

Literatura comparada:
questões metodológicas
e estratégias críticas

João Manuel dos Santos Cunha (Org.)



Obra publicada pela Universidade Federal de Pelotas

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar Gonçalves Borges

Vice-Reitor: Prof. Dr. Telmo Pagana Xavier

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Vitor Hugo Borba Manzke

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr. Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Ms. Élio Paulo Zonta

Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Mauro Joubert Goulart Cunha

Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso Amaral

Pró-Reitoria de Assistência Estudantil: Ms. Ana Catarina Rilling da Nova Cruz

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Antonio Jorge Amaral Bezerra

Prof. Dr. Elomar Antonio Callegaro Tambara

Prof. Dra. Isabel Porto Nogueira

Prof. Dr. José Justino Faleiros

Prof. Ligia Antunes Leivas

Prof. Dra. Neusa Mariza Leite Rodrigues Felix

Prof. Dr. Renato Luiz Mello Varoto

Prof. Ms. Valter Eliogabalos Azambuja

Prof. Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes

Prof. Dr. Wilson Marcelino Miranda

Editora e Gráfica Universitária

R. Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS - CEP 96010-150

Fone/fax: (53) 3227 8411

E-mail: editora@ufpel.edu.br

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes

Gerencia Operacional: Bel. Daniela da Silva Pieper

Chefe da Seção Gráfica: Carlos Gilberto Costa da Silva

Impresso no Brasil

Edição: 2008

ISSN 0102-9576

CADERNO DE LETRAS / Faculdade de Letras. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2008. n.14 (2008, p.001-132).-

ISSN 0102-9576

Título da capa: Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas. – Org. por João Manuel dos Santos Cunha.

1. Letras - Periódicos. 2. Literatura comparada 3. Linguística. I. Cunha, João Manuel dos Santos

CDD: 406.31

Caderno de Letras - UFPel - n.14, 2008 - ISSN 0102-9576
Revista da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas

Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas

João Manuel dos Santos Cunha (Org.)

Caderno de Letras

Revista da Faculdade de Letras - Universidade Federal de Pelotas
Av. Bento Gonçalves, 3395 CEP 96015-140 Pelotas-RS

Comissão editorial

Isabella Ferreira Mozzillo
João Manuel dos Santos Cunha
Luis Isaías Centeno do Amaral
Paulo Ricardo Silveira Borges

Conselho editorial

Alckmar Luiz dos Santos - UFSC
Ana Maria Stahl Zilles - Unisinos
André Luis Gomes - UNB
Aulus Mandagará Martins - UFPel
Elena Palmero - FURG
Evelyne Dogliani - UFMG
Gilvan Müller de Oliveira - UFSC
Isabella Mozzillo - UFPel
João Manuel dos Santos Cunha - UFPel
João Luis Ourique - UFPel
Jorge Campos - PUCRS
Luis Ernesto Behares -UR - Uruguay
Marcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS
Paulo Coimbra Guedes - UFRGS
Renata Azevedo Requião - UFPel
Rita Terezinha Schmidt - UFRGS
Rosângela Hammes Rodrigues - UFSC
Rosely Perez Xavier - UFSC
Sílvia Costa Kurtz dos Santos - UFPel
Terezinha Kuhn Junkes - UFSC

Alunos monitores (preparação dos originais)

Daniel Andrioli Rasch
Luciane Ribeiro

Projeto gráfico e diagramação: Ana Bandeira (anaband@gmail.com)
Imagem da capa: Livro aberto, de Paul Klee, 1930
Impressão: Editora e Gráfica da UFPel

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas ___7

João Manuel dos Santos Cunha

O Barroco literário de Francisco de Quevedo e Gregório de Matos ___13

Andréa Cesco

Discursos biográficos no mesmo texto e contexto:

a comparação existe? _____23

André Luis Mitidieri

O gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura:

Minha vida de menina, Infância e Os bichos que tive _____33

Celdon Fritzen e Gladir da Silva Cabral

Mãos de Cavalo não é um livro sobre o pessimismo

(ao contrário do que andam dizendo por aí) _____43

Daniel Andrioli Rasch

Antropologia cultural e literatura comparada: uma conexão relevante

aos estudos relativos à obra infantil de Monteiro Lobato _____53

Flávia Mara de Macedo

Memórias do cárcere e Meu testemunho:

histórias de abandono e sofrimento _____69

Joselaine Brondani Medeiros

Os contos e o regionalismo em Domingos Pellegrini _____81

Lucas Vieira de Araújo

Grafito para Li-Po: o poema de Murilo Mendes _____89

Paula Cogno Lermen

O *Bernheimer report*: ressonâncias no mundo do comparatismo _____99

Paulo César Silva de Oliveira

Acrobacias textuais em *O voo da trapezista*,

de Amílcar Bettge Barbosa _____111

Rafael Dias Ferreira

APRESENTAÇÃO

Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas

João Manuel dos Santos Cunha
(Organizador)

Se os anos oitenta foram decisivos para o estatuto institucional da Literatura Comparada no Brasil (introduzida por Antonio Candido, na USP, em 1962), a criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, em 1986, com a conseqüente, sucessiva e ininterrupta realização de congressos e encontros acadêmicos, constituiu-se em fator determinante para a consolidação da prática comparatista entre nós. Observando em panorâmica a produção acadêmica brasileira nesses últimos trinta anos, identificaremos um amplo arco de preocupações teórico-críticas que têm chamado a atenção de pesquisadores que se detiveram em afinar os métodos e os procedimentos comparatistas disponibilizados pela teoria para o exame do literário. Nos últimos anos, essa prática tem buscado responder a questões cruciais impostas em uma cena contemporânea na qual as fronteiras, ao mesmo tempo em que se esgarçam, impõem o alargamento do espectro das preocupações do comparatismo, de maneira que este possa dar conta da complexidade do fato literário, hoje enfocado em contextos múltiplos e a partir de transformações resultantes de condições históricas e culturais muitas vezes adversas, mas sempre instigantes para o olhar desarmado do pesquisador em Literatura Comparada.

Consciente desse intenso trânsito da literatura, em tempos de globalização cultural, a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas, com a criação de Linha de Pesquisa específica – junto ao Departamento de Letras Vernáculas (“Estudos de intertextualidade”) e ao Curso de Especialização em Letras (com área de concentração em Literatura Comparada) –, vinculada ao Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq “Estudos de intertextualidade: códigos estéticos e culturais; sistemas literários”, possibilitou espaço privilegiado para o exercício de investigação sistematizada sobre as relações intertextuais – semióticas e

intersemióticas –, vistas em contexto amplo e amplificador de influxos de ordem geográfica e histórica, política e cultural, racial e sexual, econômica e religiosa, ética e estética.

Conseqüência natural dessa oportuna visada acadêmico-pedagógica foi a decisão da Comissão Editorial do *Caderno de Letras* da Faculdade de Letras da UFPel de dedicar número exclusivo para a publicação de estudos recentes sobre a prática comparatista no meio acadêmico brasileiro. Dezenas de pesquisadores atenderam ao chamado, vinculados a diversos centros acadêmicos de ensino e pesquisa, desde os estados do Sul – Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul – até outros mais distantes, como Rio de Janeiro e Minas Gerais. Com os textos publicados aqui, a Comissão Editorial e o Organizador desta edição temática esperam oferecer aos leitores a oportunidade de conhecer instigantes artigos decorrentes de pesquisas realizadas no quadro do comparatismo brasileiro, bem como acompanhar a aplicação de estratégias críticas na produção de sentido para o texto literário e a discussão de questões metodológicas relevantes para os estudos comparados em Literatura na contemporaneidade. Apresento, então, os textos que compõem esta edição temática do *Caderno de Letras*, não sem antes agradecer aos qualificados pareceristas do Conselho Editorial, agora renovado, ampliado e de abrangência nacional, que aceitaram ler e analisar os textos submetidos a esta publicação.

Andréa Cesco, com “O barroco literário de Francisco de Quevedo e Gregório de Matos”, enfoca a obra *Sueños*, do espanhol Francisco de Quevedo, por meio de leitura comparativa com alguns textos de Gregório de Matos, aproximando as textualidades para analisar, contextualmente, semelhanças e diferenças na escritura dos dois poetas barrocos. A análise lhe permite concluir que ambos vivenciaram e absorveram as circunstâncias históricas e sociais do seu tempo e do seu país, e as transformaram em material de denúncia, cada um a sua maneira, demonstrando consciência dos problemas existentes em seu tempo e em seu lugar.

André Luis Mitidieri, em “Discursos biográficos no mesmo contexto e contexto: a comparação existe?”, discute e compara alguns discursos biográficos contidos em cinco artigos da obra *Nenhum Brasil*

existe: *pequena enciclopédia*, texto organizado por João Cezar de Castro Rocha e Valdeci Lopes de Araujo. Os textos comentados – dos autores Sabrina Karpa-Wilson, sobre a escritura feminina de Adalgisa Nery; de Enrique Rodriguez Larreta, sobre Gilberto Freyre e seu *Casa-grande e Senzala*; de Marcelo Jasmin, sobre a obra de Raymundo Faoro; de Sergio Alcides, sobre textos de Luiz Costa Lima em seu *O controle do imaginário*; e de Jorge Ruffinelli sobre a obra fílmica de Walter Salles –, apresentam-se, na leitura do articulista, como breves apontamentos que podem configurar uma história da literatura nacional.

Em “O gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura: *Minha vida de menina*, *Infância* e *Os bichos que tive*”, os autores Celdon Fritzen e Gladir da Silva Cabral abordam, em leitura entrecruzada, as obras de Helena Morley, Graciliano Ramos e Sylvia Orthof. Ao se proporem a problematizar os modos pelos quais a infância é representada em três obras de natureza autobiográfica da literatura brasileira, os articulistas concluem que, ainda que circunstancialmente se construam em contextos diferentes, há linhas enunciativas de centralização do eu que prevalecem nas três narrativas.

