela inteireza do plano que se desdobra em signifi-

cações. Osman Lins organiza seu espaço textual distante da concepção naturalista. O espaço apresenta-se, desse modo, aberto para certas operações associativas, cuja artisticidade conduz o leitor a experimentar dobras sensoriais que, em “Um ponto no círculo”, são reveladas, por exemplo, pelo olho de vidro. A organização espacial promove também o diálogo de imagens entre os retábulos/segmentos da narrativa. A própria composição causa estranhamento, em virtude de seu modo singular de construção. Nota-se, assim, que entre o contar e o escrever de *Nove, novena*, há um sistema intervalar, orquestrado pela espacialização da narrativa, que, com rigor, técnica e sensibilidade, cria para a fabulação uma organização em montagem, capaz de revelar sínteses poético-narrativas, as quais inauguram em cada leitura um espaço de liberdade escritural. €

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. *Nove, Novenna Novidade*. In: Prefácios e Pós-fácios. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987).
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LINS, Osman. *Nove, Novena – narrativas*. São Paulo: Martins, 1966.
- _____. Entrevista a Astolfo Araújo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur e Wladyr Nader, revista *Escrita*, ano II, n.13, 1976. Transcrita em “O desafio de Osman Lins”, in *Evangelho na taba*, p. 220.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. “O olho de Vidro de *Nove, Novena*”. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 6 de dezembro de 1970.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001



Na Porta a placa: Osman Lins Professor de Literatura Brasileira

Dagoberto Buim Arena

Professor do Departamento de Didática e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESP, em Marília

Osman? Osmar? De onde tinha vindo esse nome estranho? Seria possível que lá para os lados de Vitória de Santo Antão, teria o cartorário, como tantos por esses lugarezinhos do Brasil, trocado **r** por **n**? Não me lembro se algum dia comentou sobre isso. Esses estudantes do segundo ano do curso de Letras na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, instituto isolado da USP, entre os quais me incluía, não conheciam Osman, nem *Nove, novena*, nem *O fiel e a pedra*, nem a *Guerra do cansa cavalo*, nem nada.

Chegou, assim, apresentado na sala por Nely Novaes Coelho, professora de Teoria Literária. Seus olhos azuis (ou verdes) inquietos olhavam a sala. Era o auditório da Faculdade, transformado em sala para abrigar oitenta alunos no curso diurno. A faculdade aumentara o número de vagas em 1969, por exigência da reforma universitária de 68, por um lado; por outro, para aliviar a pressão dos alunos chamados excedentes, uma categoria desaparecida de estudantes. O aluno excedente teria sido aprovado no vestibular, mas sem vagas para ocupar. A ampliação das vagas aliviara um pouco a gritaria dos alunos, mas não trouxe com ela professores e espaços físicos. Osman veio para ensinar Literatura Brasileira, em 1970, para oitenta alunos nas tardes quentes e úmidas de verão e nas tardes secas de vento sul agressivo, em Marília. Ali, naquele primeiro dia, ao lado de Nely, olhou para aquela multidão com muita preocupação. Confessaria depois que ficara nervoso, porque sabia escrever, ser escritor no espaço solitário de seu escritório. Sabia também lidar com papéis, pela experiência como funcionário do Banco do Brasil, mas nunca ensinara, não sabia ser professor, muito menos para oitenta de uma vez. Poderia ensinar a escrever, como nos ensinou, ao mostrar, passo a passo, o planejamento do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, que escrevia naqueles tempos, e comentar *Nove, novena*, escrito anos antes.

Tinha dificuldades em escolher o que ensinar e como ensinar. Sabia, dizia, escrever, mas ser professor causava-lhe angústias semanais, dores e suadouros. Escolheu, para começar

o curso, um dos primeiros e principais escritores em Língua Portuguesa no Brasil: o português Padre Vieira. Por seus sermões, caminhamos juntos observando a beleza da linguagem, as construções literárias e os costumes do Brasil.

Osman usava o clássico avental docente, branco, até abaixo dos joelhos. Seus cabelos brancos, ralos, permaneciam delicada e obedientemente repousados sobre a sua cabeça, contornada por óculos finos, diferentes das armações negras, meio largas, usadas na época. Andava inquietamente de um lado para o outro, sobre o palco do auditório, fichas na mão, com as aulas cuidadosamente preparadas. Falava, consultava, falava, esforçando-se para tornar-se professor. Os alunos, entretanto, entendiam que faltava a ele o jogo de sala, o perfil típico de um professor universitário.

E por quais razões decidira dar aulas? Explicava, com certa indignação, que vivera, e muito bem, como funcionário do Banco do Brasil, mas se cansara da burocracia que limitava sua criação e não se harmonizava com o seu ofício de escritor. Em *Guerra sem testemunhas*, lido por mim naqueles tempos, bradava contra o tipo de trabalho, que não o permitia viver intensamente a sua vida com as palavras, e contra os editores, que pagavam míseros 10% sobre as vendas dos seus livros. A decisão de deixar o Banco do Brasil, aposentado, assentara-se sobre o desejo de liberdade, mas não conseguia entender como o editor poderia ganhar muito, mas muito mais que o escritor. *Guerra sem Testemunhas* é o seu testemunho e seu legado contra essa situação.

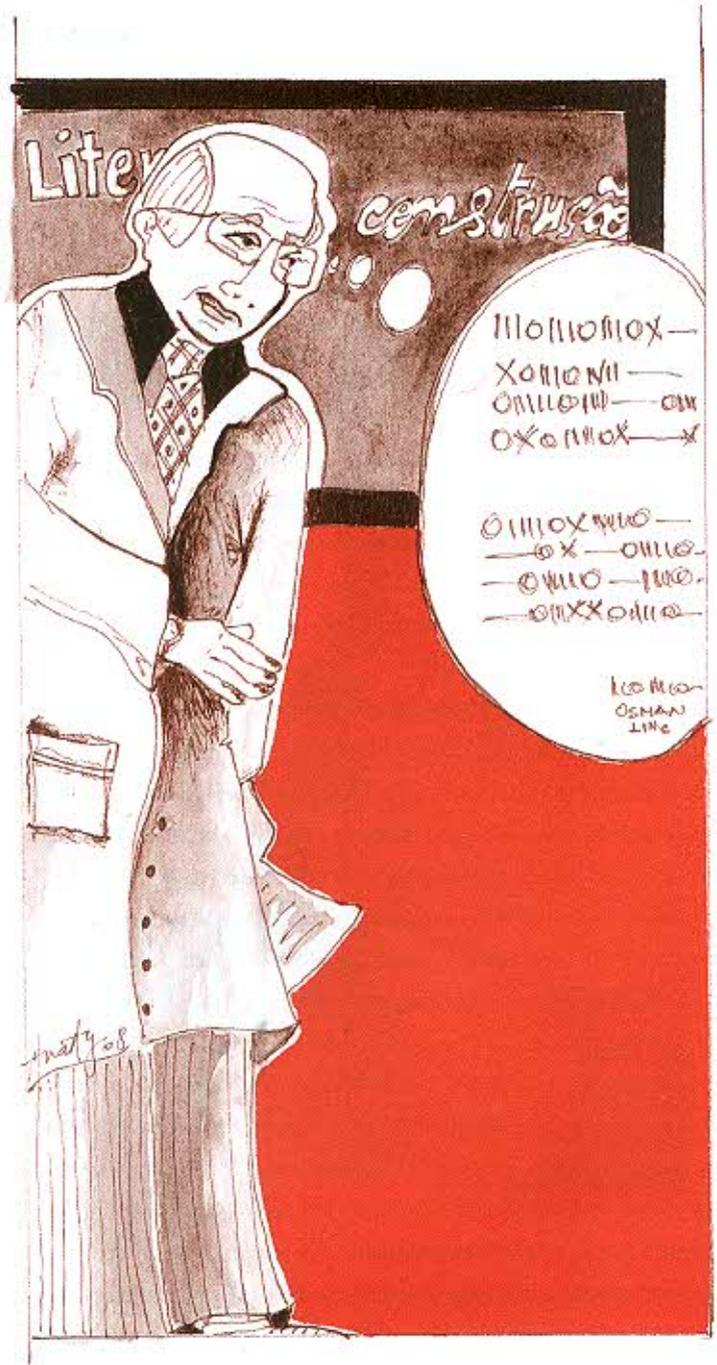
Em uma das aulas, anunciou que precisava de um aluno que o ajudasse na organização de seus papéis, de suas publicações, de suas aulas. Necessitava de um monitor que fosse voluntário, porque não havia bolsa para isso. Ávido leitor de escritores mortos e amante da literatura, vi a oportunidade de conviver com um escritor brasileiro, além das paredes da sala de aula, no universo físico minúsculo de um cubículo, sua sala, com uma mesa pequena, e uma menor ainda, sobre a qual pulava,

quando acionada pelas pontas de meus dedos, uma velha máquina de escrever Lexikon 80, forte, poderosa e resistente. A rapidez de meus dedos, treinados em outra Lexikon, no cartório em que trabalhava, encavalava as teclas que repicavam sobre o *stencil* para reproduzir à tinta as sínteses didáticas elaboradas por Osman. Ainda hoje, na minha sala da UNESP em Marília, tenho uma mesinha como aquela, e sobre ela, em absoluto repouso pela longevidade e pela falta de função, uma Lexikon semelhante. Sempre me pergunto se não seria a mesma. Olho para ela, meio desconfiado, querendo acreditar na sua fidelidade a mim e a Osman.

Ali, na sala, entre as idas e vindas semanais para sua casa, em São Paulo, Osman confessava suas angústias diante dos alunos. “Dagoberto”, dizia, “no diurno eu ensaio a aula, mas é no noturno que eu dou melhor a aula. Os alunos do diurno são minhas cobaias. Quando ensino pela primeira vez o assunto, vejo que a aula não sai bem. Depois, avalio, penso, repenso. Arrumo tudo o que estava desarrumado para as aulas da noite. Aí, sim, as aulas são melhores. Eu estou gostando de ser professor, mas o que sou mesmo é escritor.” Embora assim dissesse, em *Guerra sem testemunhas*, pergunta: “Profissão? Será realmente o escritor, mesmo exercendo atividade subsidiária, um profissional? Que exprime ao certo esse termo corrente, reivindicado por uns, menosprezado por tantos? O conceito de profissão, hoje, liga-se à idéia de subsistência” (1969: 195).

No final do ano, em 1970, Osman juntou os alunos, foi para a escadaria diante do prédio e posou para uma foto, talvez a única com alunos. Queria documentar sua experiência. Parecia mesmo um homem alegre querendo guardar as lembranças de seus pupilos, como um fã diante de seu ídolo. Por onde andam as cópias dessa foto?

O seu sotaque pernambucano de Vitória de Santo Antão dava à sua fala certo ar de inocência, de ingenuidade, de aprendiz de professor. Mas, paradoxalmente, suas palavras traziam sempre a indignação contra situações consideradas por ele injustificáveis. Esse tom de indignação acompanhava seus comentários sobre os feitos e os fatos da ditadura dos generais, embora não descuidasse de sua segurança ao escolher o interlocutor e o local: sua pequena sala e seu juvenzinho ajudante. Ruborizava-se, indignado, pela situação do país e pela falta de liberdade intelectual. Seus olhos verdes (ou azuis?) tomavam, nesses momentos, um brilho faiscante de setas e dardos, mas



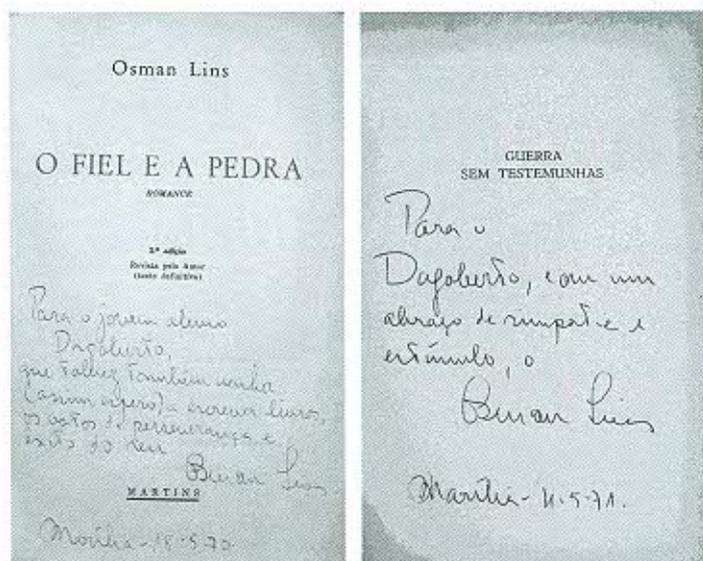
quando falava de Vieira, de Lima Barreto e de suas construções literárias, o brilho era outro: era do seduzido diante da palavra sedutora, agora como leitor e não como escritor, porque para ele, em *Guerra sem testemunhas*, o leitor, “fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra; não nomeado, nela está presente, participa de sua natureza” (1969: 187).

Não podia falar, nem podia escrever o que pensava. Na sua sala, os olhos azuis brilhavam coléricos quando comentava os acontecimentos políticos. Aqueles olhos azuis revelavam a ingenuidade do escritor e a rebeldia contra os poderosos da vida e das artes. Em *Guerra sem testemunhas*, denunciava a escravidão do autor nas garras do editor. “Ganho 10%, Dagoberto, quando me pagam. Isso é roubo”, bradava.

Minha memória me rouba o nome de uma de suas peças, lida dramaticamente em 1971, por um grupo de estudantes, entre os quais me incluía. Os diálogos permitiam que adicionássemos, improvisadamente, algumas frases dúbias, que poderiam ser compreendidas como críticas aos generais. O ano era perigoso, talvez o mais duro da era Médici. Em setembro desse ano, a diretoria tentara enquadrar duas classes de alunos de Letras no famigerado decreto 477. Na leitura da peça, estavam professores e Osman. Ele não se importou pelos exageros cometidos pelos estudantes, porque não foram muitos, mas o clima ficou tenso, porque, supostamente, todos os diálogos seriam da peça de Osman. Mas, não eram. Algumas frases ambíguas traziam apenas o desejo imenso de gritar contra as notícias das torturas e das mortes simuladas nos cruzamentos das ruas das capitais do país. E para isso, a peça de Osman foi usada. Mal, qual foi a peça? *Mistério das figuras de barro*? Quero que a minha memória a devolva, mas não consigo recuperá-la.

Osman preocupava-se com os documentos que poderiam organizar sua memória. Dava-me uns trocados para recortar comentários sobre ele e suas fotos publicadas em jornais, revistas, no Suplemento Literário do Estadão, para depois colar em um álbum de folhas negras. Mal e mal, porque não tinha jeito para lidar com esse trabalho delicado, organizava cronologicamente esse material. Onde estariam guardados? Creio ser, para os pesquisadores da vida de Osman, uma boa fonte de dados. Na Lexikon 80, datilografava artigos e peças teatrais. Tento me lembrar de uma peça que datilografei para reproduzir em carbono, mais cópias. Seria *Romance dos soldados de Herodes*? Ou *Mistério das figuras de barro*? Ou, ainda, a trilogia Santa, automóvel e soldado? Seu nome se esconde nos fios sombrios de minha memória.