Daniel Andriloli Rasch, em “*Mãos de cavalo* não é um livro sobre o pessimismo (ao contrário do que andam dizendo por aí)”, ao abordar um texto de fatura recente, evidencia a prática intertextualizadora que o diálogo com outras obras literárias da tradição brasileira e com outros textos formatados por meio de códigos estéticos da comunicação de massa, como as histórias em quadrinhos e o cinema, levada a efeito por um dos mais instigantes escritores da atualidade, Daniel Galera, faz avançar a discussão sobre a natureza e o atual estado da literatura brasileira contemporânea. Conclui, o articulista, que a coerência da criação de Galera até aqui indica a gestação de um autor no caminho da execução de um verdadeiro projeto literário, o qual se insere numa tradição literária que se revela explicitada e intertextualizada em sua obra e que inclui outros sistemas estéticos que ele incorpora originalmente ao seu texto de ficção.

Flavia Mara de Azevedo, com “Antropologia cultural e literatura comparada: uma conexão relevante aos estudos relativos à obra infantil de Monteiro Lobato”, estabelece uma ligação entre a literatura

infantil de Monteiro Lobato, a Literatura Comparada e a Antropologia cultural, revelando o cenário lobatiano, no qual reconhece as invariáveis encontradas na mitização do grupo e do espaço-tempo, capaz de tornar coerentes as insuficiências do mundo da “criança” lobatiana, ligado ao primitivo (primeiras idades), mas atualizado pela magia da modernidade (História).

Com “*Memórias do cárcere e Meu testemunho*”, Joselaine Bron-dani Medeiros apresenta sua leitura contrastada dos textos de Graciliano Ramos e Anatoly Marchenko, na intersecção de contextos literários, históricos e sociológicos, nos quais vê a representação de períodos de exceção que confirmariam a idéia de que, independentemente do regime político e ideológico vigente, governos totalitários constituem-se como espaço para o aniquilamento das liberdades individuais e para a repressão moral e física. Nessa circunstância, conclui a articulista, a literatura se torna uma forma de reação à brutalidade e um meio de denúncia às ditaduras e a todas as formas de repressão.

Lucas Vieira de Araújo, em “Os contos e o regionalismo em Domingos Pellegrini”, analisa cinco livros de contos do autor, produzidos de 1977 a 1998, para verificar como os textos poderiam ser caracterizados como sendo de temática regional, a partir do fato da instalação de seu universo ficcional no interior do Paraná.

Investindo na análise de um texto em verso, Paula Cogno Lermen, em “Grafito para Li-Po: o poema de Murilo Mendes”, investiga as recorrências internas do texto e seu contexto extra-textual de produção a partir da semiologia estrutural proposta por Iuri Lotman e de reflexão sobre o conceito de intertextualidade, para concluir que o poema é dialógico e palimpséstico, formalizando-se, mesmo assim, em plenitude estética, sem precisar explicitar sua origem.

Em “*O Bernheimer report: ressonâncias no mundo do comparatismo*”, Paulo César Silva de Oliveira faz um balanço crítico das discussões sobre o estágio recente da Literatura Comparada a partir do pronunciamento de Charles Bernheimer, em *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, e traça um panorama das discussões críticas acerca dos rumos e desafios do comparatismo contemporâneo. Em um mundo cada vez mais híbrido, conclui, há urgência em se negociar

com as várias instâncias estéticas, políticas e ideológicas, papel a que a Literatura Comparada se entrega, na dimensão mesma de um desafio infundável, porém necessário, e que faz de suas interrogações sua própria marca.

No ensaio “Acrobacias textuais em *O vôo da trapezista*, de Amílcar Bettega Barbosa”, Rafael Dias Ferreira, no âmbito de ampla pesquisa que tem por objetivo analisar a obra completa do escritor gaúcho, explicita sua interpretação para o primeiro livro do contista, intitulado *O vôo da trapezista* (1994). A intenção é a de averiguar a evolução de seu projeto literário e sua possível filiação a linhas intertextuais canônicas da literatura narrativa. Operando em campo caro ao comparatismo contemporâneo, o articulista lê os contos no sentido de que, sendo textos que representam a estréia de Barbosa, já expõem as propostas que serão levadas adiante, de forma mais ambiciosa, em textos posteriores. Ressalta ainda a presença das intervenções metalingüísticas que dão a pista para o leitor investigar em que linha intertextual essa obra pode ser lida, sugerindo sua ligação com a metaficção, aspecto que será determinante para a natureza transtextual de seus trabalhos subseqüentes.

O Barroco literário de Francisco de Quevedo e Gregório de Matos

Andréa Cesco

Resumo

Este artigo tem como enfoque estabelecer um paralelo entre a obra *Sueños*, do espanhol Francisco de Quevedo e alguns textos de Gregório de Matos, ambos do Barroco, identificando semelhanças e diferenças na escritura.

Palavras-chave: Quevedo – Barroco – Gregório

Abstract

This paper intends to establish a parallel between *Sueños*, by Spanish writer Francisco de Quevedo, and the satirical work of Brazilian poet Gregório de Matos, both from the Baroque age, identifying the resemblances and differences in their writing.

Keywords: Quevedo – Baroque – Gregório

Este artigo tem como enfoque estabelecer um paralelo entre a obra *Sueños* (1627) do espanhol Francisco de Quevedo e alguns textos de Gregório de Matos, ambos do Barroco, identificando semelhanças e diferenças na escritura. A edição utilizada, de James Crosby (1993), é composta por cinco narrativas: “Sueño del Juicio”, “Alguacil endemoniado”, “Infierno”, “El mundo por de dentro” e “El sueño de la Muerte”. Escritas entre 1605 e 1621, elas estão dispostas em forma de diálogo e satirizam os costumes e os personagens de seu tempo, de todas as classes sociais.

Os espanhóis do século XVII se apresentam abalados pela grave crise e isso se traduz num estado de inquietação e angústia, conscientes da irremediável decadência. O repertório corresponde a este estado de consciência. Existe a “busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos” (BENJAMIN, 1984:77).

Maravall acredita que o Barroco é uma cultura que “consiste na resposta dada, em torno do século XVII, por grupos ativos pertencentes a uma sociedade que entrou em dura e difícil crise, relacionada com flutuações críticas na economia desse período” (1997:65). E esse acelerado processo de decadência coincide com uma extraordinária floreação das artes.

O Barroco espanhol divide-se em duas vertentes: o culteranismo, cujo maior nome é Góngora, e o conceptismo, representado pelas figuras de Quevedo e Calderón de La Barca. Os culteranistas cultivam a forma das palavras deixando seu conteúdo em segundo plano, pretendendo criar um mundo de beleza, com uma linguagem culta e intrincada. Os conceptistas, ao invés, se preocupam principalmente pela compreensão do pensamento, aprofundam no sentido ou no conceito das palavras. Os recursos utilizados são as freqüentes metáforas, para impressionar a inteligência; os jogos de palavras; o estilo breve e conciso; a antítese de palavras, frases ou idéias, para impressionar e aguçar a mente.

Quevedo (1580-1645) passa para a história da literatura espanhola caracterizado, de maneira fundamental, como produtor de sátiras. Escreve, ademais, textos líricos, morais e políticos. José Montesinos, Dámaso Alonso e Octavio Paz, em artigo escrito em conjunto, em *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, afirmam que Quevedo não teve rival no seu século e nem o tem agora. Para eles, sem dúvida, Quevedo os atrai tanto, por nele existir algo demoníaco: o orgulho (ou o rancor) da inteligência. Cito o comentário:

Hay que leerlo para saber qué son, realmente, las noches y los días del solitario, el acicate del apetito insaciado, el peso de la sombra de la muerte en la conciencia, las vigiliias del rencor, las caídas en la melancolía, el encontrado ir y venir de la cólera al ludibrio y, en fin, toda esa gama de sentimientos y sensaciones que va de la desesperación a la resignación orgullosa. [...] (MONTESINOS, ALONSO e PAZ, in RICO, 1983:157).

No Brasil-colônia, o início das manifestações literárias se apresenta favorecido pelo impulso social e econômico que o país toma a

partir da segunda metade do século XVI. Para o artista Barroco a duplicidade é a única atitude compatível. Entretanto, além das características portuguesas e também espanholas, o barroquismo brasileiro apresenta peculiaridades próprias. De acordo com Ângela M. Dias (1981:66), a aliança “Império/Fé” jamais esteve tão forte como nesta época em que a própria Companhia de Jesus emprega o prazer da ostentação e da riqueza. E nunca o prestígio das ordens religiosas esteve tão ligado ao poder estatal. E é justamente contra os abusos do poder, contra a exploração econômica e as transgressões que vai surgir o primeiro grande surto de formalização satírica da literatura brasileira. Trata-se da época Gregório de Matos.

São recorrentes as contradições em seus poemas, oscilando entre sagrado e profano, sublime e grotesco, amor e pecado, a busca de Deus e os apelos terrenos. Por usar palavras grosseiras ou vulgares, ganhou a alcunha de “Boca do inferno”. Para Afrânio Coutinho “Gregório é o Quevedo brasileiro, o primeiro a dar o grito de independência antilusa na língua [...]” (1994:303).

Conforme com a estética do Barroco, abusa de figuras de linguagem; faz uso do estilo cultista e conceptista, através de jogos de palavras e raciocínios sutis, assim como Quevedo.

Uma tendência na obra de Gregório consiste na intenção moralizante, “como instrumento reparador de deformações sociais atribuída à sátira, dentro de uma linha problematizante de repúdio ao estabelecido e desmascaramento da casca, do verniz, da aparência” (DIAS, 1981:78). O poeta, nessas décimas abaixo citadas, fingindo que intercede pelas honras da cidade, entra para fazer justiça em seus moradores, sinalizando-lhes vícios, falta de grandeza e dignidade. Logo abaixo da citação de Gregório cito Quevedo, que faz o mesmo no “Infierno” (1608), dando a conhecer as intenções ocultas de cada um.

O fidalgo de solar/se dá por envergonhado/de um tosto
tão pedir prestado/para o ventre sustentar:/diz, que antes
o quer furtar/por manter a negra honra, que passar
pela desonra,/[...] A donzela embiocada/mal trajada, e
mal comida,/antes quer na sua vida/ter saia, que ser
honrada [...] (MATOS, 1988:43-5).

Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado o da en ladrón, y no lo pide porque dice que tiene honra, ni quiere servir porque dice que es deshonra. [...] Por la honra sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella casada treinta años con sus deseos [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:217-8).

Tanto Gregório quanto Quevedo também denunciam, atacam e condenam ferozmente vários tipos acusados de roubar, entre eles, os oficiais de justiça daquela época, que tanto abominam. Para ambos os escrivães, meirinhos, juízes e advogados são corruptos, falsários e ladrões, uma corja de delinqüentes cuja palavra não tinha valor. Assim diz Gregório: “E que justiça a resguarda? Bastarda/É grátis distribuída? Vendida/Que tem, que a todos assusta? Injusta” (MATOS in PÓLVORA, 1974:66). Estes oficiais são mostrados não com as virtudes que o Direito neles exige, mas com vícios opostos, até o ponto em que aparece nos principais responsáveis o defeituoso funcionamento do aparelho processual. E não só porque seus atos sejam intrinsecamente imorais, mas porque seu comportamento significa estímulo à corrupção, incentivo ao sistemático atropelo dos valores éticos e jurídicos cuja defesa teriam que assumir. Vejamos primeiro os ataques de Gregório, seguidos pelos de Quevedo:

Para o escrivão falsário,/que sem chegar-lhe à pousada,/ dando a parte por citada, dá fé, e cobra o salário:/ e sendo o feito ordinário,/como corre à revelia,/sai a sentença num dia/mais amarga que piornos: [...] (MATOS, 1992:353).

Que haja Escrivães que mal lêem/Letra, que bem se soletra,/e que fazendo má Letra,/contudo escrevem mui bem:/que a este dando o parabém/as alvíssaras lhe peçam,/e a estoutro logo despeçam/com ficção consolatória!/Boa história / (MATOS, 1992:376).

Y noté que no hay cosa que crezca tanto en tan poco tiempo como culpa en poder de escribano, pues en un instante tenía una resma al cabo (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:292).

Nos dois trechos da poesia de Gregório, o escrivão é acusado de perjuro por falsificar documentos, pois este se aproveita do poder legal a ele conferido de garantir a autenticidade do relato. Na seqüência, o poeta denuncia que o documento alterado acaba transcorrendo sem o conhecimento do réu, que ignora o conteúdo errôneo; e na hora da sentença, o que prevalece é a vontade de quem suborna os ambiciosos escrivães. O mesmo ocorre no trecho de “El mundo por de dentro” (1612), de Quevedo, em que o escritor expressa a sua preocupação com as falsificações dos escrivães, pois estando o réu nas mãos destes, sua culpa não pára de crescer, e isso tudo sem ele saber.

A seguir, nessas duas passagens de Gregório e Quevedo, ambos jogam com as palavras “direito” e “torto” (antíteses) para mostrar a atuação dos avarentos juizes, alvos tradicionais naquela época:

Que o Juiz pelo respeito/profira a sentença absorto,/ fazendo o *direito torto*,/mas isto *a torto*, e *direito*:/que cuide, que pode o feito/no agravo, ou na apelação/ melhorar na Relação/só pela conservatória!/Boa história / (MATOS, 1992:375).

[...] y aquél fue juez maldito, y también está entre ellos, pues por dar gusto no hizo justicia, y a *los derechos* que no hizo *tuertos*, hizo *bizcos* (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:210).

Ao invés do direito ser justo, íntegro, reto e conforme à lei, ele é torto, torcido e desleal, servindo de matéria aos satíricos. Gregório ainda joga com as palavras aplicando a expressão “a torto e direito”, como uma prática realizada habitualmente.

E para completar a lista de oficiais ladrões não poderia faltar a figura do meirinho e do advogado. Então, na seqüência, cito a terceira e quarta estrofes, de um total de doze, de um poema de Gregório, em que ele critica a forma como a Bahia é governada, principalmente naquele momento em que a cidade padece de fome universal. No primeiro exemplo, elas estão direcionadas às ardilezas dos meirinhos, guardas e sargentos; já no segundo, a acusação de larápio é dirigida aos advogados.

Quem faz os círios mesquinhos?...Meirinhos/Quem faz as farinhas tardas?...Guardas/Quem as tem nos aposentos?...Sargentos./Os círios lá vêm aos centos,/e a terra fica esfaimando,/porque os vão atravessando/ Meirinhos, Guardas e Sargentos (in PÓLVORA, 1974:65).

Entre outros ladrões/verão um letrado/na mente graduado /de quatro asneirões:/Na cara pontões/na idéia nem ponto,/e ou tonto, ou não tonto,/de rico blasona (MATOS, 1992:364).

Em “Alguacil endemoniado” (1608), de Quevedo, também encontramos uma crítica feroz dirigida aos meirinhos e advogados:

¿Quién podrá negar que demonios y alguaciles no tenemos un mismo oficio? [...] nosotros procuramos condenar, los alguaciles también; nosotros, que haya vicios en el mundo y pecados, y los alguaciles los desean con más ahínco porque ellos lo han menester para su sustento [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:162).

Y habéis de advertir, que la codicia de los hombres ha hecho instrumento para hurtar todas sus partes, [...] ¿No hurta con el entendimiento el letrado que le da malo y torcido a la ley? (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:178).

No primeiro exemplo, o demônio equipara sua função à do meirinho, afirmando que ambos procuram condenar e querem que haja vícios e pecados no mundo, diferindo, porém, na finalidade, pois os meirinhos necessitam condenar para viver, enquanto que os demônios precisam condenar para ganhar companhia. No segundo exemplo, o advogado é acusado de furtar com inteligência, pois atribui à lei um significado errado e corrompido.

No entanto, outras profissões e ofícios, como de médico, boticário e alfaiate, também aparecem constantemente ridicularizados por Gregório e Quevedo. Quanto ao médico, seu diagnóstico se baseia, segundo testemunho dos satíricos do século XVI e XVII, somente na tomada do pulso e na análise mais ou menos competente da urina; e

sua terapêutica se limita a purgar, sangrar e também aplicar ventosas. Ademais, este profissional é acusado não só de ser incapaz de curar o doente, mas também de matá-lo com sua intervenção. Vejamos a seguir como Gregório e Quevedo se referem a ele:

[...] Que haja médicos, que tratam/só de jogos, e de amores,/sendo como os caçadores,/que vivem só, do que matam:/que estes, que não se recatam,/venham com pressa esquisita,/vão-se, e está feita a visita/depois da purga expulsória!/[...] Mas que outros, que põem à raça,/e se prezam de estafermos,/não o tomando aos enfermos,/só tomem o pulso à casa:/que haja enfermo, que se abrasa/em febre, e dores mortais,/e que se cure com tais,/que só estudam na frasqueira!/[...] (MATOS, 1992:377-395).

[...], sortijón en el pulgar de piedra tan grande que cuando toma el pulso, pronostica al enfermo la losa (p.318-9) [...] son diablos los médicos, pues unos y otros andan tras los malos y huyen de los buenos, y todo su fin es que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás (p.321). [...] Solos los médicos ninguno ha habido con don, y todos tienen don de matar, y quieren más dan al despedirse que don al llamarlos (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:332).

Quanto ao boticário, que também deveria ajudar a restabelecer a saúde, este é considerado o “armeiro” do médico, pois lhe fornece remédios que são, segundo afirma Quevedo no exemplo a seguir, retirado do “Sueño de la Muerte” (1621), verdadeiras armas; estes vendem medicamentos que já estão caducando, por pura ambição em conseguir dinheiro. Por isso, a ele é atribuída também a culpa pela morte de muitos doentes, juntamente com os médicos. Gregório, no segundo exemplo, um pouco mais prudente na acusação, também satiriza e denuncia o boticário.

Los medicamentos que éstos venden (aunque estén caducando en las redomas de puro añejos, y los socrocios tengan telarañas), los dan, y así son medicinas redomadas las suyas. [...] No hay gente más fiera que estos boticarios: son armeros de los doctores: ellos les dan armas. [...] si se toca la tecla de las purgas, sus tiendas son purgatorios y ellos son infiernos. (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:320).

[...] Acabada esta parlenda/mui ético do espinhaço/sobre a muleta das pernas/se levantou outro gato:/Dizendo: há anos, que sirvo/na casa de um Boticário,/que a récipe de pancadas/me tem os bofes purgado./Queixa-se, que lhe comi/um boião de unguento branco, e bebi-lhe a mesma noite/um canjirão de ruibarbo/ [...] (MATOS, 1992:357-8).

O alfaiate, outro ofício duramente atacado, é acusado pelos satíricos principalmente de ladrão e desonesto, porque contabiliza no valor cobrado o material utilizado na confecção das roupas além do que realmente é preciso. Gregório assim o delata:

[...] Pelo menos quando eu corto,/nunca dobro a tela em quatro,/por dar um colete ao demo,/e outro a mim pelo trabalho./Nem peço dinheiro/para retrós e o não gasto,/ porque o gavetão do cisco/me dá o retrós necessário./Não cirzo cövado, e meio/por dar um colete ao diabo,/nem vendo de tela fina/retalhinhos de três palmos/ [...] (MATOS, 1992:358-9).