Fomos com Osman a um jornal de Marília, tentar criar um suplemento literário local, à semelhança do *Estadão*. Sonhava em disseminar livros, resenhas, literatura e arte. Não

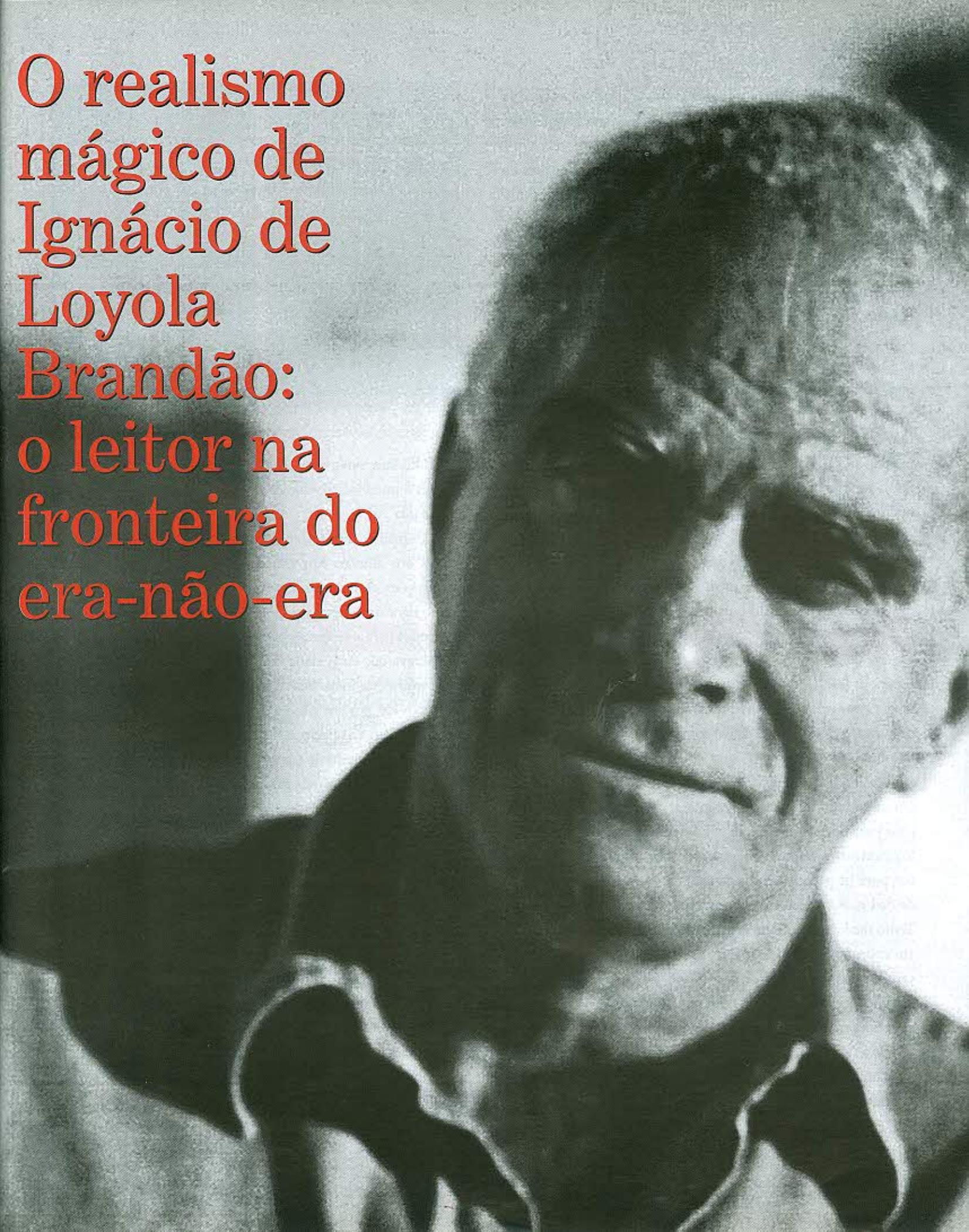


deu. O editor sabia que não venderia nada, exceto para dois ou três estudantes sonhadores e para um professor-escritor obstinado.

Osman era rigoroso com sua escrita e com a correção dos textos dos alunos. Aprendi com ele a olhar e a reolhar as construções, embora não tenha, até hoje, olhos para ver a língua com o rigor necessário que Osman exigia. Planejava seus escritos com rigorosos arranjos de palavras. Incentivava-me a escrever. Acreditava que eu poderia vir a escrever, mas eu não sabia de onde tirava essa idéia. Sua dedicatória a mim, em *Fiel e a Pedra*, dado por ele, em um almoço em sua casa, com Julieta, na rua Pamplona, em São Paulo, no final de 1971, me estimulava. Meu exemplar amarelado de *Guerra sem Testemunhas* traz uma outra dedicatória. Em *Avalovana*, primeira edição de 1973, não solicitei dedicatória. Não me perdôo por isso. Nem imaginava que, em 1978, um câncer rápido o levaria em poucos meses.

Em 1973 ou 74, Osman deixou a faculdade porque não gostara de lecionar, nem de lidar com as discussões de vanguarda do formalismo russo, do estruturalismo, da semiologia francesa ou do *new criticism* americano. Nunca me esqueci dele, de seus olhos e de sua indignação. Nunca me esqueci da atenção que dedicava a mim, embora soubesse das minhas leituras acadêmicas entusiasmadas com os livros da *Perspectiva*, de Haroldo, de Décio, de Eco, os gurus dos anos iniciais da década de 1950. E nunca me esqueci de sua afirmativa categórica: *Meu ofício é escrever*, dizia. E escreveu, até que o câncer, silenciosamente, o silenciou. ☹

O realismo
mágico de
Ignácio de
Loyola
Brandão:
o leitor na
fronteira do
era-não-era



Juliana Loyola

Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Crítica Literária da PUC-SP

“Empurrou a porta e encontrou o bicho comendo o menino mais velho, de três anos e meio”.

Introdução

“O homem que viu o lagarto comer seu filho” é o título do conto de onde se origina a epígrafe deste artigo. Publicado em *Cadeiras Proibidas* (1976), esse conto de Ignácio de Loyola Brandão é um representante legítimo da contística desse autor, a cuja obra têm sido atribuídas fortes marcas do chamado realismo mágico, ou realismo fantástico.

Característico na literatura latino-americana da segunda metade do século XX, o realismo mágico pode ser considerado, *grosso modo*, como uma atitude diante da realidade. É o próprio Ignácio de Loyola Brandão quem escreve a propósito de *Cadeiras Proibidas*:

Nos anos setenta, a situação brasileira me parecia bastante irreal. Ainda parece, hoje. No entanto, era diferente naquela época, com o regime ditatorial, a censura, o amordaçamento geral. Eu via os jornais contemplando uma realidade e estampando outra. Como jornalista, era testemunha de fatos que não podia imprimir. Portanto, observava a realidade sendo distorcida e uma outra realidade sendo fabricada, impingida. A percepção desta situação me levou à descoberta (óbvia) de que as coisas *eram, mas não eram*. E, desta maneira, na observação do dia-a-dia, foram surgindo as histórias que compõem *Cadeiras Proibidas* (Brandão, 1987: apêndice).

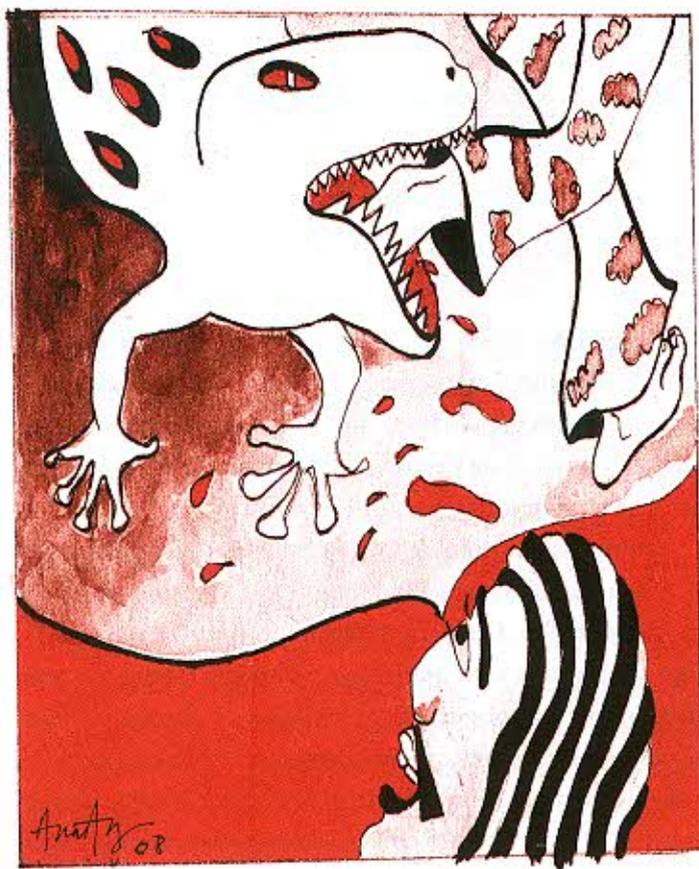
Uma certa visão da realidade como naturalmente absurda ou insólita fica estampada nas obras desse gênero tipicamente latino-americano. Ao que parece, a proposta do realismo mágico não consiste em deformar o real ou mostrá-lo na sua transfiguração, mas em forjar, por meio da ficção, a condição do humano como algo naturalmente absurdo e, desta forma, propor um olhar de transcendência em relação ao real. Nesse caso, um dos aspectos da realidade referida diz respeito à presença aterrorizadora das ditaduras políticas em países da América Latina, na segunda metade do século XX.

Os grandes temas sociais e políticos estão presentes nas obras do realismo mágico, mas seria equivocado considerá-lo apenas como um impulso à denúncia. É inegável que o gênero marcou uma significativa expansão da literatura latino-americana e que a levou ao reconhecimento internacional.

Voltemos ao conto de Loyola Brandão, “O homem que viu o lagarto comer seu filho”, motivo de nossa leitura no presente trabalho. Conforme afirmou o próprio autor, esse conto, juntamente com outros que compõem o livro *Cadeiras Proibidas*, tem sua origem na observação do dia-a-dia. Num primeiro momento, podemos nos perguntar: como a observação do dia-a-dia pode levar alguém a configurar a cena de um homem que vê um lagarto enorme devorando seu filho? Uma forma de chegar às respostas poderia ser a associação direta e simplória do animal ao regime militar (em plena vigência no Brasil da década de 1970) e da criança (ou do próprio pai) à condição franzina dos dominados. O conto em questão vai muito além. Um olhar mais atento à forma como o autor compõe a narrativa permite observar que a fusão da realidade com elementos fantásticos transcende o âmbito do puramente ideológico. É o que pretendemos mostrar com uma rápida consideração sobre o papel do narrador como elemento mediador da relação texto-leitor (como efeito narrativo) nesse conto de Ignácio de Loyola Brandão.

Um lagarto que come-não-come: uma história que é-não-é.

Numa madrugada quente, não conseguindo dormir, um homem se levanta para beber água. Ao passar pelo quarto dos filhos, resolve entrar. Empurra a porta, e vê um lagarto devorando o filho mais velho. O animal já tinha metade da criança boca adentro. A visão horrenda desencadeia uma seqüência de pensamentos. A atitude que o personagem toma diante da cena é voltar ao seu quarto, sem nada fazer quanto ao menino que



está sendo devorado. Acorda, horas depois, com metade de seu corpo dentro da boca do bicho.

Em linhas gerais, é essa a história de “O homem que viu o lagarto comer seu filho”. O título do conto é marcado pela presença do artigo definido (“O homem”, “o lagarto”). O título anuncia uma situação que, embora violenta e inverossímil (o conhecimento de mundo do leitor empírico não prevê a possibilidade desse acontecimento pelas proporções dos sujeitos envolvidos – “lagarto”, “filho”), apresenta uma cena já composta e pretérita (“viu”), contra a qual o leitor não tem muito a fazer. Entra no conto “desconfiado”, mas sem “margem de manobra”, o que não o torna imune às oscilações que tomarão conta do ato da leitura ou da leitura como ato.

Na curta narrativa, o contar (*telling*) prevalece por meio da atuação de um narrador não dramatizado, que não passa a palavra diretamente às personagens. Aparentemente “senhor de si” e da situação narrativa, o narrador, nesse conto, ao contrário de favorecer uma sensação de certeza ao leitor quanto ao lugar que deve ocupar, parece ser responsável pela inscrição do paradoxo em que se vê instalado o leitor. Diante do narrador

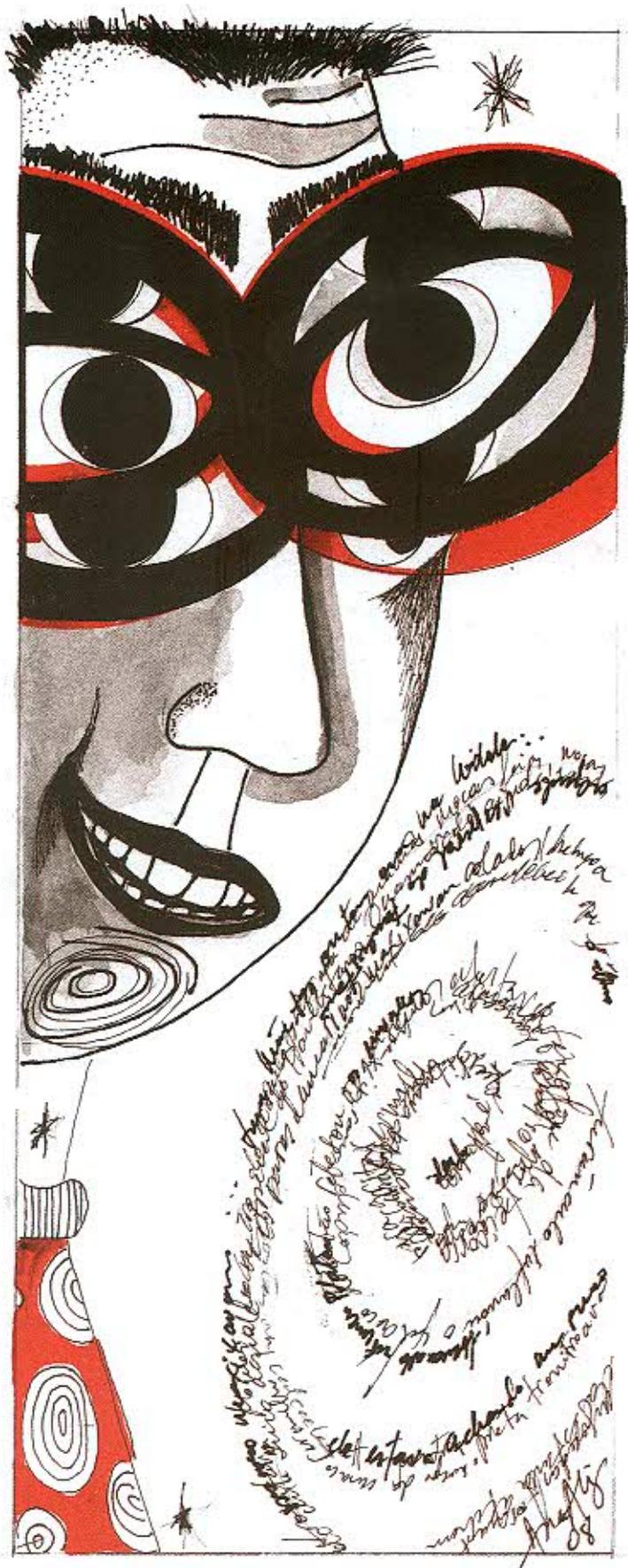
firme e aparentemente imparcial, vai se erguendo um leitor dividido entre o ser-não-ser da história – ela mesma, expressão natural do insólito.

Fra uma noite de terça-feira e eles viam televisão deitados na cama. Quase uma da manhã, estava quente. Ele levantou-se para tomar água. (...) Ao passar pelo quarto das crianças, resolveu entrar. Empurrou a porta e encontrou o bicho comendo o menino mais velho, de três anos e meio. Era semelhante a um lagarto e, na penumbra, pareceu verde (Brandão, 1993: 117).

Iniciada a narrativa, o leitor se vê, quase imediatamente, numa situação de profunda estranheza com a absoluta inoperância de um pai face à visão de seu filho sendo devorado por um bicho terrível. O contato com o estranho, entretanto, não define (no sentido de tornar definitivo) o lugar do leitor no texto. Ou, se preferirmos, este parece ser o seu lugar – um território móvel –, porque corresponde a uma experiência dupla e simultânea: a de apreender algo inverossímil, inaceitável segundo os parâmetros da realidade objetiva, ao mesmo tempo em que tudo é apresentado como natural e cotidiano pelo narrador, o que torna a sensação de estranheza (esta, sim) insólita. Esse movimento em que se vê inserido o leitor é conduzido pelo narrador que, ao contar a história sem demonstrar nenhum estranhamento, contribui para a concretização do efeito exercido pelo conto – a vivência do insólito e do absurdo como algo corriqueiro, cotidiano.