Ademais, costuma-se retratar os alfaiates fisicamente com características pejorativas para aquela época, pois se acredita que denunciavam um péssimo caráter, como neste trecho do “Infierno”, de Quevedo:

Uno de los sastres, pequeño de cuerpo, redondo de cara, de malas barbas y peores hechos, no hacía sino decir a los otros: -¿Qué pude yo hurtar, si andaba siempre muerto de hambre? (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:129).

Ainda com relação ao alfaiate, outra passagem bastante curiosa de um poema de Gregório, e que marca a influência de Quevedo sobre o escritor brasileiro, é essa: “[...] Mais fidalgo que as mesmas estrelas,/Que às doze do dia viu sempre luzir,/Porque o Pai, por não sei que desastre,/Tudo, o que comia, vinha pelo giz. [...]” (MATOS, 2001:227). Agora, comparemos a mesma com a passagem de Quevedo: “¿A quién no matarán las mentiras y largas de los sastres, y los hurtos? Y son tales que para llamar a la desdicha peor nombre, le llaman desastre, [...]” (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993:338). Ambos jogam com as palavras “sastre” (alfaiate) e “desastre” (indicando fracasso, ou ainda um acontecimento calamitoso), para enfatizar a mentira, porém em Quevedo isso fica mais claro. Em Gregório, só percebemos que o “Pai” é um alfaiate porque ele usa “giz” para marcar o tecido que vai cortar. Gregório quer ressaltar que o filho do alfaiate, que se diz fidalgo, não tem realmente sangue nobre, enquanto Quevedo destaca os roubos e mentiras dos alfaiates, afirmando que eles são chamados de “desastre” porque ocasionam dano e prejuízo aos clientes, além de serem fracassados.

Assim, percebeu-se que tanto Quevedo quanto Gregório viveram e absorveram as circunstâncias históricas e sociais do seu tempo e do seu país, e as transformaram em material de denúncia, cada um a sua maneira, demonstrando consciência dos problemas existentes.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, Tempo Brasileiro, 1994.

DIAS, Ângela Maria. **O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Antares: Inelivro, 1981.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. (Edição anotada de James O. Crosby). **Sueños y Discursos**. Madrid: Castalia, 1993.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**: análise de uma estrutura histórica (prefácio de Guilherme S. Gomes Jr, trad. de Silvana Garcia). São Paulo: EdUSP, 1997.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos** (seleção de textos, notas, est. biográfico, hist. e crítico de Antônio Dimas). 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos**: obra poética (edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo). 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MATOS, Gregório de. **Antologia Gregório de Matos Guerra** (seleção e notas de Higino Barros). Porto Alegre: L&PM, 2001.

PÓLVORA, Hélio. **Para conhecer melhor Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

WARDROPPER, Bruce, et. al. Siglos de oro: Barroco. In: RICO, Francisco (org.). **Historia y crítica de la literatura española**. Barcelona: Crítica, 1983.

Discursos biográficos no mesmo texto e contexto: a comparação existe?

André Luis Mitidieri

Resumo

Discuto e comparo alguns discursos biográficos contidos em cinco artigos da obra *Nenhum Brasil existe*: pequena enciclopédia¹. Os textos, indicados nessa nota n.1, e a seguir comentados neste trabalho, constituem breves apontamentos que podem configurar uma história da literatura biográfica nacional.

Palavras-chave: História - Literatura Biográfica - Historiografia Literária.

Abstract

This paper aims at discussing and comparing some biographical discourses contained in the work *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*². These appointments, which are indicated in the corresponding note number one, and are commented in this paper, may configure a history of the Brazilian biographical literature.

Key-words: History - Biographical Literature - Literary Historiography.

¹ ROCHA, João Cezar de Castro; ARAUJO, Valdeí Lopes de (Orgs.). *Nenhum Brasil existe*: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2003. Os artigos dessa obra, logo comentados, são os seguintes: KARPA-WILSON, Sabrina. A escrita autobiográfica feminina no Brasil contemporâneo e o caso de Adalgisa Nery (op.cit.: 695-702). RODRÍGUEZ LARRETA, Enrique. O caminho para *Casa-grande & senzala*: Itinerários de Gilberto Freyre (op.cit.:195-204). JASMIN, Marcelo. A viagem redonda de Raymundo Faoro (op.cit.:357-365). ALCIDES, Sergio. Os caminhos de uma questão: Luiz Costa Lima e o controle do imaginário (op.cit.:929-938). RUFFINELLI, Jorge. Brasil 2001 e Walter Salles: um cinema para a aldeia global? (op.cit.:1005-1021).

² A primeira versão de *Nenhum Brasil existe* surgiu como um número especial da revista norte-americana *Portuguese Literary and Cultural Studies*, com o título assim destacado no presente Abstract.

Alguns passeios por trabalhos que versam sobre a temática da autobiografia e seus gêneros vizinhos, extraídos da “pequena enciclopédia” organizada por Rocha e Araujo, operam no sentido de revisitar a cultura brasileira. Comparados entre si, tais apontamentos ainda configuram uma história da literatura biográfica³ e visam contribuir para oxigenar os métodos da historiografia literária.

A literatura biográfica e a história da literatura parecem atentar às reformulações por que passam os campos do saber histórico e literário. Desse modo, tentam desvencilhar-se do positivismo oitocentista, o qual, no entanto, ainda seduz muitos pesquisadores. O caráter de “ciência rígida”, muitas vezes, atribuído à história, vem sendo combatido por meio da inserção do sujeito e do reconhecimento da subjetividade nos discursos científicos e em suas metodologias⁴.

Por sua vez, o lugar de onde fala o pesquisador⁵ integra as “molduras” que enformam os diferentes modelos de historiografias literárias, de acordo com Siegfried Schmidt⁶. O estudioso alemão pensa que o aspecto mais problemático verificado nas historiografias literárias consiste em suas interconexões com o corpo social, já que os dados

³ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) empregou ineditamente a palavra “literatura”, como grupo de textos reunidos, no estudo *Briefe, die Neueste Literatur Betreffend* (1758). Se a palavra literatura não existia até o século XVIII, então resulta inapropriado o emprego do termo “literatura biográfica” para classificar as obras de teor autobiográfico, biográfico e similares, anteriores a tal centúria.

⁴ *Nenhum Brasil existe* admite, como literatura, as memórias e gêneros aproximados, pois os elenca e os analisa, mostrando que “o contexto está dentro, já que determina as próprias fronteiras do que pode vir a ser considerado como texto. Em outras palavras, o contexto não se reduziria a envolver ou circundar o texto porque, na medida em que fornece as normas a partir das quais se delimita o que é texto, torna-se também parte constitutiva deste.” (JOBIM, 1992:130) JOBIM, José Luis. *História da literatura*. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.127-150.

⁵ Vide: ACHUGAR, Hugo. **La fundación por la palabra**. Montevideo: FHCE, 1998. ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006. MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking**. Princeton, NJ: Princeton UP, 2000.

⁶ Cf. SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias da literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p.101-131.

passam por avaliação e interpretação, preliminares às escritas das histórias.

Para Schmidt, uma história da literatura deveria levar em conta suas próprias relações nos sistemas literários, pois esses igualmente se conectam a outros sistemas sociais, como os meios de comunicação, a política, a economia, o esporte, as ciências etc. O estágio de uma pesquisa implica-se diretamente à trajetória de uma vida, com uma biografia de experiências.

Daí que a presente seleção dos cinco artigos de *Nenhum Brasil existe*, indicados na nota de rodapé n. 1, leve em conta as informações biográficas das quais são portadores, embora não despreze suas zonas de contato com outros discursos, como o o cinematográfico, o historiográfico, o literário etc. Os dados aqui recolhidos são dispostos em nova ordem que, sem excluir o fator cronológico, permite aos textos dialogarem entre si, mas de maneira a percorrerem uma trajetória lacunar.

Terminando ao final do século XX, o percurso inaugura-se com “A escrita autobiográfica feminina no Brasil contemporâneo e o caso de Adalgisa Nery”⁷. Nesse primeiro ensaio, a base em Antonio Candido leva sua autora a inferir que são poucos os exemplos brasileiros de autobiografia antecedentes a 1933. Em tal quadro, Candido sublinharia as memórias de Humberto Campos e, dos traços autobiográficos vistos em alguma que outra poesia árcade, retroagiria imediatamente aos anos de 1800, nos quais teria observado um reduzido número de memórias, em sua maioria, de estadistas.

Karpa-Wilson e o professor da Universidade de São Paulo, no qual se apóia, deixam de citar *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, obra muito referida quando se fala no gênero memorialístico. A autora e o conceituado pesquisador a que ela recorre também elidem as obras com teor autobiográfico de Júlia Lopes de Almeida. É de se estranhar tamanho silêncio, já que as publicações da escritora carioca, bem como demais histórias de vidas escritas por mulheres no século XIX, vêm sen-

⁷ KARPA-WILSON, Sabrina. A escrita autobiográfica feminina no Brasil contemporâneo e o caso de Adalgisa Nery. In: ROCHA; ARAUJO, 2003: 695-702.

do bastante divulgadas pela prof^a Zaidé Muzart⁸, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Ainda diz Karpa-Wilson que os modernistas brasileiros haviam-se voltado em massa para as “escritas do eu”. A professora de Indiana, entretanto, não informa quando, como, nem onde isso teria ocorrido, ao mesmo tempo em que não esclarece se tais escritas abarcariam os casos fronteiros da literatura biográfica: romances autobiográficos ou biográficos, memórias falseadas e outros exemplos.

Karpa-Wilson tenta ler o Brasil através dos lentes da USP, neste caso, filia-se à pejorativa categorização “pré-modernista” de Alfredo Bosi. Daí o desprezo a Lima Barreto (*Recordações do escrivão Isaías Caminha*); Machado de Assis (*Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Memorial de Aires*); Monteiro Lobato (*Memórias de Emília*); Graciliano Ramos (*Infância*), dentre outros escritores localizados antes ou depois dos modernistas, e do intumescimento de sua importância, pela força “da grana que ergue e destrói coisas belas”⁹.

A fecundidade das obras que entrelaçavam ficção e memória atingiu a biografia de Gilberto Freyre, estudado no artigo de Rodríguez Larreta¹⁰. O autor identifica a conferência “Vida diplomática”, de Manuel Oliveira Lima, como um dos primeiros opúsculos lidos pelo sociólogo pernambucano, cujo primeiro ensaio de crítica cultural teve como objeto a obra do mesmo Oliveira Lima: *História da civilização*¹¹.

Através desse conterrâneo, Freyre conheceu o antropólogo alemão Franz Boas (1858-1943), decidindo estudar na *Columbia University* de Nova York. Aí travou contato com Rudiger Bilden, o qual viajaria ao Brasil em 1926, para realizar pesquisas sobre raça, e seria muito importante à elaboração de *Casa-grande & Senzala*. O brasileiro

⁸ A esse respeito, conferir: MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

⁹ VELOSO, Caetano. Sampa. In: CAETANO VELOSO. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/sec_biografia.php?language=pt_BR>. Acesso em: 09 out. 2007.

¹⁰ RODRÍGUEZ LARRETA, Enrique. O caminho para *Casa-grande & senzala*: Itinerários de Gilberto Freyre. In: ROCHA, ARAUJO, 2003:195-204.

¹¹ O ensaio foi publicado em 1921, na Revista do Brasil, dirigida por Monteiro Lobato.

teria contribuído, do mesmo modo, aos pensamentos de Bilden e Boas, outorgando à miscigenação um papel “civilizatório”.

O diálogo expandiu-se ao mestrado de Freyre, conforme sua tese, a que intitulou *Vida social no Brasil em meados do século XIX* (1922). O plano da futura *Casa-grande* ainda não estava definido, mas, desde 1926, seu autor pensava escrever uma história do menino brasileiro, dando asas a projeto concebido ainda em Nova York, no ano de 1921, e continuado após visita à Alemanha, mais propriamente, a Nuremberg, “cidade dos meninos”.

Em 1930, durante seu exílio em Lisboa, o intelectual pernambucano acessou novas bibliotecas. Na Universidade norte-americana de Stanford, ministrou cursos, testemunhados por cadernos de manuscritos que enfocam, principalmente, as leituras freirianas a respeito da colonização. Em seu diário *Tempo morto e outros tempos*, destaca-se uma passagem de 1922, na qual figura o crítico cultural Henry Mencken. Numa carta do mesmo ano, esse abria oportunidade para o brasileiro colaborar com o periódico *The American Mercury*.

Entre as correspondências trocadas pelos intelectuais no decorrer de 1931, cobra importância uma carta do dia 18 de agosto, na qual Mencken acusava o recebimento da dissertação de mestrado de Freyre, recomendando publicá-la. A “História do menino” seria então substituída pelo novo projeto do livro *Casa-grande & senzala*, cujos dois primeiros capítulos viriam a ser concluídos em 1932.

O ensaio que dá conta dessas histórias biográficas insere o fragmento de uma entrevista concedida por Freyre a Austregésilo de Athaide em 1931. Aquele refutava o fazer histórico político e diplomático, voltando-se às histórias de teor íntimo e social. Enquadrado como “intérprete do Brasil”, junto a Caio Prado Jr. e a Sérgio Buarque, Freyre labora na reformulação do tema das raças no Brasil.

Sua obra-prima traz informações relativas à vida cotidiana, à alimentação, à família e à sexualidade. Esse conteúdo sugere que seja lida, em partes, como autobiografia e memórias. Rodríguez Larreta chega a sugerir sua leitura como texto ficcional, por reviver “espectros do passado que não conseguimos purgar definitivamente. E o faz com uma

maestria literária que assegura a *Casa-grande & Senzala* um lugar entre as grandes obras da imaginação histórica moderna”¹².

Retorno agora para o ensaio de Karpa-Wilson, que indica a publicação, na década de 1940, do diário *Minha vida de menina*. Escrito por Helena Morley, o relato autobiográfico se converteu em *best-seller* à época¹³. A pesquisadora convoca também Graciliano Ramos para seu rol, através do primeiro volume das *Memórias do cárcere* (1953).

A ensaísta afirma que, em 1959, a deputada e jornalista Adalgisa Nery publicou *A imaginária*, cuja primeira edição logo se esgotaria. A romancista é apresentada em “biografemas”¹⁴, neste ensaio que se abre a outro artigo, do poeta brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna¹⁵.

Ele afirma que a obra de Adalgisa é fundamental para o estudo da voz feminina na moderna narrativa ficcional brasileira. Conforme o articulista, o nome próprio se embasaria no modelo masculino de autoridade/autor, mas o nome da mulher não vinha funcionando como veículo de autoridade; era preterido por pseudônimos ou se escondia em disfarces ficcionais. Ao acontecimento, ligado à história masculina, a autora de *A imaginária* teria preferido a experiência (feminina e íntima), escrevendo a vida de Berenice como uma falsa autobiografia.

Karpa-Wilson também cita o livro de Carolina Maria de Jesus: *Quarto de despejo* (1960). Nesse, que veio a ser um sucesso editorial, a mulher-autora deixava de se esconder nos biombos da ficção, configurando uma escrita autobiográfica feminina que vem aumentando desde

¹² RODRÍGUEZ LARRETA, 2003:204.

¹³ O diário, contudo, narra o tempo transcorrido entre 1893 e 1895.

¹⁴ Barthes desejava que sua vida fosse lembrada por detalhes, reduzida “a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.” BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.12.

¹⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Masculine Vampirism or the Denunciation of Pygmalion: A Reading of Adalgisa Nery’s A imaginária*. In: JOHNSON, Randal (Org.). *Tropical Paths: Essays on Modern Brazilian Literature*. New York: Garland, 1993. p.91-99.

a onda dos diários políticos, desencadeada a partir da segunda metade da década de 1970.

Conforme a pesquisa de Marcelo Jasmin¹⁶, Raymundo Faoro publicou *Os donos do poder* no ano de 1958. Em 1975, a segunda edição dessa obra viu-se ampliada para dois volumes, num êxito talvez justificado pelo clima de oposição à ditadura militar, que se exauria. A organização da sociedade civil, fixando-se no tripé da ABI, da CNBB e da OAB, de cuja seção guanabarina Faoro se notabilizou presidente, oferece abertura de sua obra a uma leitura memorialística, em que ganha relevo a convivência de estruturas arcaicas e modernizantes no mundo social brasileiro.

Por um lado, Faoro situa-se como pesquisador de fontes e, por outro, como testemunha dos fatos que analisa. Abrir seu livro com Dom João I e fechá-lo com Getúlio Vargas não seria um sinal da tentativa biográfica, que parecia instaurada naqueles tempos? Além disso, as diferenças quanto à recepção das edições – a primeira, pela Globo de Porto Alegre; a segunda, pela Editora da USP – não se vinculariam à posição do conhecido jurista no cenário nacional, como defensor do Estado de Direito?

Na mesma ação de resistência aos mecanismos ditatoriais, Luiz Costa Lima¹⁷ então publicava *O controle do imaginário* (1984). Dois anos após esse livro ganhar tradução na Europa e nos Estados Unidos, lançou *Sociedade e discurso ficcional* (1986). A edição brasileira de *O fingidor e o censor* (1988) constituiu o terceiro volume de uma trilogia, cuja configuração não havia sido prevista por seu autor.

Nesses tempos que se entrecruzam, Walter Salles Jr. produzia documentários sobre músicos populares, como Chico Buarque e Caetano Veloso, além de um outro, sobre *Frans Krajcberg*: o poeta dos ves-

¹⁶ JASMIN, Marcelo. A viagem redonda de Raymundo Faoro. In: ROCHA, ARAUJO, 2003, p.357-365.

¹⁷ Cf. ALCIDES, Sergio. Os caminhos de uma questão: Luiz Costa Lima e O controle do imaginário. In: ROCHA, ARAUJO, 2003, p.929-938.

tígios (1987). Centrava-se na vida desse escultor polonês, emigrado ao Brasil após ver toda sua família exterminada pelos nazistas¹⁸.

No mundo real, o ditador chileno caiu, o muro alemão, também, e Collor de Melo elegeu-se presidente do Brasil. O cinema nacional renascia e a televisão vinha exibindo a telenovela *Renascer*. Entre tais renascimentos, encontram-se dois filmes de Walter Salles: *A grande arte* (1991) e *Socorro Nobre*. Nesse curta-metragem, a personagem-título se baseava na pessoa real que assistiu ao documentário sobre o artista polaco. Desejando encontrá-lo, Socorro valeu-se de uma carta, que transformaria sua existência.

Depois disso, Costa Lima publicou *Limites da voz* (1993) e *Vida e mimesis* (1995). Nessa obra, inseria um “Esboço de autobiografia intelectual”, dando conta da falência do seu projeto de examinar detidamente o tema do controle do imaginário. Esses fatos ocorreram no conjunto das suas relações com o grupo ligado à Estética da Recepção e do Efeito.