O emprego do artigo definido (“... e encontrou o bicho comendo...”) e o tom de naturalidade adotado para a descrição do animal ilustram bem a posição desse narrador que não hesita. Não hesita, mas conta algumas passagens da história a partir do ponto de vista de um passado imperfeito, não concluído, supostamente em continuidade, ou do futuro do pretérito, que pode expressar a dúvida, incerteza ou circunstância de condição.

“Franzino funcionário” dos correios, o personagem, tal como o leitor, também se encontra em posição de dupla experiência – a visão terrível e os pensamentos, as elocubrações que passam a ocupar sua mente. O narrador não assume, nesses momentos, o controle total da narrativa, deixando intervir o discurso indireto livre num movimento de fusão entre o discurso interior do personagem e o seu próprio discurso.



Bem que ele avisava a mulher para trancar as portas. Ela esquecia, nunca usava o pega ladrão.

(...) Qualquer dia, em vez de um bicho, haveria um homem roubando tudo, a televisão colorida, o liquidificador, as coleções de livros com capas douradas, os abajures feitos com asas de borboletas, não preciosos.

(...)

Queria ver a cara do cunhado quando contasse.

(...) Devia ser uma visão alucinada qualquer. Não era. O bicho mastigava o que lhe pareceu um bracinho (...). Uma faca de cozinha poderia ser útil? Preferia não ter visto o lagarto, encontrar a cama vazia, as roupas manchadas de sangue (Brandão, 1993: 117-18).

Ao assumir, em princípio, a posição de quem está fora da história, o narrador procura atuar com extrema isenção quanto ao que conta. Intercala dois movimentos ao contar: um que apresenta aderência à realidade e outro que dela se afasta drasticamente. O narrador passa de uma informação passível de verossimilhança externa a outra completamente desconectada do mundo exterior. No entanto, as duas informações recebem o mesmo grau de naturalidade, a mesma ênfase, o mesmo tom, o que as funde numa mesma natureza, embora sejam antagônicas:

Se acendesse a luz do corredor, poderia verificar melhor que tipo de animal era. Mas não se tratava de identificar a raça e sim de salvar o menino. Ele tinha a impressão de que as duas pernas já tinham sido comidas, porque os lençóis estavam empapados de sangue. E a calça do pijama estava esvaquiada sob as garras horrendas do bicho repulsivo (Brandão, 1993: 117).

A atitude (ou a falta de atitude) do personagem é acompanhada pelo leitor real num misto de curiosidade e hesitação entre aceitar a história como uma proposta de mergulhar no absurdo ou sair dela e ignorá-la completamente. Não cabe discorrer sobre os resultados de uma ou de outra escolha pelo leitor empírico. O que parece ser relevante é que o conto chega ao fim e o leitor implícito permanece numa espécie de vivência ambígua. Esta também é a vivência do personagem. Assim que ele vê o filho sendo devorado pelo lagarto, fica imerso numa seqüência de pensamentos que vão do real ao fantástico com extrema naturalidade. As suas incertezas são de natureza diversa das do leitor, mas parece evidente que a forma de narrar instala a situação paradoxal no personagem e no leitor porque, dentre outros fatores, o narrador tudo encara como acontecimento comum.

A naturalidade do narrador é causadora do efeito de estranheza no leitor. Ao não se mostrar assustado com a hesitação do personagem (salvar ou não o filho das garras e da boca do lagarto gigante), deixa o leitor em dúvida quanto ao julgamento dos fatos e de sua pertinência. E é esse o sentimento que define os limites do leitor no conto.

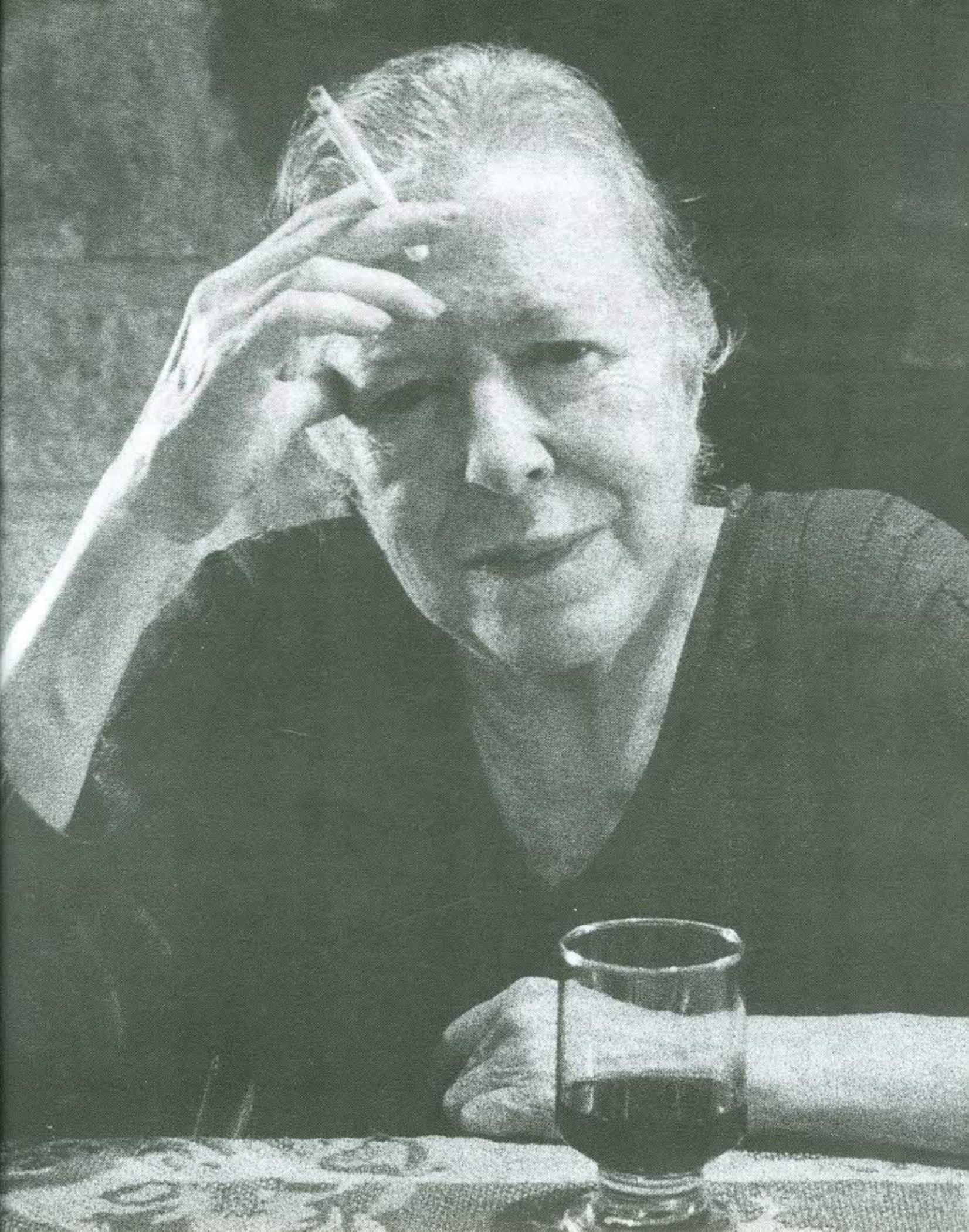
Podemos retomar parte do depoimento de Loyola Brandão citado no início deste trabalho, para considerar o próprio autor como um leitor de sua realidade, localizado na fronteira entre o *crer* e o *não crer* naquilo que ocorria no Brasil dos anos de 1970, tempo difícil da ditadura militar. Leitor que se faz escritor criativo, Brandão consegue, contudo, transcender a condição histórica imediata que lhe motiva o conto. Não fala de uma situação insólita

para denunciá-la como tal. Seu texto não se reduz a um alerta sobre a situação política. O texto, feito forma, materializa o insólito, presentifica-o, fazendo-o, para o leitor, sua única alternativa de permanência no conto. Dessa maneira, o leitor performatiza em si, por meio da leitura, a situação real a que o conto se liga historicamente. O texto de Brandão *não fala sobre*, mas antes ele é aquilo de que quer falar.

Ao representar uma realidade passível de flexibilização (o leitor migra de um universo real a outro fantástico e vice-versa), o texto torna relativo o que é dado como estabelecido. A condição humana, inexoravelmente definida pelos contornos de uma lógica realista, ganha, assim, uma dimensão maior de possibilidades pelo simples gesto de tornar-se duvidosa. 

Bibliografia consultada

- BRANDÃO, I. de L. *O homem do furo na mão e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Os melhores contos de Ignácio de Loyola Brandão*. Seleção: Deonísio da Silva. São Paulo: Global, 1993.
- CIPRO NETO, P. e INFANTE, U. *Gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 2003.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TURCHI, M. Z. As fronteiras do conto de José J. Veiga. In: *Ciências e letras* n. 34, p. 93-104, jul/dez, 2003.



Entre o céu e as caldeiras: espectros desconstrutivos em “Agda”, de Hilda Hilst¹

Lilia Loman

Professora Doutora do Programa de Crítica Literária da PUC-SP

Resumo

Com base no conceito de Jacques Derrida (1994) de espectro como, uma “não-presença” recorrente ao mesmo tempo *visível e invisível*, este artigo oferece uma problematização da personagem como imagem em constante trânsito entre “verdade” e “sonho”, “forma” e “ofuscação” (Hilst, 2002: 119-20). Refletindo — ou refratando, talvez — o movimento espectral, os dois contos de Hilda Hilst escolhidos como objetos de análise sugerem, por serem homônimos, duplicidade desde o título. De fato, em um trânsito dual entre teoria e obra, a reflexão ora proposta parte não só da ambivalência inerente à poética de Hilst, mas também de “espectros” evocados pela própria autora: o fantasma de Hamlet, por exemplo, emerge de um dos contos para integrar o diálogo especular entre “Agda” e “Agda”. Entre “o céu e as caldeiras”, Agda transita pelas fissuras do texto e desconstrói-se, desdobrando-se no mesmo e em alteridade, espalhando-se em “ilusões de ótica” que transcendem a morte e o fim da narrativa.

Introdução

É sim, o amor do mundo inteiro se lavando no meu canto, depois vão tentar secar a fonte, vão dizer: Agda pergunta tudo o que os outros perguntaram, finge ter a cabeça coroada e é apenas o espectro de sempre, vamos então repetir: who are you, that usurp'st this time of night? Quando vier a noite não estarei discursando assim saxissonante [...] (Hilst, 2002: 26, grifo nosso).²

Eclíptica, a Aldeia Sol e Lua é um espaço saturado por dualidades por onde “santas e rameiras” transitam “entre os céus e as caldeiras”. Seus habitantes, conhecedores da verdade que vem dos sonhos, têm no “sangue a alma de outras raças e o verso de outra gente que conheceu o coração das gentes”. Aos que duvidarem de suas *falas e rimas imprevistas*, eles desafiam uma visita (AA119). Igualmente eclípticos, os contos homônimos “Agda” de Hilda Hilst desafiam o leitor a duvidar de toda verdade aparente, e inserir-se nas fissuras do diálogo entre a realidade e seu efeito. A presente reflexão insere-se neste espaço eclíptico para propor uma problematização da personagem como a imagem do visível e do invisível.

1. Espectros de Agda: imagens de uma ausência

Resultado da herança de versos e testemunhos imemoriais, o escrito de *falas e rimas imprevistas* confunde-se, de fato, com o próprio conceito de intertextualidade. A impossibilidade de precisar limites, origens e identidades é, sem dúvida, uma característica imanente aos contos. Entretanto, nem mesmo tal impossibilidade é absoluta. De fato, em “Agda”, o “verso de outra gente” emerge do tecido intertextual como mais um fator de estranhamento.

Esgueirando-se entre vozes anônimas, citações de *Hamlet*, *Medea* e *Electra* trazem, por exemplo, Shakespeare e Eurípides repetidamente à superfície. Embora sejam todas grafadas em inglês, tais citações veladas não se singularizam devido simplesmente ao idioma³. Ao contrário, frente à ebulição de gêneros característica da poética de Hilst, a mudança súbita de idioma passa quase despercebida. Entretanto, o constante velar e revelar de identidades torna “Agda” numa *cena de possessão*: no trecho citado, por exemplo, sujeitos conflitantes alternam-se e atropelam-se em um coro dissonante que simultaneamente evoca e encobre o clamor shakespeariano. A exortação de Horácio é literalmente *incorporada* ao texto, em um jogo de semelhanças e diferenças que se, por um lado, dissipa quaisquer origens, por outro lado, resiste ao anonimato.

Vale notar que o paralelo estabelecido com *Hamlet* certamente não é acidental. Hilst faz do diálogo intertextual um artifício poético. Além de entremear identidade e anonimato, a autora cria, ao *incorporar* vozes alheias, um jogo especular entre o mesmo (“Agda”) e o outro (“Agda”), que mantém a

imprevisibilidade de falas, rimas, reflexos da verdade e do sonho. À semelhança das citações veladas pela densidade poética, a noção de *espectro* remete a uma imagem de dubiedade, um simulacro do quase-visível, do quase-vivo/morto, que deixa transparecer traços de uma identidade que, no entanto, jamais são revelados por completo. A fala de Horácio, apropriada pelo coro de vozes anônimas em “Agda”, ocorre no Ato I de *Hamlet*, cuja cena inaugural é entrecortada pela entrada [*Enter the Ghost*] e pela saída do fantasma [*Exit the Ghost*]. Nela, Horácio, antes descrente da existência do fantasma, implora a este que fale e revele a sua identidade. O fantasma, porém, abandona a cena sem nada dizer, deixando em suspensão um discurso jamais realizado⁴. Em um vai e vem de presenças e ausências, as entradas e saídas do fantasma remetem-nos novamente a um espaço intersticial, eclíptico. Com efeito, na teoria de Derrida, o *rumor* ou *movimento espectral* está diretamente relacionado com a idéia de *intervalo*. O espectro é um revenant, uma visão *recorrente* do invisível, cuja não-existência prevê paradoxalmente sua inscrição em outro lugar, ou seja, sua “corporificação”.