Com efeito e em preto-e-branco, *Terra Estrangeira* tornou Walter Salles mais conhecido mundialmente. Embora datado de 1995, o filme aborda vidas de emigrantes brasileiros, desencantados com o neoliberalismo “collorido”, que se dirigiram à Península Ibérica. O protagonista, de nome Paco, arranja uma série de encrencas até conhecer Fernanda Torres, no papel de Alex, e deseja conhecer San Sebastian, de onde sua mãe procedera.

Há algum tempo, esse tema vinha-me provocando, já que os exílios e auto-exílios, as migrações e interrupções de trajetórias integram as biografias de grande parte dos brasileiros. Ao fim dos anos 90, Walter Salles lançava *Central do Brasil*. O filme trata da viagem de um menino à busca do pai, na qual se acompanha da personagem vivida por Fernanda Montenegro: uma *ghost-writer* de cartas para pessoas que não sabem escrever.

Ciente de experimentar, em simultâneo, a face hegemônica e os lados da dependência, Costa Lima publicou “O pai e o *trickster*”

¹⁸ Cf. RUFFINELLI, Jorge. Brasil 2001 e Walter Salles: um cinema para a aldeia global? In: ROCHA, ARAUJO, 2003, p.1005-1021.

(1997). O autor estabelece os laços entre indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal, recorrendo àquele que burla a lei fixada pelo outro, como ele mesmo procede, nesse texto, com Sigmund Freud. Sergio Alcides salienta a necessidade de uma leitura desconfiada, à qual também submete Costa Lima, cuja prática de escrita e leitura permitiu-lhe “desler” outros autores.

É por isso que venho propondo a “desleitura” da historiografia literária, da literatura biográfica, do modernismo brasileiro e seus baluartes. Com semelhante propósito, Walter Salles dirigiu *O Primeiro Dia* (1998), filme curto e perfeito. Por sua vez, Rachel de Queiroz parecia visar a um final feliz, quando publicou *Tantos anos*, mistura de autobiografia e biografia¹⁹.

Nos textos que ditou a sua irmã Maria Luíza, ou até mesmo que essa precisou escrever, a intelectual cearense louva o recato e o retraimento, noções associadas a uma posição masculinista. Para compensar, Ana Arruda Calado lançou a público sua biografia *Adalgisa Nery*: muito amada e muito só (1999).

Por meio dos ensaios aqui selecionados, e apesar da seleção, é possível afirmar a existência da literatura biográfica no Brasil, desde os traços dos árcades no século XVIII. Esse panorama se amplia com informações externas a *Nenhum Brasil existe*, a exemplo das contidas no *Índice de bibliografia brasileira*, organizado por Galante de Sousa²⁰.

Daí, então, admitir a existência da biografia no Brasil, antes mesmo da “origem” pressuposta pelos artigos que integram a obra coordenada por Rocha e Araujo. Ao desenvolver um gênero em vigor no Ocidente desde a 18^a centúria, alguns escritos brasileiros ainda compõem o “espaço biográfico”, quer dizer, o leque de formas precedentes à instituição da biografia, da autobiografia e assemelhados enquanto gêneros narrativos.

Dessa forma, o espaço biográfico brasileiro preexiste às produções árcades, do mesmo modo que a literatura biográfica demonstra

¹⁹ Cf. KARPA-WILSON, 2003.

²⁰ INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO. *Índice de bibliografia brasileira*. Rio de Janeiro: INL, 1963.

seu vigor anteriormente aos escritos modernistas nesse campo, basta ver que o diário de Helena Morley foi produzido no século XIX. Sendo assim, é preciso trabalhar com a idéia das contaminações entre os gêneros que formam o espaço biográfico e a literatura biográfica no Brasil.

O amálgama de tais espécies com a ficção não escondia somente as mulheres, mas também os escritores *off-centro*, vide Lima Barreto. Isso contraria a tese de Karpa-Wilson, já desmontada por ela mesma, ao citar a autobiografia biográfica de Rachel como um trabalho da linguagem em que o eu feminino se oculta na própria escrita do eu, por meio de algumas estratégias, a exemplo do retraimento.

Citações, reenvios, notas de rodapé e outros expedientes utilizados nos ensaios ora vistos autenticam o discurso historiográfico, mas não impedem sua reconstrução em outra ordem. Constituindo também uma saudável contaminação, a literatura biográfica é aqui visibilizada nas obras de Ana Arruda e Helena Morley.

Esse feixe de gêneros cresce em lugares inusitados: numa obra de sociologia, nos ensaios de Costa Lima e Faoro, assim como nos disfarces ficcionais de Adalgisa Nery e Rachel de Queiroz. Ao *Quarto de despejo*, lembrado em *Nenhum Brasil existe*, poderiam somar-se as obras João Felício dos Santos, esquecidas por essa coletânea e pelo cânone nacional²¹.

Os textos do escritor carioca e outros, que precisei recordar, operam como um termo fantasmático de comparação: mostrando que o reprimido pode retornar a qualquer hora, juntam-se aos fragmentos autobiográficos de Walter Salles. Num deles, recolhido da entrevista citada por Ruffinelli, o cineasta justifica o sucesso de seus filmes por um detalhe da própria biografia: a capacidade de se emocionar²².

²¹ Desde a década de 1960, João Felício vinha escrevendo romances de teor histórico-biográfico: *Carlota Joaquina*, *Cristo de Lama*, *Ganga-Zumba*, *João Abade*, *Major Calabar*, *Xica da Silva*, entre outros.

²² MATTOS, Carlos Alberto; BENTES, Ivana; AVELLAR, José Carlos. Conversa com Walter Salles: o documental como socorro nobre da ficção. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.9, p.7-40, jan./fev. 1998.

O gênero autobiográfico e a representação da infância
na literatura: *Minha vida de menina*, *Infância*, e
Os bichos que tive

Celdon Fritzen
Gladir da Silva Cabral

Resumo

Este trabalho¹ se propõe a problematizar os modos pelos quais a infância é representada em três obras de natureza autobiográfica da literatura brasileira: *Minha vida de menina*, *Infância* e *Os bichos que tive*.

Palavras-chave: Infância – Autobiografia – Literatura

Abstract

This paper aims at studying how childhood is represented in three important autobiographies in the Brazilian literature: *Minha vida de menina*, by Helena Morley; *Infância*, by Graciliano Ramos, and *Os bichos que tive*, by Sylvia Orthof.

Keywords: Childhood – Autobiography – Literature

Desvelada como uma categoria social de gênese recente (ARIÈS, 1981), a infância se constitui hodiernamente num objeto de interesse de múltiplas disciplinas. Sua emergência combina-se com a sistematização de saberes específicos que sobre ela incidem tentando apreender-lhe sua natureza ou historicidade. De sua parte, a literatura também se mostrou interessada pela infância, seja com a criação de um cabedal de leituras de cunho pedagógico, seja com o compromisso de aproximar-se da experiência infantil com o fito de dar voz àquele que, numa visão adulto-cêntrica, não o teria (*in fans* = sem fala) (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1984).

¹ Este artigo é resultado do projeto de pesquisa Culturas infantis: processos de apropriação e produção, financiado pelo edital CNPq nº 50/2006.

O foco deste artigo, voltado para a literatura infantil, centra-se em um tipo particular de representação literária da infância: a autobiografia. Embora escrito não necessariamente para crianças, as formas do discurso autobiográfico não se mostraram alheias às interrogações do que seja a infância; não deixaram de atribuir valor, descrever uma perspectiva histórica, dar singularidade ou esvaziamento cultural ao modo pelo qual se vive ou viveu a experiência de ser criança.

Problematizar os modos pelos quais a infância é representada em três obras de natureza autobiográfica da literatura brasileira é o que propomos aqui: *Minha vida de menina*, de Helena Morley (1998), *Infância*, de Graciliano Ramos (1984) e *Os bichos que tive*, de Sylvia Orthof (2004). A discussão passa por um enfoque conceitual que não compreende a infância numa perspectiva romântica, mas como uma dimensão em que se produz cultura por meio da participação no entorno sócio-histórico em que está inserida. Acredita-se nas crianças como produtoras de um tipo particular de cultura: as culturas da infância (SARMENTO, 2004).

Numa de suas afirmações surpreendentes, Borges (1993) sustentava que toda a literatura é autobiográfica. Ora, o próprio surgimento da literatura como uma linguagem com especificidade própria nos é recente (dataria, segundo Foucault (1987), de fins do século XVIII). A máxima de Borges salienta o que há de diálogo entre literatura, memória e esquecimento. Ainda mais sintomático desse diálogo é a emergência e prática do gênero autobiográfico que, como propôs o escritor argentino, é reveladora de modos pelos quais o ser humano historicamente se relaciona consigo e representa a si. Laffitte & Laffitte (1996), ao abordarem as maneiras pelas quais o gênero autobiográfico se consolidou, distinguem entre a cultura cristã e a greco-romana uma diferença crucial: enquanto para esta a escrita de si não tem um caráter vinculado à historicidade particular de cada homem, mas ao aprimoramento ético da alma, para a tradição cristã será o percurso histórico de uma vida disposta entre as tentações e o chamado de Deus que caracterizará tal escrita. É a história de um indivíduo, relatada segundo as figuras do pecado e da salvação cristã, que se pode observar nas *Confissões* de Santo Agostinho. Contudo, a estrutura cristã da autobiografia agostiniana

ainda carece de uma orientação que o gênero modernamente assumiu. Laffitte & Laffitte entendem, seguindo um amplo consenso, que é em Rousseau que se encontra a ilustração exemplar da autobiografia no mundo contemporâneo: trata-se da laicização do relato autobiográfico, escrito por um homem que se dirige a outros.

Além da obra de Rousseau, uma série de circunstâncias se desenvolve concomitantemente, lembra Miraux (1996), as quais colaboraram no interesse pela autobiografia. Durante o século XVIII, a importância com que o indivíduo foi revestido na sociedade burguesa, culminando na Declaração dos Direitos Universais do Homem, mostra esse cuidado político. Aliadas à incipiente industrialização e urbanização, ainda para Miraux, as condições epistemológicas também se tornaram propícias à consolidação e difusão do gênero autobiográfico, que instauraram no século das Luzes o indivíduo como objeto central do conhecimento (1996:24).

A escrita autobiográfica reúne todos os casos em que o sujeito humano se toma como próprio objeto do que ele escreve, constituindo assim uma identidade entre autor, narrador e protagonista do relato. Ainda, segundo Lejeune, tanto a biografia quanto a autobiografia devem atender a um pacto com o leitor. Este espera que o que está sendo relatado é impermeável à ficção, garantido pela verificação dos fatos apresentados em provas do mundo ao qual a narrativa de si faz referência. É o que Lejeune chama de pacto autobiográfico.

Escrito entre os anos de 1893 e 1894, *Minha vida de menina* é um diário que registra episódios vivenciados por Helena Morley em Diamantina, Minas Gerais. O pai, inglês radicado no País e casado com brasileira, explora lavras na região em busca de diamantes. Trabalho incerto que não garante à família uma estabilidade econômica, situação que aparece relatada eventualmente no diário. O escrito recende de uma felicidade primitiva vivida por uma menina em uma cidade mineira do interior, suas atividades na Escola Normal, seus brinquedos, passeios pelo campo e anseios.

Se na autobiografia acompanhamos um processo de escrita que retoma o passado com o fito de ordenar os episódios segundo uma significação que esclareça a personalidade que o indivíduo histórica-

mente se tornou quando escreve, no diário temos um texto que se vai produzindo sem a clareza de um rumo hermenêutico. Além disso, a diferença entre o tempo vivido e o tempo de registro se constitui diferentemente no diário e na autobiografia (MIRAUX, 1996:13).

Essa proximidade com o passado recente que foi elaborado pela escrita sugere à leitura do diário de Morley um contato aparente com uma auto-representação vívida da infância. A mesma gratuidade da escrita do diário espalha-se para o modo como são-nos relatados episódios envolvendo trabalhos domésticos, a escola, travessuras, brincadeiras de boneca, o “fazer comidinha”, representar teatro ou a própria ausência de matéria narrável.

Eu estava com a pena na mão pensando que havia de escrever, pois há dias não acontece nada. Tem chovido a semana toda, só hoje estiou. Fui à janela para ver se olhando o céu e as estrelas me vinha alguma coisa à cabeça. Nada. Passa um enterro que subia do Rio Grande. Pensei: Vai me dar assunto? Não, pois se não sei quem é. Volto para dentro, pensando em copiar o exercício dos Ornamentos de memória e dizer ao professor amanhã que não tive tempo para a redação. Quando viro as costas vejo mamãe desorientada com meus irmãos que dormiam a sono solto, pelejando para pô-los de pé enquanto o defunto passava. Sofri isso também quando pequena. Fiquei contente por ter um assunto. (p.173)

Ao leve relato que o narrador vai fazendo de sua infância, acrescenta-se o questionamento brando da autoridade adulta, o contato com a natureza e a rotina pacata de uma cidade do interior com outras formas de ser criança que são também ali relatadas, particularmente, a dos negros. Crianças negras, crianças discriminadas por serem muito brancas, crianças pobres, crianças ricas, crianças doentes, crianças perversas: a enumeração poderia se entender mostrando a diversidade de figuras que a infância pode assumir no diário. Todavia, são figuras acidentais que cruzam o relato de modo mais furtivo.

Quanto ao destinatário, poderíamos localizar três níveis de recepção. O primeiro é próprio do momento do registro e diz respeito

à natureza do diário, texto produzido para o seu produtor. Estimulada pelo pai e o professor de português da Escola Normal, o diário se torna, para Morley, espaço de intimidade de si ao qual só ela terá acesso. Decidida a publicar, já avó, em 1942, os vários cadernos e notas com sua vida de menina, na apresentação que fez da obra, o destinatário se mostra duplo: num nível, são as meninas de um modo geral; noutro, são as suas netas. Para ambos leitores, a mensagem é a mesma: mostrar “às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época” (p.13).

Se no diário de Morley temos a sensação de encontrar a frescura de uma infância recentemente relatada, no livro de Graciliano Ramos ela já se mostra a partir da distância das lembranças de adulto. A palavra casual e descompromissada do diário é substituída pela memória conscientemente autobiográfica; ou seja, em *Infância*, encontraremos uma ordem narrativa que organiza os fatos, como também interpreta as condições nas quais se formou o escritor Graciliano: é a hermenêutica de si que articula o eixo das lembranças apresentadas.

Relato sombrio e introspectivo, raramente as memórias de infância de Graciliano nos conduzem ao singelo reencontro do seu olhar infantil sobre o mundo. As memórias do vivido são atravessadas de considerações que depositam sobre o passado a compreensão posterior do seu significado.

Infância é um relato que exemplifica a afirmação de Miraux, segundo a qual a autobiografia é uma escrita genésica. O que busca o escritor de autobiografia é “*l’origine de soi, le petit moment essentiel qui a programmé sa personnalité et a mis en jeu son devenir*” (p.29). No caso de Graciliano, pode-se dizer que o percurso efetivado do presente da enunciação para o passado enunciado é determinado pelo interesse em conhecer a autotransformação de um sofrível aprendiz em um escritor. *Infância* percorre os episódios mais decisivos pelos quais se poderia compreender o acesso de um menino extraviado no sertão alagoano, apequenado pelo ambiente e pelas dificuldades de alfabetizar-se, ao mundo da leitura libertadora e da escrita literária.

É o caso, por exemplo, do episódio relatado no capítulo “Os astrônomos”. Fracassadas as tentativas domésticas e na escola, aos nove

anos ainda analfabeto, Graciliano pensa que a decifração da escrita seja algo inatingível para suas limitações. Uma noite, o pai que costumemente lhe era rude e áspero, convida-o a pegar um romance e lê-lo. “Como um carro em estrada cheia de buracos”, o menino vai tropicando pela página, até que o pai surpreendentemente lhe pergunta se estava entendendo, lhe explica a aventura em que uma família é perseguida por lobos na floresta invernal. Primeiro estímulo, que depois é retomado em outra noite, até que o pai, por um mau humor contumaz, recusa manter a leitura com ele. Graciliano se diz já enfeitiçado pela leitura, interessado em seu desdobramento. A solução foi recorrer à boa prima Emília, que lhe propôs lesse sozinho.

Longamente lhe expus a minha fraqueza mental, a impossibilidade de compreender as palavras difíceis, sobretudo na ordem terrível em que se juntavam. [...] Emília combateu minha convicção, falou-me dos astrônomos, indivíduos que liam no céu, percebiam tudo quanto há no céu. [...] Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, por que não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos? [...] E tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do lenhador. (p.190-1)

Assim como esse, outros momentos da obra caminham no mesmo sentido do arqueólogo de si, que busca nas camadas mais préteritas de sua existência elementos capazes de mostrar o destino de escritor que nele se fez. Trabalho de memorialista que por essa mesma medida também busca frisar a importância que os livros tiveram na superação das adversidades que povoaram sua infância àquele que no presente lê suas memórias. É a atividade de leitura que salvou a si, diz Graciliano, do infortúnio da opressão silenciosa.

Um trabalho de visitação do passado é o que também se apresenta no livro de Orthof, porém sua relação com o leitor é mediada por uma linguagem que encarna o objetivo de aproximar-se do universo infantil por meio da transgressão da memória efetivada pelos jogos imaginários. Com o subtítulo “memórias zoológicas”, o livro apresen-

ta uma série de episódios envolvendo animais de estimação. Estes têm uma ampla diversidade, desde um coelho a um bicho-de-pé, de um cão *basset* a um elefante de circo. Nesse rol de lembranças, a ficção assumiu um papel decisivo. O filho Gê Orthof, ilustrador do livro, comenta que “muitos dos bichos reinventados por mamãe foram também nossos – meus e de meus irmãos” e os leitores “vão se identificar com esse universo, tão marcante de qualquer infância, que são os bichos que todos tivemos, dentro e fora de nossas cabeças” (ORTHOF, 2004:77).

Esse trabalho de imaginação que é confessado por Gê poderia desqualificar *Os bichos que tive* como obra autobiográfica, principalmente se levássemos em conta que o pacto autobiográfico sobre o qual anteriormente falamos estabelece que há uma função referencial que deve ser cumprida pelo gênero em questão. Há vários momentos, portanto, em que se percebe nas lembranças narradas de Orthof uma extrapolação do possível, como a lavagem intestinal do elefante com prisão de ventre por meio de uma bomba de posto de combustível adaptada com água. Apertado, o elefante educadamente pergunta onde fica o banheiro antes de soltar o intestino. Pouco abaixo a narradora conclui: “não sei se esta história aconteceu mesmo. Quem me contou foi Farofa, o palhaço. Palhaço inventa cada uma!” (p.50). *Os bichos que tive*, ao transgredir a expectativa de sinceridade, desloca-se em relação ao gênero autobiográfico.

Não se deve esquecer que escrever sobre si é escrever sobre um outro, porque entre uma e outra instância, a que escreve e a que é escrita, há uma separação que implica a reconstituição do passado, a recriação do mundo pela linguagem. E esta tanto pode ser transparência como é também opacidade: o que é lembrado nunca o é sem adotar uma forma que é também criação, imaginação de um modo de reapresentar pela palavra a experiência vivida.