O *intervalo* entre o “desaparecimento” do fantasma [*Exit the ghost*] e sua nova “aparição” [*Enter the ghost*], em *Hamlet*, torna-se fundamental, pois denota um processo pelo qual ausências e presenças opõem-se enquanto carregam traços de *contaminação mútua*. A desaparecimento do fantasma marca, assim, um *esvaziamento* de sua presença, cujo impacto se dá precisamente pelo seu *silêncio* e pela sua *ausência*. O silêncio e a sublimação de todas as formas tornam-se polissêmicos na medida em que a iminência do não dito e do não visto preludia significados que vão além de qualquer realidade antecipada. *Entra Agda. Sai Agda.*

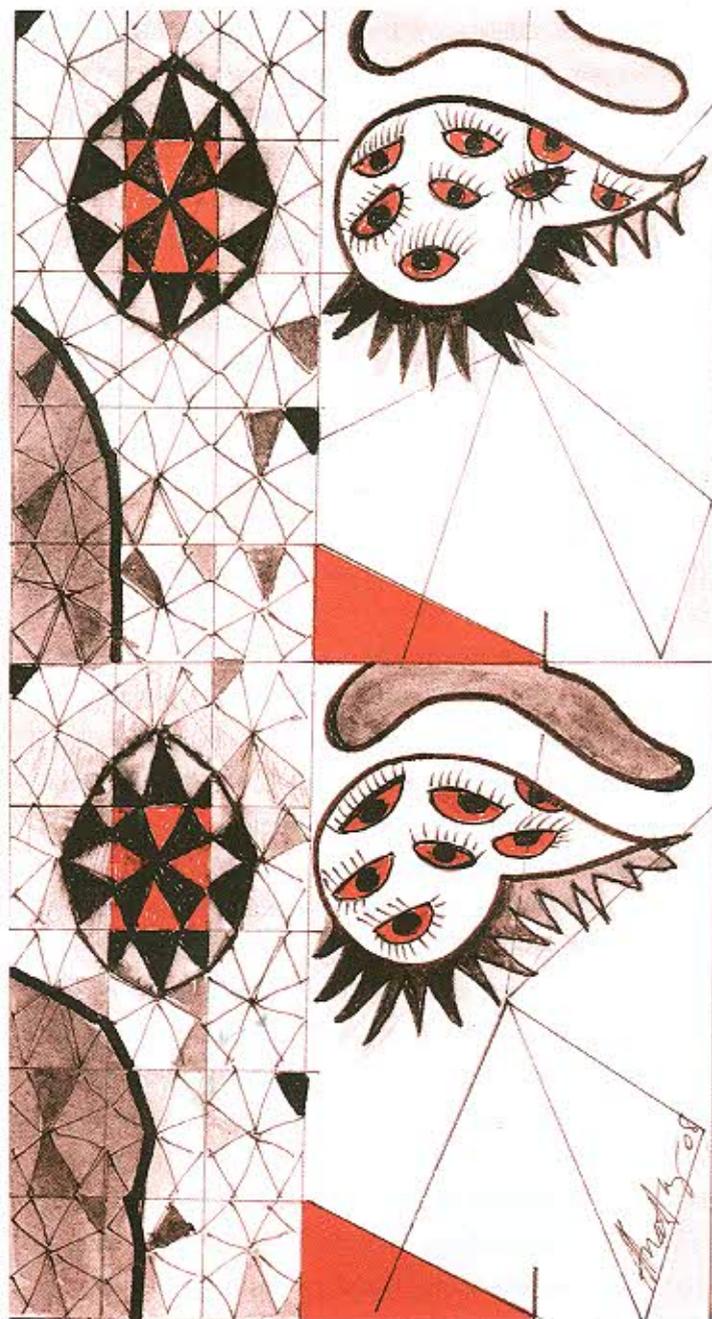
Como uma presença que inevitavelmente se desfaz, a ausência permeia os dois contos homônimos de Hilst. No primeiro conto, a ausência toma forma de espera como prolongamento da não-presença do outro: “ele virá sim, ainda que seja quarta-feira de treva” (A21); “Entardece. Ainda que seja quarta-feira de trevas ele virá (...) Ou ainda é manhã? Ainda é manhã sim, o sol está batendo só deste lado” (A25). Nota-se aqui que a inutilidade e a justificativa da espera baseiam-se na contradição essencial entre a atemporalidade e o esvair inevitável da existência. Por toda a narrativa, há um descompasso entre o ritmo incontrolável do envelhecimento e a síncope amorosa, a suspensão, a espera.

Por vezes, o hiato é deixado pela mãe que não veio, mas

que “manda saudades” (A20), pela própria Agda fechada dez, doze, treze dias dentro de casa (AA108-109), ou pelo gozo apoteótico de ser outra por meio da maternidade do divino (AA110). O diálogo com o interlocutor ausente adquire uma esfera performativa, tornando-se um ato de *conjuração*. A “vertigem”, o “sortilégio” e o “ímpeto” de Agda-primeira traduzem-se na escritura de Hilst como um turbilhonamento poético cuja materialidade desnorteia o leitor antes mesmo da codificação de sentidos. Parágrafos imensos sincopados por uma pontuação ora inexistente, ora frenética incorporam, desde as primeiras palavras, o “branco sereno labareda do fim” de sua morte (A29). Com efeito, o deslumbramento trazido pela dificuldade de leitura, atrelado ao rumor de “falas e rimas imprevistas”, faz do próprio texto um *ente espectral* que “se vê forma de longe e ofuscação de perto”, “serafim na aparência e blasfêmia nas vísceras” (AA120, 119). Conseqüentemente, movidos pela ambivalência da escritura, assumimos o papel de Horácio diante do fantasma do velho Hamlet: somos movidos pela urgência de descobrir significados, identidades, de *fazer o texto falar*. Agda, em seus diversos desdobramentos, nos retorna o olhar, mas mantém-se velada pelas fissuras entre realidade e efeito: “re-presentação”⁵.

Tal fluidez quase ininterrupta da escritura, notada visualmente na organização dos parágrafos de Agda-primeira⁶, reflete-se na diluição gradativa dos elementos caracterizadores das personagens. A ausência do outro prevê necessariamente a sua presença, o seu retorno, mesmo que este jamais ocorra. Em outras palavras, a ausência *espectraliza* o outro, pois o insere após um intervalo que constitui um rastro que se desfaz; uma herança, o testamento furtivo daquele que se deslocou. Entretanto, o afastamento não aumenta a diferença, ao contrário. Na medida em que o outro passa a existir, a ser *corporificado* por meio do nosso discurso, um processo de aproximação crescente passa a ocorrer. Afinal, o diálogo entre Horácio e o fantasma do velho Hamlet não constitui por *excelência* um diálogo. O papel do fantasma como interlocutor é *virtual*, e só ocorre como possibilidade, ou seja, como antecipação.

Porém, a ausência do outro não é necessariamente física ou precisa. Em Hilst, a própria escritura cria intervalos nos quais as personagens desaparecem e (re)aparecem,



trocando, por vezes, nomes, corpos, imagens e identidades:

Kalau: (...) eu disse Agda Agda e a cara era escura, era a minha própria cara, eu Kalau enlouquecido, uma coisa sagrada que eu tomava nos braços, uma coisa-eu (AA103).

Orto: Uma vez em abril ela me disse: Orto, vamos brincar assim, tu és meu corpo e eu sou teu corpo (...) vozeirão: eu sou Orto, e quero comer o corpo da minha amada... que se chama Agda... Agda-lacraia. Depois ria e cantarolava (AA104-05).

Lembrando a divisão em cenas e atos de *Hamlet*, o conto de Agda-lacraia traz a possibilidade de um paralelo com as desapareições e reaparições do fantasma do velho rei. Comportando-se como um espectro, Agda é apenas *quase visível* durante toda a narrativa. Não há, por exemplo, nenhuma interação *direta* com qualquer personagem, com exceção talvez do igualmente espectral “Potente Implacável Senhor”. Agda só existe como discurso: seja o dela ou o dos outros. Ela configura-se, portanto, como o esvaziamento de uma presença, um espectro: a imagem projetada em uma tela ilusória na qual, na realidade, não há nada a ser visto.

Particularmente em Agda-primeira, a desconstrução da personagem como “visibilidade do invisível” expressa-se por meio do caleidoscópio de vozes que Hilst mescla ao texto. A coexistência de sujeitos dos verbos “vão”, “vamos”, e “estarei” no trecho anteriormente citado é apenas um dos diversos casos encontrados. A inexistência de diálogos *claros* dissipa também os limites entre os interlocutores, criando um jogo constante de presenças e ausências entre personagens que transitam entre o visível e o invisível, a escritura e a imagem. Surgem, assim, imagens compostas de personagens permutáveis como “mãepaifilha”, “Agda-mãe-filha”, “pai-amante-filho” (A18, 25).

É importante notar que tal caráter *espectral* (des)caracteriza não só “cada Agda”, mas todos os seus desdobramentos mais sutis em outros elementos textuais. Os reflexos e distorções gerados pelo diálogo especular entre “Agda” e “Agda” causam um deslocamento de efeito e realidade, “assombrando” personagens, vozes narrativas, tempo e o espaço. A casa confunde-se com o corpo, e torna-se um espaço reversível, pois “é como gente e traiçoeira, que se encolhe ou se estende, se adensa ou se adelgaça dependendo da alma de quem nela habita” (AA118): “casa-caminho-morada” existindo no dentro de Agda e como sua extensão (AA116).

O impulso de fusão com o espaço aponta para um aspecto fundamental da desconstrução da personagem como espectro: sendo ilocável e apenas *quase* identificável, ela é resistente a caracterizações. Acima de tudo, ela ocupa todas as frestas do texto, assumindo formas diferentes sem, entretanto, perder os traços ofuscados e ofuscantes que a tornam (quase) reco-nhecíveis.

2. A ausência do *em*: o temor e o desejo de se tornar *outra*

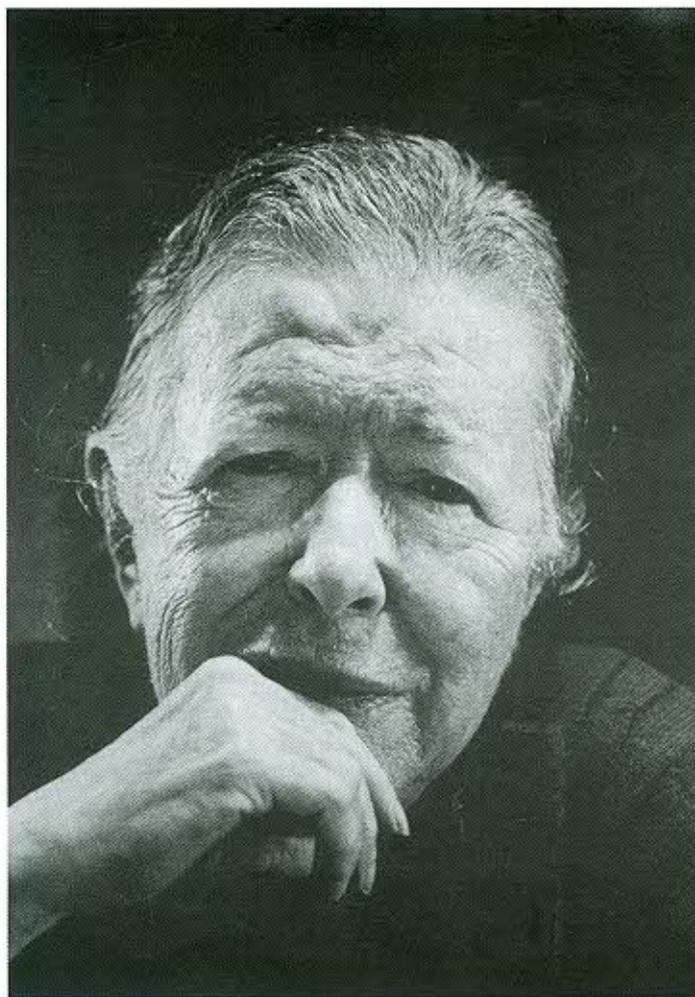
Finalmente, ausências e espectros tornam a reflexão sobre a morte inevitável, senão indispensável. Em ambos os contos, a própria escritura encena a morte da personagem desde o início. De fato, a morte afundada ou pelo fogo existe metonimicamente por todos os elementos textuais. No primeiro conto, por exemplo, até mesmo o ritmo da liquidação gradativa do texto, gerada pela respiração — ofegante — de uma leitura em voz alta, sugere a asfixia pela terra do “sagrado poço”:

Agora sim, vou me conhecendo com esse lodo na cara, mastigando a mim mesma, cera esbraseada consumindo meu corpo, consumindo-me e conhecendo-me sem nojo, goela escancarada, lívida alquimista, vai Agda, mais para o fundo, sem que tu saibas que teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um separando o que vale, degustando e deixando escorrer o outro para o poço (AA30).

A “morte-enterrada” de Agda-primeira equivale ao inverso da prosopopéia, trazendo-a de volta ao mundo *inanimado*⁷: “menina-planta, menina-pedra, menina-terra” (A27). Aqui, a ausência do outro confunde-se com a ausência de si mesmo, abrindo um espaço psicótico de alteridade, marcado pelo desejo ou pelo temor da própria morte.

A temática do envelhecimento em Agda-primeira traz, a princípio, a impressão de um antagonismo em relação à atitude de Agda-lacraia diante da finitude. Porém, a morte cavada com as próprias mãos de Agda contrapõe-se à rendição ao esgotamento do corpo físico e da própria narrativa, desdobrando-se em novas mortes, labaredas do fim, imagens de si e do outro: Agda-primeira, Agda-lacraia, Agda-daninha, Agda-doninha etc. Existe, por toda narrativa, uma tensão criada entre o “corpo-limite”, o “corpo de sombra” que envergonha e se desmancha, “raiz avançando no debaixo da terra” e a “inteira vida” que não acompanha o corpo funeral (A18-19). A morte — literalmente — pelas próprias mãos é, assim, um exorcismo:

(...) tua mão é que faz morrer agora (...) ESSE BRANCO SERENO LABAREDA DO FIM. Labareda. Vontade de ver tudo de novo, ver, tocar pela primeira vez.



(...) esse que essa GRANDE COISA TURVA não vai tocar porque eu estarei ali à sua frente, imensa, e vou dizer e digo: despacha-te coisa imunda, morte, vassoura negra de asas (...). (A25-26)

Da mesma forma, Agda-lacraia passa de Iphigénie a Ériphile ao abandonar a submissão total ao “Potente Implacável Senhor”, a quem prometera “morrer morte infamante”: “Por que é preciso morrer morte maldita?” (AA114). Neste momento, como Ériphile, que arrancou a adaga das mãos do sacerdote e cometeu o próprio sacrifício, Agda assume o controle de seu destino e se impõe sobre o “senhorzinho”: “Melhor não morrer e ficar fiando o destino das gentes”, diz e ordena seu “gozo-contente”, a “paternidade do divino” (AA114). Agda é, de fato, consumida pelas chamas ateadas pelo povo da aldeia — ou, ao menos, esta é uma das verdades que vêm do sonho. Escapa, porém, de “morte maldita”, e desloca-se, sempre desejando “ser outra”. Em outras palavras: ser Agda.



Considerações Finais

Qual é a verdade que vem do sonho? Perguntem a Ana: testemunha imemorial, que “pode atestar a verdade das falas” imprevistas, rimas incidentais ou não, que foi de Agda desde sempre criada. Ana percorre os dois textos como *presença absoluta* que atesta relatos e verdades sobre as duas Agdas (e as duas anteriores). Poderosa, ela é capaz até de interromper a sublimação de Agda-primeira, a conversa infinita com os mortos, os ausentes:

Agda-mãe-filha, nada mais — e o meu corpo, nada mais é eu, nunca fui nada porque se o fosse, hoje não seria este corpo-nada. Entardece. Ainda que seja quarta-feira de trevas ele virá, sombra verde vazia cinza sobre o quadrado do pátio. Ou ainda é amanhã? Ainda é amanhã sim, o sol está batendo só deste lado, Ana é preciso pôr os pássaros ao sol (...) (A24, 25).

Entretanto, nem Ana resiste ao diálogo especular entre o visível e o invisível, e transcende a temporalidade sendo também eterna, a palavra que se refaz, sempre absoluta. Às margens do fim/início, a morte na terra ou pelo fogo e a última palavra de cada conto não determinam a cessação do diálogo. Como o espectro

shakespeariano que entra e sai de cena, Agda inscreve-se como uma quase-presença além dos limites aparentes da personagem e do final da narrativa; finge ter a cabeça coroada, e é apenas o espectro de sempre, repetindo-se perpetuamente no igual e no dessemelhante, “entre o céu e as caldeiras” (AA119). 

Notas

¹ O presente artigo foi também submetido à Revista Brasileira de Literatura Comparada para apreciação.

² Todas as citações referentes aos contos serão a partir daqui demarcadas com a(s) letra(s) A (Hilst, 2002: 17-30) ou AA (Hilst, 2002: 103-23) seguida(s) do(s) número(s) de página.

³ Todas as chamadas citações veladas são em inglês, com exceção da frase litúrgica “vere dignum et justum est, aequum et salutáre” em latim na página 30.

⁴ Hamlet, Ato I, Cena I, 46.

⁵ Faço referência aqui à inexauribilidade da experiência da aura estética proposta por Walter Benjamin e ao conceito de “efeito de realidade” de Roland Barthes .

⁶ Com o intuito de evitar a repetição da expressão “o primeiro conto”, o termo “Agda-primeira” será usado em referência ao primeiro texto de Qádos/Kadosh, dando, assim, preferência à expressão criada pela própria autora.

⁷ O adjetivo “inanimado”, em itálico, tem aqui o sentido restrito de “não humano”, “sem alma”, não se referindo, assim, ao mundo vegetal.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. “L’effet de réel”. In: *Roland Barthes: Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994. v. 2, p. 479-84.

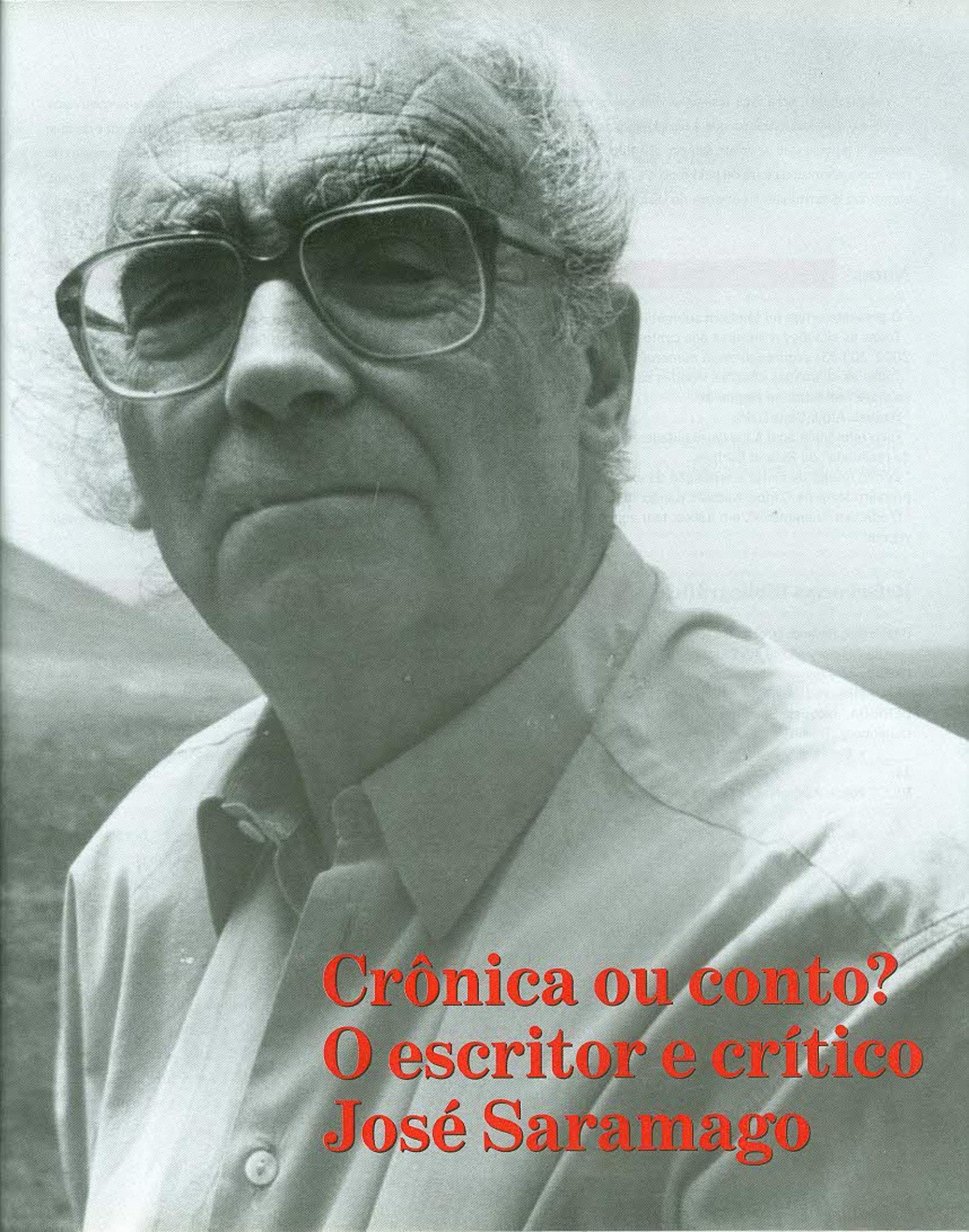
_____. “Theory of the Text”. In: *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston, Londres e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981. p. 31-47.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Ed. H. Arendt. Trad. H. Zohn. Londres: Fontana, 1968

DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. Ed. B. Magnus e S. Cullenberg. Trad. P. Kamuf. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994.

_____. e Bernard Stiegler. “Spectographies”. In: *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Cambridge: Polity, 2002. p.113-34.

HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.



**Crônica ou conto?
O escritor e crítico
José Saramago**

Vera Bastazin

Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Crítica Literária da PUC-SP

O Romantismo representou um marco no período da modernidade literária. Ele abriu espaço para a liberdade do escritor, o qual passou a se expressar sem compromisso com regras pré-estabelecidas. O movimento abriu espaço também para a manifestação de novas formas de expressão literária. A crônica e o conto estão entre as formas narrativas que, a partir dessa época, tomaram corpo e expressividade, criando características específicas, seja em relação à sua temática e estrutura composicional, seja em relação ao perfil de seu leitor. A proximidade entre estas duas manifestações narrativas não existiu, portanto, desde suas origens. Vejamos um pouco como nasceram, expressaram-se e se aproximaram essas formas de organização de linguagem.

A crônica, originariamente, associou-se a um enfoque muito mais histórico do que literário. No início da era cristã, ela designava um conjunto de fatos e/ou acontecimentos ordenados e expressos a partir de uma linha de sucessão cronológica. Esse enfoque não manifestava nenhuma intencionalidade interpretativa. Assim, a palavra grega *chrónos*, que significa “tempo”, deu origem a *chronikós* e, posteriormente, *chronica* (latim). Esse significado original estende-se por toda renascença, de forma que, até o século XVI, o sentido do termo designava aquilo que hoje se conhece como crônica histórica, ou seja, a visão do cronista como o relator da História, aquele que não se satisfaz em apenas apresentar, mas deve explicar sob sua ótica os acontecimentos que registra (Benjamin, 1985).

A acepção moderna do termo começou a se manifestar no século XIX, quando passou a se libertar de sua conotação histórica e, via texto jornalístico, despiu-se de seu antigo significado e passou por reformulações em seu discurso que a aproximam cada vez mais do texto de qualidade literária. Vejamos como se entende o hibridismo da crônica, como texto que, de origem histórica, desloca-se para o universo jornalístico e literário.

No início do século XIX, os jornais franceses inauguraram um espaço curto (*feuilletons*), ao rodapé, geralmente da primeira

página (*au rez-de-chaussée*), que passou a ser destinado à publicação de poemas, comentários sobre lançamento de livros, resenhas, narrativas curtas enfocando o cotidiano da cidade e assuntos de interesse geral. Inicialmente, atribuiu-se a esse espaço uma certa conotação que se associava a assuntos pouco prestigiados. É certo que esse espaço era marcado por uma saudável liberdade de escrita, fato importante para um tipo de publicação diária que logo viria a se popularizar, ganhando adeptos nas mais diferentes camadas sociais. Os folhetins, tal como a popularização do jornal, são decorrências da revolução burguesa, movimento responsável pelo surgimento de veículos de comunicação mais acessíveis aos interesses gerais, assim como às camadas menos intelectualizadas da população. O espaço dos folhetins, em princípio mais descompromissado, estava em sintonia quase direta com as transformações e a modernização dos grandes centros urbanos, que não apenas produziam mais notícias, mas necessitavam também de canais para sua divulgação. Assim, eles passaram a designar um espaço de registro dos fatos cotidianos, na verdade, quase um registro histórico do olhar aguçado do cronista que flagra a cidade, e revela ao seu leitor os fatos e interpretações sensíveis, quase poéticas, do seu espaço de vida moderna.

Pode-se afirmar que é dessa perspectiva que o gênero crônica inicia a aliança entre os gêneros jornalístico e literário. A redução de um discurso de caráter opinativo associado à construção de outros tipos de discurso - que se abrem para diferentes pontos de vista, assim como para a elaboração de níveis de afastamento do real adensados por estruturas poéticas - cria um novo tecido textual que torna ambíguas tanto as estruturas composicionais da crônica quanto as da prosa ficcional.

A visão do escritor, claramente expressa na crônica, começou a perder sua nitidez. Em diferentes níveis de gradação, veio se tornando obliterada, e acabou por abrir espaços para que a função estética expressar-se e mesmo sobrepor-se à função referencial da linguagem. A transitoriedade, como característica peculiar da crônica, alocada na página do jornal, perdeu sentido,

à medida que o gênero se deslocou da imprensa efêmera e conquistou o espaço nobre do livro de ficção. O distanciamento da crônica e a aproximação do conto manifestam-se exatamente pelo transitar entre o discurso referencial propriamente dito e a construção poética da linguagem.

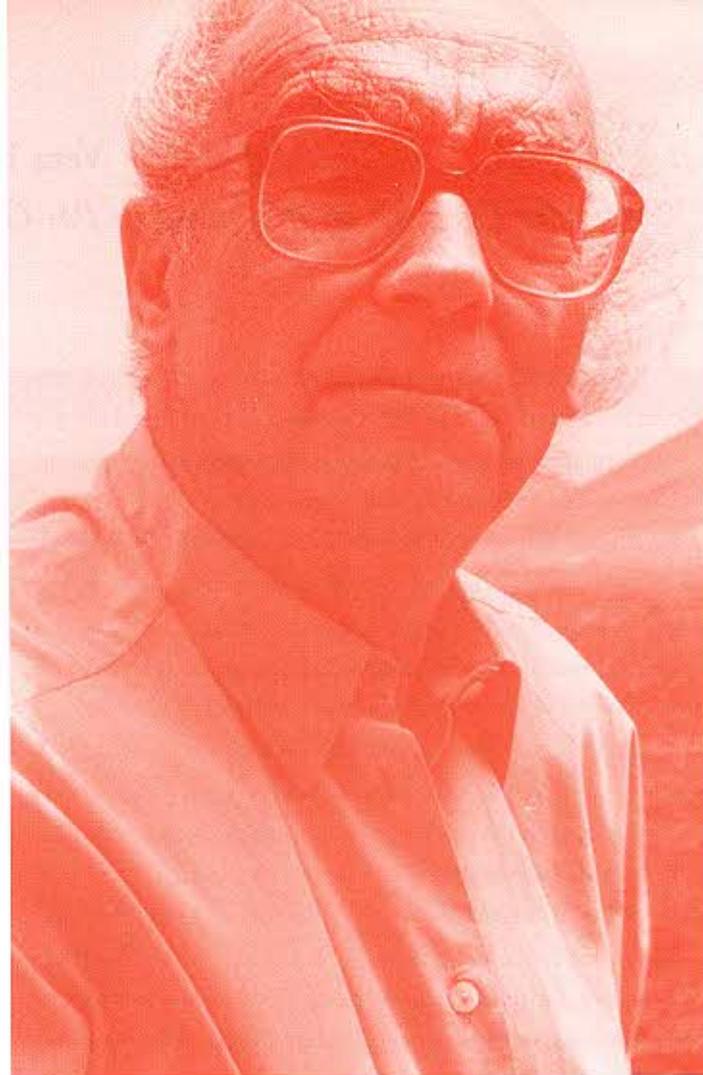
A transmutação da crônica para o conto pode trazer consigo tanto a expressão lírica da palavra quanto a ironia ou dramaticidade da narrativa, de maneira que, entre uma e outra, qualquer forma plástica do discurso pode se fazer presente, retomando gêneros cujas modalidades são marcantes desde a Antigüidade. É o que se pode observar no conjunto de crônicas *A bagagem do viajante*, de José Saramago (1996).

Múltiplas sugestões advêm da leitura das referidas crônicas. Desentranhar da crônica a prosa poética é um exercício que propomos como estudo, por exemplo, de “No pátio, um jardim de rosas” (Saramago, 1996: 79-81).

Resguardando elementos básicos da crônica, tais como a função emotiva e referencial da linguagem – que expressam pensamentos e emoções sensíveis do cronista como homem que vive, sente e observa atentamente os fatos e espaços que o circundam –, o texto se desenvolve assumindo características peculiares da prosa poética. Ele está centrado em um conteúdo lírico e recria o real por meio do adensamento da linguagem, da desautomatização da percepção e da singularização dos fatos narrados. Esses últimos – os fatos narrados – são retirados do real e assumem caráter textual inovador, metafórico e, acima de tudo, poético. Entretanto, considerando-se que o grau de referencialidade dessa crônica ainda é maior que seu grau de literariedade, explicitamos algumas passagens para que se possa observar não só como se inicia a transmutação do gênero, mas ainda como o discurso se transforma pela contaminação poética:

Ao cair da tarde [...], depois do dia de trabalho, [...] gosto de andar pelas ruas da cidade, distraído para os que me conhecem, agudamente atento para todo o desconhecido, como se procurasse decididamente outro mundo. Posso então parar [...] radiografar rostos para além dos próprios ossos, penetrar na cidade como se mergulhasse num fluido [...] Nestas ocasiões é que faço minhas grandes descobertas [...] para a captação mais viva do que me cerca. (Saramago, 1996: 79)

A linguagem das primeiras linhas do trecho citado parece não deixar dúvida de que possui uma referencialidade explícita:



“cair da tarde”, “um dia de trabalho”, “andar pelas ruas da cidade” etc. Todavia, uma observação atenta revela uma oposição interessante entre “distraído para os que me conhecem, agudamente atento para todo o desconhecido”. As palavras “distraído” e “atento”, além de apresentarem carga semântica de oposição, associam-se a outra oposição textual – conhecer e desconhecer – que adensa e amplia seus significados, isto porque, para aquele que conduz a narrativa, o interesse reside, exatamente, no desconhecido: é nele que toda a atenção se concentra. O poeta é aquele para quem o elemento propulsor da criação se encontra sempre no desconhecido, ou seja, na palavra reveladora, aquela que o conduzirá a descobrir o que está encoberto, seja pela postura ingênua do ato de ler, seja pela limitação do olhar.

Ainda nesse trecho, logo no início da narrativa, é possível perceber um trabalho metalingüístico com a crônica, ao mesmo tempo em que se (con)fundem as figuras do cronista e a do poeta. O primeiro registra no discurso sua posição de observador dos fatos; sua palavra veicula seu próprio olhar. O segundo

cria, na linguagem, um registro denso de tudo o que o rodeia. A tradução ou criação dos fatos sobre a cidade e as pessoas que o cercam é marcada pela sensibilidade, que tateia e percebe com os sentidos, mais do que pela própria razão. É o olhar poético que busca a descoberta do que está encoberto; é o olhar anônimo que procura o desconhecido. Poderíamos arriscar dizer que é o novo fazendo-se *no e do verbo*. É o texto sobrepondo-se aos fatos: o que era real transforma-se em textual. A notícia vira crônica que vira poesia – esvaziamento de formas para a construção de novas formas.

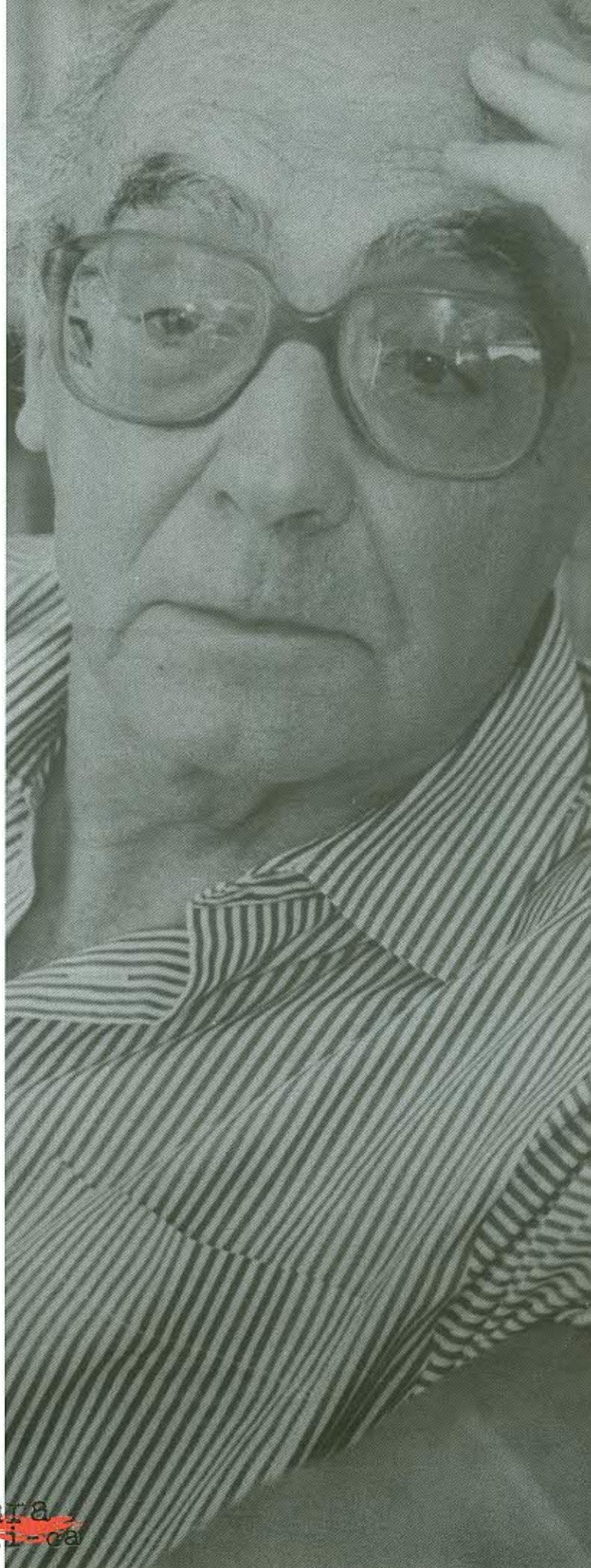
“Radiografar rostos para além dos próprios ossos” é uma metáfora que desafia possíveis significados e exige do leitor a construção imagética da essência do ser – o que existe para além dos próprios ossos? Preencher espaços de significação e diversificar horizontes de leitura já é a inscrição do universo poético. O escritor, ensinando a ler a crônica, assume também uma lição de poesia – escritor e crítico se completam.

A palavra como imagem esvazia, portanto, o caráter informativo da crônica, e passa a preenchê-la de conotações líricas, tal como expressa também o trecho seguinte:

Foi num dia assim (...) que descobri (...) a ruína (...) um prédio de dois andares (...) uma fronteira esfolada, toda fendida, com placas de esclerose (...) causadas pela queda da argamassa (...). Na empena do prédio ao lado, à altura dos olhos, uma frase escrita em letras vermelhas, maiúsculas, planta de repente um jardim de rosas: A LENA AMA O RUI (Saramago, 1996: 80).

A descrição do prédio, tal como é apresentada ao leitor, deixa transparecer, para além de fatos possivelmente observados, a projeção do imaginário que “planta de repente um jardim de rosas”. São rosas/palavras que se revelam aos olhos do cronista, e desabrocham como flores aos olhos do poeta apaixonado pelas palavras vermelhas. A construção gráfico-visual estabelece a equivalência entre flores e palavras; rosas no jardim e letras vermelhas nascidas na empena do prédio, o que significa uma sugestão de equivalências responsável pela qualidade ambígua e polivalente do texto, ou ainda, pelo transitar por entre os discursos referencial e poético.

A afirmação de amor inscrita no muro de um prédio abandonado, ao ser flagrada pelo olhar do cronista, transforma-se em inquietação poética. O texto faz conviverem em seu

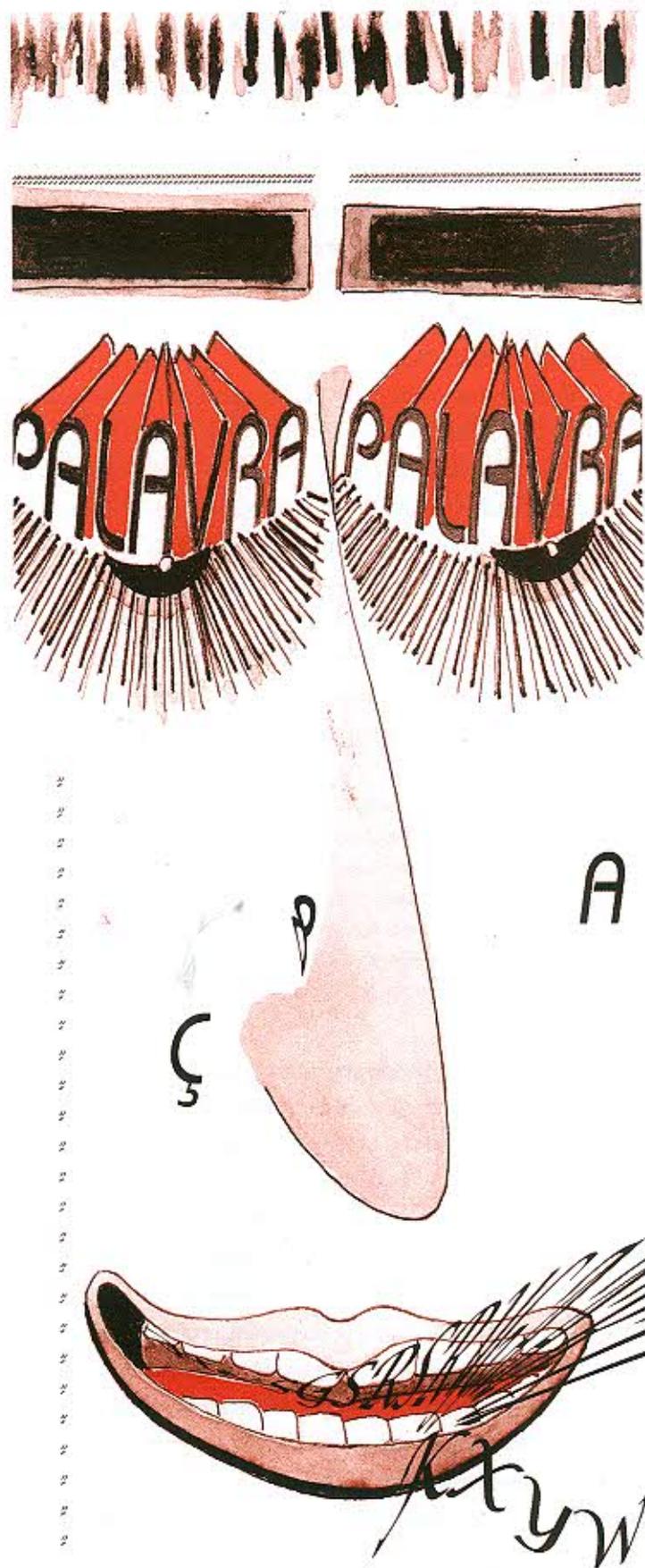


discurso as vozes do cronista, do jornalista, do contista, do poeta ou, simplesmente, do narrador. A crônica se faz metalinguagem e faz pensar sobre si mesma. Afinal, faz sentido pretender classificar os gêneros no texto?

Ao tomarmos como referência, por exemplo, “A oficina do escultor”, outro texto que compõe o conjunto das crônicas de *A bagagem do viajante*, esse processo de transmutação entre gêneros se perde totalmente, e não se consegue mais detectar referências, sejam elas temáticas ou estruturais, em relação à crônica. Nesse texto, como dominante inquestionável, imperam as marcas poéticas da narrativa. Já não se faz mais possível apreender o fato extratextual. Se existe um fato narrativo, este é o próprio texto como conjunto de sugestões sinestésicas que se interpenetram. Ele sugere sons, imagens e sensações diversas, responsáveis pela configuração da escultura/escritura que se produz no interior da oficina – lugar de trabalho, onde ocorrem grandes transformações.

O escultor/escritor não recorre a fatos observados em um universo exterior. Sua matéria prima é a palavra. Com ela, ele se movimenta pelas “telas brancas”, e no universo do possível, faz “a música abrir-se como flor rubra gigantesca”. A luta corpo a corpo com a palavra resulta em momentos poéticos de total esvaziamento signífico. Os signos, desvinculados de seus significados convencionais, vagam pela tela branca da página à espera de que o leitor os enfrente como desafio e busque significados outros para preenchê-los, criando novas sintaxes que expressem formas inovadoras de olhar e interpretar. O que significa uma oficina de escultor, senão um espaço permanente de inesperadas criações? “A oficina do escultor é alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha, sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido, e são como água fria salpicando um sino de cristal.” (Saramago, 1996: 175)

A oficina construída no texto despe-se de qualquer referencialidade que pudesse ser alvo de atenção de um cronista. Não é possível reconstituir um espaço de trabalho (uma oficina) com objetos lingüísticos meramente sensoriais. Penetramos no universo poético, o automatismo de nossa percepção não encontra referenciais para o processo de decodificação. O leitor vê-se obrigado a buscar equivalências, construir significados que o motivem a uma nova visão de espaço – não necessariamente um lugar físico, geográfico, mas um espaço de criação



imaginário, onde tudo é possível. Sons, cores, movimentos, odores, enfim, motivações não convencionais asseguram, nesse texto, a percepção estética do objeto.

A oficina do escultor/escritor foi retirada de seu contexto habitual, revelando – a nós, leitores – uma faceta insólita do espaço. O artista da palavra destruiu clichês, associações estereotipadas (por exemplo, caverna como espaço vazio) e impôs uma complexa percepção sensorial, que propõe o vazio (!) como espaço onde tudo existe em potencial – “como uma caverna que esvaziasse uma montanha” (Saramago, 1996: 175) –, ou seja, espaço pleno que traz em suas entranhas a densidade de “todas as possibilidades”.

A caverna, ao longo do texto, reitera-se por meio de representações expressas, por exemplo, nos vocábulos *vulcão*, *poço*, *lútero* e *texto*. O discurso constrói em seu próprio interior o fato literário. Tynianov afirma:

A existência de um fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial, (...) em outros termos de sua função

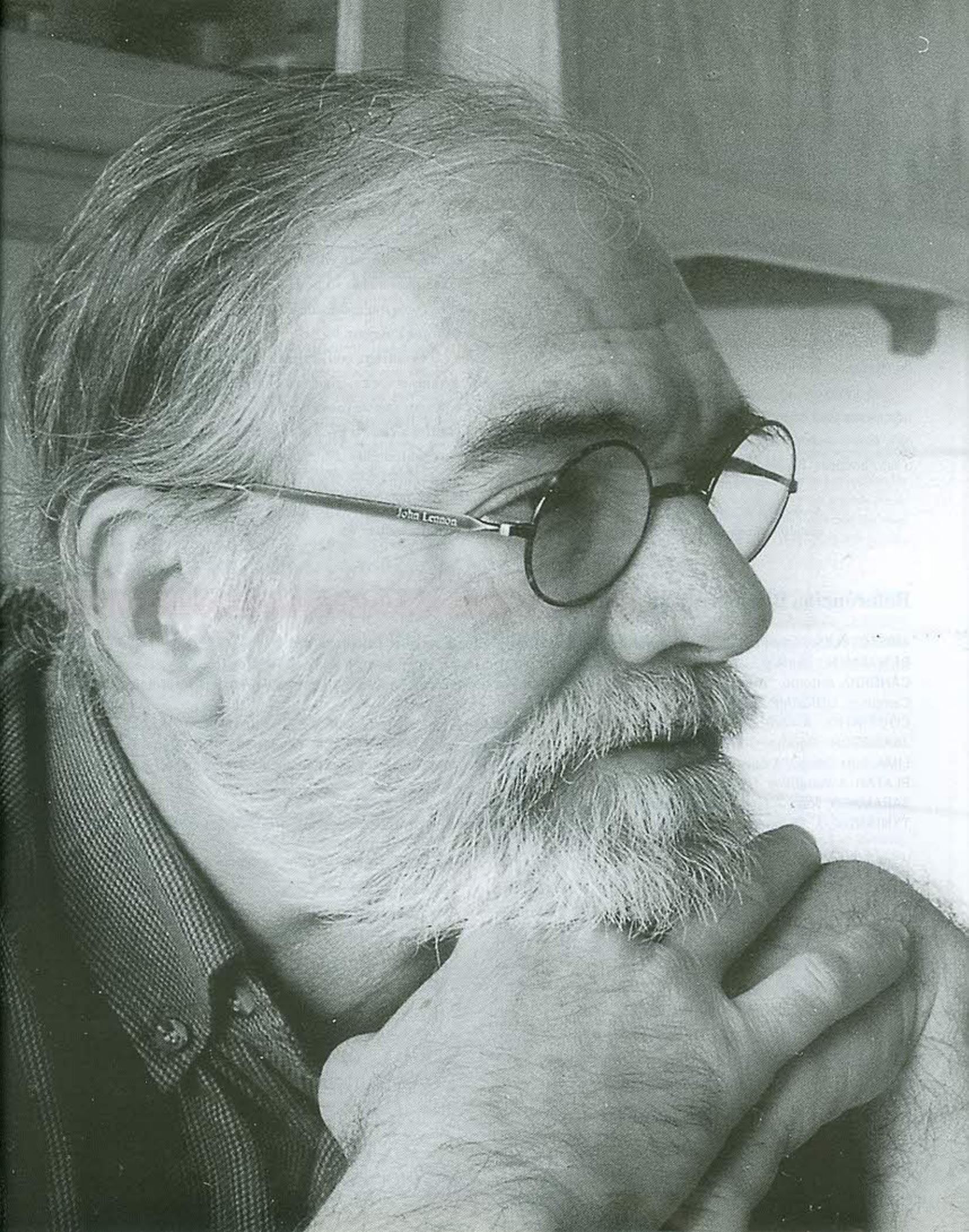
(...). A função autônoma, isto é a correlação de um elemento com uma série de elementos semelhantes que pertencem a outras séries, é uma condição necessária à função construtiva deste elemento (Tynianov, 1976: 143).

É assim que “a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão ...” (Saramago, 1996: 175). As equivalências evidenciam enfaticamente a dominante poética do texto, cujos referenciais só podem ser encontrados no próprio texto como uma multiplicidade de espelhos, que criam ecos imagéticos, sonoros e sensoriais.

Saramago, como artista da palavra, compõe e decompõe significados, cria signos tal como o escultor cria formas sensíveis e plurais que se movimentam e se transformam em sintonia contínua com o próprio homem, cuja mente microcômica pensa o mundo e a si mesma em paradigmas desafiadores. Eis a presença do escritor, do poeta, do crítico da contemporaneidade. Seria possível negar-lhe, ou mesmo questionar esses seus atributos? 

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. “Arte Poética”. In: *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CÂNDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo, Campinas: UNICAMP, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e Crítica”. In: *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.
- JAKOBSON, Roman. “O dominante”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Vol. 1.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TYNIANOV, J. “A noção de construção”. In: *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Rio Grande do Sul: Globo, 1976.



Modos de contar mundos: notas sobre os contos de João Antônio e de Luandino Vieira

*A estória não quer ser história.
A estória, em rigor, deve ser contra a História.*

Guimarães Rosa

Vima Lia Martin

Professora da FFLCH/USP

Ler os contos do brasileiro João Antônio (1937-1996) e do angolano Luandino Vieira (1935-) significa, antes de mais nada, deixar de lado os reflexos pasteurizados produzidos pelo discurso hegemônico, porta-voz de uma perspectiva oficial sobre a história, e encarar a complexa rede de relações sociais que estrutura as camadas mais pobres no Brasil e em Angola. Nas narrativas dos dois escritores, os “modos de contar” que põem em cena personagens pertencentes a segmentos sociais marginalizados, privilegiando sua dicção e sua perspectiva, pulverizam ideologias e regimes que, em última instância, promovem uma profunda desumanização dos sujeitos.

As narrativas curtas concebidas pelos dois escritores, embora apresentem características composicionais bastante particulares, podem ser consideradas formalmente como contos. Tal classificação é possível graças à plasticidade do gênero que, em sua feição moderna, tem afirmado, nas palavras

de Alfredo Bosi, seu “caráter proteiforme”: o conto “ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (Bosi, 1997: 7).

Em termos temáticos, é possível dizer que o conto moderno recria, com maior ou menor grau de realismo, situações exemplares vividas pelo homem. Ou, em outros termos, opera a representação intensiva de um instante da vida emblemático de toda uma existência do indivíduo. Fixado pelo contista, esse momento, embora relativo a uma trajetória individual, só pode ser compreendido a partir de uma vinculação com o contexto histórico mais amplo:

Em face da História, rio sem fim que vai arrasando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta

clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda de percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real (Bosi, 1997: 9).

A compreensão dos contos como “situações históricas vistas na sua tipicidade extrema”, na preciosa formulação de Bosi, interessa-nos de perto, pois permite que se leia, nas composições narrativas de João Antônio e de Luandino Vieira, situações representativas de momentos históricos específicos e, numa alçada mais ampla, a fixação do impasse característico das experiências históricas brasileira e angolana, ambas tributárias da colonização portuguesa.

Vale dizer que os discursos hegemônicos postos em xeque pelos discursos literários criados por João Antônio e por Luandino Vieira podem ser identificados respectivamente com o discurso burguês – genericamente considerado como aquele que veicula o ideal de indivíduos autônomos, empreendedores e competitivos – e com o discurso colonialista – espécie de “viés imperialista” do discurso burguês, calcado nas noções de superioridade e alienação, privilégio e exploração. Em ambos os casos, uma imagem estereotipada daqueles que efetivamente sustentam a sociedade burguesa e a sociedade colonial é propalada pelos detentores do poder instituído. Ao estabelecer um paralelo entre os agentes da luta de classes e os agentes da luta colonial, afirma Albert Memmi:

Assim como a burguesia propõe uma imagem do proletariado, a existência do colonizador reclama e impõe uma imagem do colonizado. Alibis sem os quais a conduta do colonizador, e a do burguês, suas próprias existências, pareceriam escandalosas (Memmi, 1997: 77).

É no espaço intervalar existente entre os papéis sociais impostos aos proletários e aos colonizados e outros papéis sociais passíveis de serem desempenhados por eles que se movem os protagonistas das narrativas dos dois escritores. Nelas, o drama das personagens centrais, socialmente marginalizadas, é apreendido em toda a sua complexidade, contribuindo para a explicitação do universo sócio-cultural dos indivíduos socialmente excluídos.

Da elaboração de discursos ficcionais que buscam dar visibilidade às práticas e aos discursos dos dominados decorrem dois aspectos importantes. No nível da fatura dos textos, verifica-se a instauração de uma polifonia discursiva, já que são trazidas à tona as diferentes falas sociais que traduzem as contradições ideológicas vivenciadas pelas personagens. E, numa esfera mais ampla, é oferecido à sociedade um espelho bastante preciso, que nos obriga a olhar-nos por inteiro e a depararmos com a face mais dura da realidade de que fazemos parte.

Cria-se, então, um pacto literário que pressupõe a participação ativa do leitor, num processo consciente de construção dos sentidos suscitados pelo texto. Sem essa convivência, que implica, inclusive, a partilha de conhecimentos específicos necessários para a decodificação da própria linguagem praticada por aqueles que compõem o universo marginal ficcionalizado, a leitura não se efetiva por completo, e, certamente, o leitor menos empenhado se sentirá frustrado em suas expectativas.

Os contos de João Antônio: combatividade e irreverência

Durante todo o século XX, o drama da marginalidade social foi representado na ficção brasileira em uma multiplicidade de perspectivas. Nesse panorama, a produção de João Antônio – graças à sua originalidade e combatividade – emerge com destaque. De fato, a maneira como a realidade marginal é construída em sua obra é, em certa medida, inovadora, já que há uma perspectiva “de dentro” que organiza os fatos narrados e é capaz de expressar a perspectiva dos excluídos não apenas com verossimilhança, mas com um teor de “verdade” impressionante. Apreender o estilo que imprime essa “verdade” aos textos é, de fato, compreender o valor maior da obra de João Antônio.

Nos últimos anos, a crítica sobre a obra do escritor tem se incrementado. A par de uma apreciação mais ingênua e superficial que, principalmente nas décadas de 1960 e 70, no calor da publicação de seus primeiros livros, limitou-se a rotular o escritor com expressões como “clássico velhaco”, “escritor

do submundo”, “*globe-trotter* literário”, “Guimarães Rosa urbano”, “Hemingway brasileiro”, “Rabelais da boca do lixo” e até “Dickens que não terminou o mobral” (Pereira, 2001: 74), encontramos análises consistentes, que oferecem pistas seguras para a compreensão de seu projeto literário. Ensaaios como “Prá lá de Bagdá”, de Antônio Hohlfeldt (1985), “Um boêmio entre duas cidades”, de Alfredo Bosi (1986), “Na noite enxovalhada”, de Antonio Candido (1996), “A prosa de uma consciência”, de João Alexandre Barbosa (1996), “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”, de Flávio Aguiar (1998), e “João Antônio, cronista dos pesadelos de São Paulo”, de Tania Macêdo (1999), são exemplos de boas reflexões sobre a obra do escritor.

Um dos caminhos mais trilhados pelos críticos de João Antônio é justamente aquele que relaciona a origem humilde e mestiça do escritor, sua infância pobre vivida na zona oeste de São Paulo e sua convivência juvenil com a boemia paulistana às escolhas temáticas e formais que caracterizam sua produção literária.

A narrativa memorialística intitulada “Meus tempos de menino”, que abre a coletânea *Dama do Encantado* (1996), última publicação do escritor, confirma a importância da experiência como fonte profícua a partir da qual ele molda a sua perspectiva e flagra as contradições sociais. Ao evocar nostálgicamente uma infância pobre e repleta de dignidade – tempo em que “a miséria não substituiria a pobreza” –, o autor marca sua posição de classe e afirma a solidariedade como um valor autêntico, posto em prática pelas pessoas de então: “Nenhum de nós sabia dizer a palavra solidariedade. Mas, na casa de outro tio, o nosso tio Otacílio, criavam-se até filhos dos outros, e estou certo que o nosso coração era simples, espichado e melhor” (Antônio, 1996: 23). Sobre esse texto, afirma João Alexandre Barbosa:

O texto “Meus tempos de menino”, ao mesmo tempo em que recupera líricamente um espaço e um tempo de marcada subjetividade, e não poderia ser diferente na medida em que a experiência pessoal da infância é intransferível, serve também como maneira de exibir para o leitor uma espécie de certidão de origens, familiares e de classe social, pela qual João Antônio é, por assim dizer, autorizado a abrir os caminhos pelos quais vai, em seguida, estabelecendo o roteiro de sua existência de escritor de ficção e jornalista (Barbosa, in Antônio, 1996: 11).

Escrito pelo menos dez anos antes, “Paulo Melado do

Chapéu Mangueira Serralha”, presente no livro *Dedo-duro* (1982), é outro texto claramente autobiográfico. Nele, na maturidade de seus quarenta e poucos anos, João Antônio traça seu percurso formativo, resgatando as origens familiares e explicitando sua base ética e literária. Destacamos aqui parte de seu discurso inflamado contra uma língua literária artificial, alheia ao universo das mazelas sociais com que sofre a população pobre. De seu ponto de vista, a literatura deveria, sobretudo, chocar as expectativas de seus leitores habituais:

A verdade é que ando cansado desse landuá bem-comportado, asséptico e sem peleja, sem refrega, esportro, escorregão, enquanto a vida mesma é escrota, malhada, safada. Algumas coisas me aborrecem em largo e profundo – o que é diferente e bem. O buraco é um bocado mais embaixo. E o corpo humano tem nove buracos. Estou ainda enfarado do lado estético, que falar do feio com forma bonita é mais farisaísmo. Para que forma feitinha, comportada e empetecada; para que um ismo funcionando como penduricalho para falar as coisas caóticas e desconcertantes? Houvesse, de vez, uma escrita envenenada, escrachada, arreganhada. Nem me venham dizer os sabidos que a vida, aqui fora, fede de outro modo (Antônio, 1981: 84).

Com a mesma irreverência com que habitualmente dava entrevistas ou proferia palestras, João Antônio critica o abismo existente entre o academicismo literário e a dura realidade da vida. Defendendo uma escrita tão caótica e desconcertante como os próprios temas que ela aborda, o escritor confirma seu apreço por uma linguagem crua, afinada com a expressão dos dramas populares. A busca por essa dicção capaz de interpretar os problemas do homem urbano já estava esboçada desde o início da carreira do autor. Em carta de 1962 à amiga Ilka, João Antônio fala de sua ambição como intérprete de São Paulo:

Tenho feito sondagens e pesquisas, que talvez me levem ao entendimento do “porquê” e “como” não possuímos ainda uma literatura paulistana tão definida quanto e como a nordestina. E eu hei de descobrir o “porquê”! Alcancei algumas conclusões parciais e continuáveis – a ausência de uma linguagem paulistana, especialmente, e o desconhecimento por parte dos escritores do homem paulistano – a meu ver muito mais rico humana e espiritualmente, mais sofrido e dramático que quaisquer outros tipos brasileiros – e pelas mesmas razões, muitíssimo mais difícil e arisco e

inacessível, literariamente. Homem difícil, fragmentado, prisioneiro de uma cidade de que em geral não gosta. Homem limitadíssimo, mal formado, piorado terrivelmente nesses últimos dez anos. Homem que não é covarde, mas a quem quase sempre falta coragem. Homem de transição e de solidão (repare nos bares cheios), cujo destino é desaparecer, dar lugar a um tipo mais concreto e de algum caráter.¹

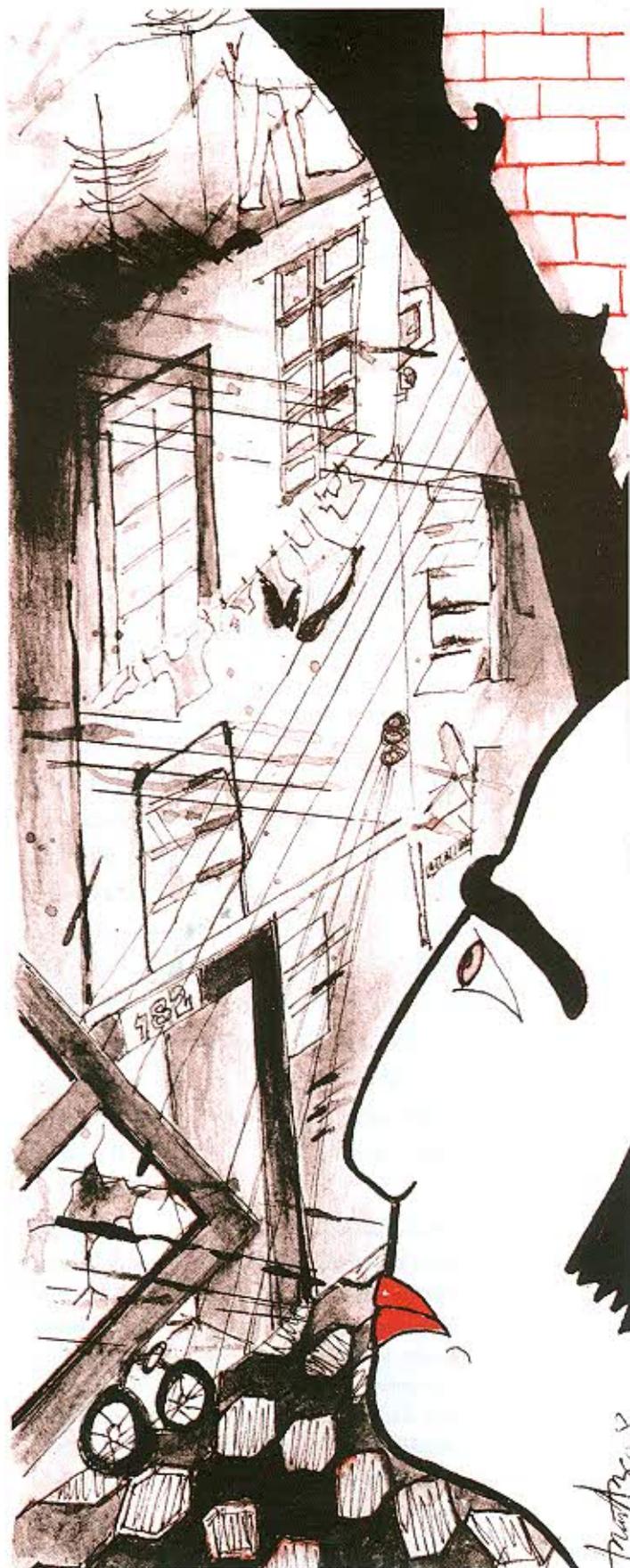
O interesse de João Antônio pela cidade de São Paulo e por suas personagens desamparadas e solitárias orientou o trabalho do jovem escritor, como se percebe em sua obra de estréia, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963. Mesmo em algumas narrativas posteriores, que têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro, percebe-se uma perspectiva e uma linguagem engendradas ainda nessa fase inicial – ou formativa –, que circunscreve a elaboração dos contos que compõem seu primeiro livro e a narrativa “Paulinho Perna Torta”, finalizada em 1964.

Nessas duas obras, que consolidam o estilo do escritor, a preocupação com o “conhecimento verdadeiro do homem” a ser trabalhado ficcionalmente suplanta o que poderia ser apenas um registro superficial de suas atitudes e falas. Nesse sentido, uma interessante experimentação lingüística foi exercitada pelo autor que, através da utilização de recursos como a musicalidade e a incorporação de gírias, conseguiu fixar literariamente a dicção espontânea das ruas.

A identificação ideológica de João Antônio com o submundo da metrópole de certo modo entrava em choque com a sua própria condição de escritor, cuja produção destinava-se – e ainda se destina – principalmente a leitores pertencentes à classe média. Pode-se perceber isso em outro fragmento de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”:

Parece-me que onde se está abrindo com a frase: “Respeitável público!”, talvez coubesse esta, assim: “Detestável público!” Afinal, deliberadamente ou não, o escriba é um servo da classe média. Então, não comece com floreio de brilhareco, pois estará entrando exatamente no joguinho que essa classe espera dele (Antônio, 1981: 84).

Ocupando o incômodo lugar de “servo da classe média”, sem possibilidades concretas de se comunicar de fato – ao menos literariamente – com os miseráveis que protagonizam os seus textos, o autor paulistano parece sofrer o impasse de



sua condição social. Contra isso, o único remédio seria a fidelidade aos temas e à linguagem característica dessa população excluída: essa seria a melhor maneira de não “fazer o jogo” da classe a que ele jocosamente chamava de “mérdea”.

A dolorida consciência das limitações inerentes ao seu lugar social é um dos aspectos que aproxima João Antônio de Lima Barreto, cuja obra serviu de inspiração para ele. De fato, como já foi apontado pela crítica, o trabalho literário de Lima Barreto encontra eco no processo de escritura levado a cabo por João Antônio. Um certo espelhamento estabelecido entre autor, narrador e personagem nas histórias de ambos dá vazão a uma angústia de caráter existencial e expressa a sensibilidade e a ternura características daqueles que optam por aproximar-se dos excluídos.

Por fim, vale recuperar uma passagem do ensaio “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”, que dá uma chave importante para entendermos o fato de João Antônio ter se notabilizado como contista e abre possibilidades para perscrutarmos os sentidos assumidos pelo exercício desse gênero. Ao comentar as peculiaridades do estilo do escritor, afirma Flávio Aguiar:

A frase de João Antônio nega a, revela e oculta seu sujeito e seu objeto, num jogo de claro-escuro que é a alma de seu estilo e de sua opção pelo conto: João Antônio não poderia ser um romancista, por exemplo. Seu estilo é adequado à forma catastrófica do conto, que conta sem contar, revela pelo que oculta, até o momento final, quando o desenho se completa e o segredo se revela (Aguiar, 1999: 16).²

Ao optar pela representação literária intensiva – em oposição à representação extensiva que caracteriza o romance – João Antônio acaba por expressar literariamente a intensidade característica das vivências que se dão à margem, descortinando o deslocamento psíquico e social dos atores da exclusão. Se considerarmos que a catástrofe é, por definição, um “evento que provoca um trauma”, e que “trauma” é uma palavra grega que quer dizer “ferimento” (Nestrovski e Seligmann-Silva, 2000: 8), a “forma catastrófica do conto”, nas palavras de Flávio Aguiar, marcada pelas cisões e contradições da linguagem, traduziria com eficiência as contingências traumáticas da experiência existencial e material dos marginalizados.

Teríamos, assim, uma homologia entre forma, estilo e

matéria narrada. O tom dos contos de João Antônio geraria um movimento interno de significação capaz de ecoar o esgarçamento de identidades que, em última instância, são tributárias da injustiça generalizada que marcou nossa formação histórica e está presente nas mais diversas formas de organização social contemporâneas.

Colonização, escravatura e modernização conservadora. Não restam dúvidas de que os processos que conformam nossa história fazem do Brasil um país traumatizado, caracterizado pela violência e pela segregação social. E o fato de a instabilidade vivida pelos marginalizados sociais contaminar o próprio estilo dos textos escritos por João Antônio faz com que seus contos, carregados de melancolia, sejam porta-vozes dos dilemas fundamentais que nos caracterizam. Daí que seu discurso ficcional revele com tanta acuidade a dimensão do trauma que constitui a própria experiência histórica brasileira.

As estórias de Luandino Vieira: transgressão e resistência

No período pré-revolucionário, no período que abarcou a Guerra de Libertação (1961-1975) e nos primeiros anos do pós-independência, ou seja, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, o imaginário social veiculado pelos textos literários produzidos pelos escritores engajados angolanos buscava atualizar os valores autóctones e afirmar a possibilidade de conscientização de angolanos e angolanas como sujeitos históricos.

A literatura elaborou, assim, a partir de elementos da tradição popular, da memória e da vivência pessoal dos autores, um discurso essencialmente comprometido com a transformação, forjado a partir de uma representação idealizada da coletividade que a mobilizava e imprimia sentido a seu devir histórico. É nessa perspectiva, orientada pela utopia, que se impõe a compreensão das narrativas escritas por Luandino Vieira.

Se considerarmos especificamente os contos do escritor, é importante mencionar que eles são propositalmente nomeados como “estórias”, já que guardam uma relação profunda com o universo da oralidade. Vale dizer que o termo “estórias”, que designa narrativas de cunho tradicional e popular, já havia sido utilizado pelo brasileiro Guimarães Rosa e, posteriormente,

também foi escolhido pelo escritor moçambicano Mia Couto para qualificar os seus contos.

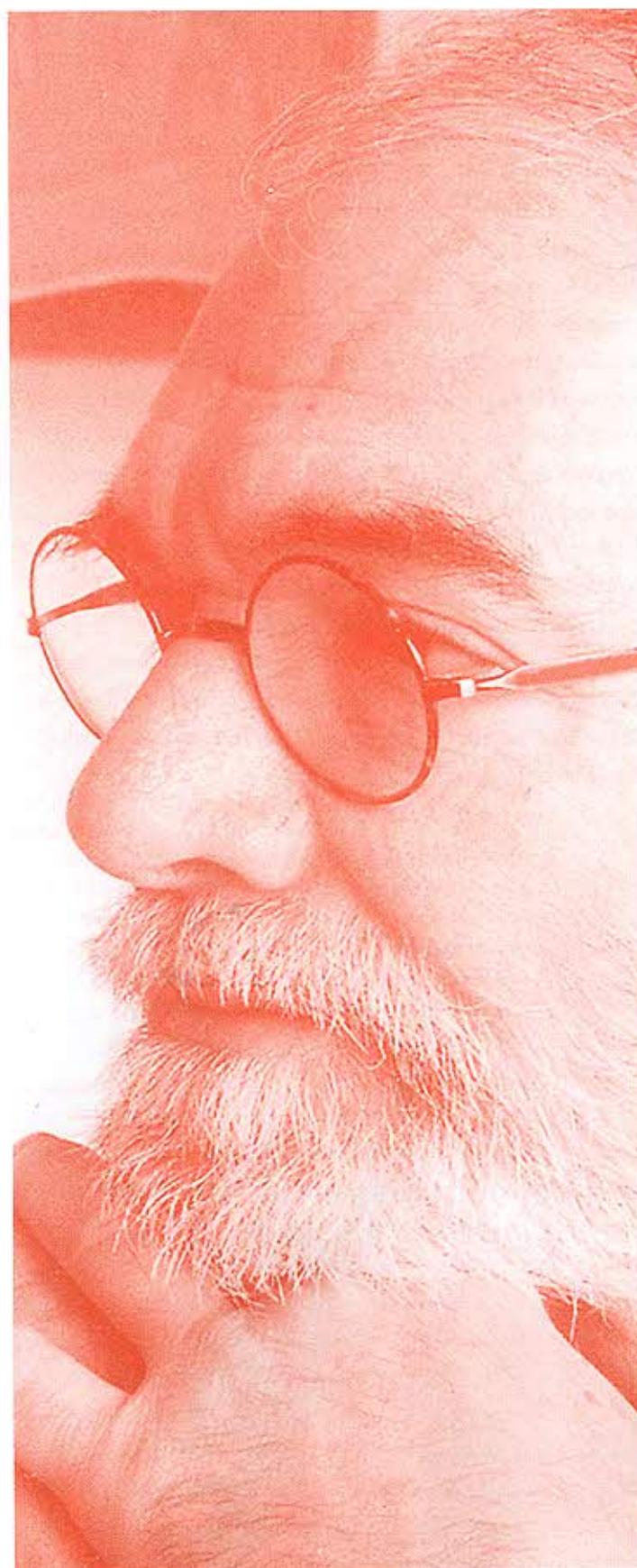
Os três escritores – Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto – se aproximam pelo fato de criarem uma linguagem inovadora, que amalgama aspectos do português padrão a formas espontâneas da oralidade praticadas pelas populações marginalizadas enfocadas em seus textos. O resultado dessa mistura é a expressão de uma lógica que revela um modo de ser e de ver o mundo característico de sujeitos que se encontram em profunda tensão com as normas da civilização moderna.

O repertório e a perspectiva que sustentam a obra de Luandino Vieira estão essencialmente marcados por sua vivência infantil nos musseques, bairros populares luandenses, em fins da década de 1930 e início da década de 40. Na percepção do próprio autor, viver na “margem africana” da maior cidade angolana teria sido fundamental para forjar sua consciência política:

Tudo isso [as contradições sociais, o preconceito, as diferenças culturais entre as tradições africanas e européias], em criança, fui vivendo e mais tarde fui relatando. Isso me deu a riqueza – o que eu penso ser a riqueza – de uma experiência que se prolongou até aos dez, doze anos e que serviu para a aquisição de valores culturais africanos, valores populares angolanos, que continuamente a margem africana da cidade estava elaborando, e que, depois, no liceu, quando chegou a idade em que eu comeci a ler outras coisas, fui interpretando de outro modo, e que foram realmente o germe de minha consciência política (apud Laban, 1980: 13).

A opção de Luandino Vieira por ficcionalizar os desafios vividos pelos marginalizados que habitam a periferia de Luanda permite inseri-lo num conjunto de escritores – no qual se inserem também Antonio Cardoso, Arnaldo Santos, Jofre Rocha, entre outros – responsável pela produção do que Tania Macêdo chamou de “prosa do musseque” (Macêdo, 2002: 72).

Segundo a autora, durante cerca de quinze anos - do início dos anos de 1950 até meados dos anos de 1960 - essa prosa fixaria um modelo espacial – o musseque – de grande importância para a consolidação do sistema literário angolano, transformando-se numa linha de força ainda dinamizadora de parte da produção literária mais contemporânea. Esse período corresponderia a um amadurecimento do projeto revolucionário





Anuța Șoș

do MPLA, que vai aprimorando seu discurso e enfrentando, na prática, a luta contra o colonizador.

Termo que em quimbundo significa “areia vermelha”, o musseque pode ser compreendido fundamentalmente como o espaço dos marginalizados que servem de reserva de mão-de-obra barata ao crescimento colonial. Mundo precário, que apresenta escassas condições de habitação e higiene, o musseque agregaria os “deserdados da sociedade, com uma percentagem importante de gente vinda do campo recentemente, desempregados ou vivendo de salários baixíssimos, a maior parte subsistindo graças a biscates ou sub-ocupações do terciário” (Pepetela, 1990: 103). É justamente nesse espaço que floresce uma intensa vida social, configurando-se num foco cultural de grande importância.

O potencial de resistência dos habitantes dessa periferia mestiça foi vivamente salientado pela ficção de Luandino Vieira. Vale registrar que, afastados do centro, os musseques também funcionavam como guetos que mantinham as populações africanas longe dos brancos mais ricos que habitavam a parte central da cidade, denominada de Baixa. Uma das estórias do escritor, intitulada “A fronteira do asfalto” e publicada no livro *A cidade e a infância*, trata justamente da acentuada divisão entre periferia e centro, negros e brancos, pobres e ricos na cidade de Luanda. Lembremos que, em seu desfecho, Ricardo, o jovem morador do musseque, morre caído no meio-fio ao tentar falar com Marina, a menina de tranças loiras que habitava o asfalto. A interdição do mundo branco aos africanos e, no limite, a impossibilidade de diálogo entre universos ideologicamente conflitantes são simbolicamente retratadas pela narrativa.

No conjunto da produção de Luandino Vieira, o livro *Luanda* (1964) merece ser destacado. De fato, trata-se de uma obra de transição, que estabelece uma ponte entre as primeiras narrativas, de caráter mais simplificado – em que as personagens, de inquestionável integridade moral, equivalem a entidades sociais –, e as narrativas da fase mais madura, em que as personagens apresentam maior ambigüidade, já que sua dimensão subjetiva é bastante valorizada.

Nessas narrativas da segunda fase, além de haver uma modificação na configuração dos protagonistas, observa-se também uma transformação na perspectiva do narrador que, paulatinamente, abandona a perspectiva da onisciência

para abrir maior espaço para que as personagens construam suas falas e suas versões sobre os conteúdos narrados. Desse modo, o narrador renuncia ao seu papel de intérprete privilegiado dos fatos enunciados e a polifonia torna-se marca constitutiva das narrativas.

No plano lingüístico, também a partir de *Luanda*, a própria estrutura textual é fortemente impregnada pelas “marcas da terra”, que deixam de ser somente tema para atuarem profundamente na forma das narrativas (Chaves, 2005: 22). Lembremos que, na década de 1960, quando grande parte da população angolana não era alfabetizada em português e a dominância das culturas tradicionais, mesmo num centro como Luanda, era muito mais forte do que hoje, era grande a variação do português metropolitano, misturado aos falares característicos das línguas nacionais. Assim, formas do quimbundo – língua falada na região de Luanda e que, juntamente com o umbundo e o quicongo, conforma as três principais línguas nativas – são misturadas a formas do português normativo, modelando uma linguagem híbrida de grande potencial expressivo.

Virtualidades, associações imprevistas, alterações na estrutura da frase, incorporação do léxico quimbundo. A recriação lingüística operada por Luandino Vieira aposta numa leitura essencialmente dinâmica, em que o leitor é também intérprete da matéria narrada, atuando quase como co-autor das estórias. Isso significa fundamentalmente a decodificação da lógica das populações autóctones, já que ela passa a presidir a ação narrativa. Ao apreender a dicção típica das populações marginalizadas, o leitor compartilha da “cartilha do musseque”, o que significa conhecer de perto a realidade dos oprimidos e posicionar-se em relação à luta por sua libertação.

Ao justificar o “desvio da norma” em suas estórias, o próprio Luandino relaciona elaboração discursiva e resistência política:

(...) penso que o primeiro elemento da cultura angolana que interferiu com a escrita, segundo a norma portuguesa, foi a introdução da oralidade luandense no meio do discurso da norma portuguesa... mas depois, quando entramos na luta política pela independência do país, que foi feita em nome das camadas que não tinham voz - e se tivessem não podiam falar, e se falassem não falaria

muito tempo... -, foi aí que os escritores angolanos resolveram dar voz àqueles que não tinham voz e, portanto, escrever para que se soubesse o que era o nosso país, se soubesse qual era a situação do país e, desse modo, interferirem de maneira a modificarem essa situação...³

Escrever em língua portuguesa e ao mesmo tempo não ser compreendido por um português: tal foi o desafio proposto por Luandino Vieira ao conceber suas histórias. O resultado dessa tarefa, ao contrário do que afirma modestamente o autor, não foi o perecimento da obra, mas a afirmação de sua grandeza. Ao buscar a diferenciação da língua da metrópole, o escritor encontra um caminho expressivo bastante original, realizando uma mescla lingüística que inscreve sua obra entre as grandes obras escritas em língua portuguesa.

Como já dissemos, o processo de busca por uma dicção angolana realmente autêntica leva Luandino a encontrar parentesco entre o seu trabalho e os textos de Guimarães Rosa. Em diversos depoimentos e entrevistas, o escritor afirma a importância da leitura do autor brasileiro no que tange aos seus próprios processos de criação lingüística. Sobre a apreensão que realiza de *Sagarana*, por volta de 1963, declara:

E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado era o caminho. (...) Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles (apud Laban, 1980: 27).⁴

A “revelação” de que fala Luandino Vieira deve ser compreendida em termos de “confirmação”. Afinal, quando o escritor leu *Sagarana*, ele havia concluído a sua “Estória do ladrão e do papagaio”, narrativa central de *Luanda*, em que já se observa uma recriação lingüística notável. Por isso, em vez de influência, talvez possamos pensar em confluência

“

...o processo de busca por uma dicção angolana realmente autêntica leva Luandino a encontrar parentesco entre o seu trabalho e os textos de Guimarães Rosa. Em diversos depoimentos e entrevistas, o escritor afirma a importância da leitura do autor brasileiro...

”

entre a escrita dos dois autores: ambos, com a intenção de reelaborar a linguagem de sujeitos que se situam à margem das normas sociais impostas, empenham-se em realizar um intenso trabalho de oralização do discurso escrito. Guardadas as diferenças contextuais de produção e as especificidades de cada projeto estético-ideológico, os discursos dos dois escritores convergem na medida em que operam o resgate de culturas locais e marginais através da utilização inventiva da linguagem.

O valor maior da obra produzida por Luandino Vieira repousa justamente na convicção que a sustenta: a de que o texto literário deveria afirmar a diferença cultural angolana a partir da qual a autodeterminação e a independência poderiam ser reivindicadas. Nesse sentido, a elaboração discursiva de suas histórias dá-se em função de um projeto político bastante claro. Num período tenso e convulsionado, a Guerra de Libertação deixa em aberto novas possibilidades de configuração social. Daí que a marginalidade social

ficionalizada pelas narrativas do autor angolano deva ser vista como consequência conjuntural, já que é decorrência de uma situação de opressão tida como transitória.

Nesse sentido, é possível perceber um distanciamento importante na perspectiva de João Antônio e de Luandino Vieira sobre a realidade histórica de seus países. Nos contos do escritor brasileiro, a realidade da marginalidade social, que está associada sobretudo ao processo de modernização conservadora intensificado durante o século XX, é encenada como aspecto estruturante da realidade brasileira, o que vai gerar uma perspectiva melancólica na recriação dos dramas enfocados. Já na obra de Luandino Vieira, o que prevalece é a representação

de um universo político-social instável, passível de ser transformado através do posicionamento revolucionário dos sujeitos comprometidos com a conquista da independência nacional. Nesse sentido, uma perspectiva utópica norteia a elaboração de suas narrativas.

De todo o modo, ao promoverem, por meio de escolhas temáticas e formais, o questionamento dos valores que normatizam contextos sociais autoritários e segregadores, João Antônio e Luandino Vieira operam uma crítica radical da organização social brasileira e angolana, fazendo da resistência um processo inerente à escrita literária, estabelecendo um mesmo compromisso ético com os excluídos. **E**

Notas

¹ Carta de João Antônio a Ilka Brunhilde Laurito arquivada no "Acervo João Antônio" (UNESP/Assis).

² In Remate de males. Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n.19 (1999), p.116.

³ In "Um escritor confessa-se...". Entrevista de Luandino Vieira publicada no *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Lisboa) em 9/5/89, p.10.

⁴ LABAN, M. et al. *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra*, op. cit., p. 27.

A

A PRO PUC

Associação dos Professores da PUC-SP
Rua Barbra, 407 - Perdizes - CEP 05009-000
São Paulo - SP

L
u
a
n
d
i
n
o

v
i
e
i
r
a

Osman Lima

cecília

João Antonio

Jorge

Gimaraes

Saramago