Daí que a própria fantasia que se apresenta em *Os bichos que tive* pode, sob certo ponto de vista, dar uma representação mais verossímil da infância. Isso porque a apropriação fantasiosa do mundo, a atribuição de verdade ao imaginário é própria do que Sarmento chamaria de culturas da infância. Se, entre adultos, a indefinição do que seja imaginação ou realidade torna-se problemático, “nas culturas infantis,

este processo de imaginação do real é fundacional do modo de inteligibilidade” (SARMENTO, 2004:26). O que Orthof buscaria com a transgressão do gênero autobiográfico seria, então, antes uma aproximação com o modo de a criança experienciar o mundo do que propriamente a referencialidade “honesta” de Graciliano e Morley. De forma que, por meio de processos ficcionais vinculados às culturas da infância, Orthof parece mais pactuar com o leitor, seja criança ou adulto, ao oferecer-lhe uma representação autobiográfica moldada pela fantasia do real.

Diga-se, por fim, que *Os bichos que tive* também é um relato que, como os outros dois aqui analisados, não deixa de realizar uma representação de si que é também diálogo com o outro. Jacques Le Goff (1988) alertava ser possível estabelecer nexos entre os elementos narrativos próprios aos relatos de vida com o mundo histórico no qual as ações dos protagonistas ocorriam. Isto porque a ação narrativa do indivíduo não pode ser dissociada “de sua sociedade, de sua cultura, de seu contexto; pois não há oposição entre indivíduo e sociedade, mas uma permanente interação entre eles” (LE GOFF, 1998:261). Se a relação com o mundo histórico se apresenta muito mais evidente em *Minha vida de menina* ou *Infância*, pelas quais se pode acessar, por exemplo, os processos de ensino-aprendizagem, a organização escolar de uma época, os livros que ali circulavam, ela não é menos visível no livro de Orthof, seja pela referência factual, seja pelo diálogo que estabelece com os modos autobiográficos de representação da infância.

Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAFFITTE Jean-Paul & Laffitte, Jacqueline. Relexionn sur le thème de 'l'écriture de soi'. LAFFITTE et. al. **L'écriture de soi**. Paris: Vuibert, 1996, p.5-37.

LE GOFF, Jacques. **Uma vida para a história:** conversações com Marc Heurgon. São Paulo: UNESP, 1998.

LUIS BORGES, Jorge. **El tamaño de mi esperanza**. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

MIRAUX, Jean-Philippe. **L'autobiographie:** écriture de soi et sincérité. Paris: Nathan, 1996.

MORLEY, Helena. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORTHOF, Sylvia. **Os bichos que tive** (memórias zoológicas). São Paulo: Moderna, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record [s/d].

SARMENTO, Manuel Jacinto. As culturas da infância na encruzilhada da segunda modernidade. In: SARMENTO & CERISARA (Org.). **Crianças e miúdos:** perspectivas sociopedagógicas da infância e educação. Lisboa: Asa, 2004, p.9-34.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia C.. **Literatura infantil:** autoritarismo e emancipação. 2.ed. São Paulo: Ática, 1984.

Mãos de Cavalo não é um livro sobre o pessimismo
(ao contrário do que andam dizendo por aí)

Daniel Andrioli Rasch¹
João Manuel dos Santos Cunha (Orientador)

Resumo

Este trabalho busca esboçar em linhas gerais como Daniel Galera, no seu romance *Mãos de Cavalo*, dialoga com outras obras da tradição literária e com outros códigos estéticos de comunicação de massa.

Palavras-chave: Daniel Galera – Literatura Comparada – Comunicação de massa

Abstract

This work intends to outline in general terms how Daniel Galera, in his novel *Mãos de Cavalo*, dialogues with other works of the literary tradition as well as with other mass media aesthetic codes.

Keywords: Daniel Galera – Comparative Literature – Mass media.

Daniel Galera já foi acusado de possuir uma escrita muito detalhista, de não se importar com o gosto do leitor e da crítica médios contemporâneos, de ter escrito um romance que mais parece um quebra-cabeça e, por último, o sacrilégio maior de ter misturado jogos de *video-game* e outros entretenimentos “infantis” com essa coisa muito “séria” e “adulta” chamada “literatura”. Mas nada disso é páreo para abalar esse escritor que, com os dons da sua escrita mutante, é capaz de fulminar qualquer inimigo da literatura com uma simples rajada da sua superpistola de palavras-laser.

Se você achou algo de familiar no modo como a segunda parte do parágrafo anterior foi construída, provavelmente é porque você é

¹ Pesquisador PIC-UFPel, sob orientação do Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha, 2007-2008, no quadro do projeto de pesquisa “Literatura brasileira contemporânea: fluxos e influxos transtextuais”.

um daqueles que não deu ouvidos aos seus pais quando eles diziam que jogos de *video-game*, histórias em quadrinhos (HQ's) e aqueles filmes de ação e aventura que são exibidos mais ou menos umas quinhentas vezes por ano na *Sessão da Tarde* não são coisas sérias e são destinados unicamente para crianças. É quase como se o amadurecimento da criança dependesse única e exclusivamente do abandono pelo gosto a essas produções estéticas fantasiosas, “inconseqüentes” e de “mau-gosto”.

Esse discurso, repetido à exaustão, é incorporado pelos adultos em formação que então os repassam aos seus futuros filhos, os quais, entretanto, pelo exemplo de Daniel Galera, não andam mais dando tanta importância ao que seus pais dizem – ou talvez tenham sido os próprios pais que se renderam ao apelo desses produtos da comunicação de massa e deixaram que o discurso do amadurecimento entrasse num ouvido e saísse imediatamente pelo outro.

E é claro que as HQ's, os jogos de *video-game*, os “filmes da *Sessão da Tarde*” e outros do gênero não perderiam a chance de incorporar metalinguisticamente esse mesmo discurso, difundido pela sociedade como um todo, nas próprias histórias que contam. Apenas para ficar com um exemplo: Todd McFarlane, roteirista e desenhista dos *comics* americanos de super-heróis, numa das histórias do seu personagem Spawn (1998), apresenta um garoto que é constantemente vítima da violência dos colegas de escola por gostar de ler HQ's e de ser fã de super-heróis. Até que o próprio Spawn aparece para ajudá-lo a “dar uma lição” (leia-se “surra”) naqueles moleques que o incomodavam, mostrando que é tão “real” quanto outros personagens ilustres criados pela ficção e que habitam o imaginário do homem contemporâneo.

A mesma crítica conservadora que prega a seriedade da literatura em comparação com as artes ligadas às mídias da comunicação de massa, é a mesma que é capaz de sintetizar o último romance de Daniel Galera como sendo um livro que trata sobre o “pessimismo” (ver JÚNIOR, 2006:72). Tal exercício de síntese seria espantoso, caso não encobrisse a incapacidade de grande parte da crítica literária contemporânea de lidar com as mudanças pelas quais a literatura passou ao longo do século XX. Já no começo do século passado os modernistas faziam a crítica da literatura como o único meio possível de apreensão e

expressão do real. Para eles a literatura estava séria e carrancuda demais, distante da realidade e, diante das rápidas mudanças por que passava a sociedade da época, perdia terreno para artes emergentes como o cinema que estava se dando melhor na tarefa de criar uma linguagem que expressasse melhor o espírito agitado e inquieto das novas cidades modernas, industrializadas, superpovoadas e poluídas. Para reverter o descompasso entre literatura e sociedade eles propõem uma profunda renovação literária, sendo que um dos pontos principais dessa proposta era a necessidade de a literatura dialogar com as formas de expressão concorrentes, notadamente o cinema. Além disso, um pouco depois dos primeiros modernistas, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, Graciliano Ramos iria mostrar que a linguagem literária deve se adaptar à realidade retratada, deixando claro que a literatura (e os escritores, por extensão) tinha que descer do pedestal onde se encontrava até pelo menos o fim do século XIX e humildemente mergulhar e banhar-se na realidade para, então, melhor retratá-la. E, depois disso, a literatura nunca mais foi a mesma.

O mais interessante de tudo isso é que, quase um século depois dos modernistas, Daniel Galera vai fazer a mesma coisa. Só que agora os concorrentes da literatura são vários, e a realidade que se apresenta neste começo de século é tão ou mais complexa do que aquela do começo do século passado. As formas de expressão validadas socialmente são muitas. Por que escolher então especificamente a já combalida literatura? Até o começo do século XX e algumas décadas adentro deste, a escolha pela literatura era completamente normal, justificável e plausível. Agora, no entanto, nos tempos pós-modernos do século XXI, fazer literatura é um contínuo justificar-se pela sua escolha.

Mas será que ao escolher a literatura como meio principal de expressão se está deixando todas as outras possibilidades de lado? Em *Mãos de Cavalo* Daniel Galera nos diz que não. Não só diz como mostra que todas as mudanças sofridas pela literatura desde o modernismo e no decorrer do século passado a deixaram mais flexível, dinâmica e competitiva como a sociedade contemporânea e que, sim, é possível fazer HQ, cinema, jogos de *video-game* ao se fazer literatura. Senão, vejamos.

O livro começa com a seguinte frase: “Não há terreno impossível para o Ciclista Urbano” (GALERA, 2006:9). Sem nenhuma explicação prévia, o narrador introduz um personagem que, pelas qualidades superiores e pelo nome, composto por um substantivo mais um termo qualificador/diferenciador (tal como Homem Morcego, Homem de Ferro, Surfista Prateado, Super-Homem e inúmeros outros), imediatamente remete o leitor para o universo das HQ’s de super-heróis. O narrador segue se utilizando da retórica das HQ’s para descrever o percurso do Ciclista Urbano pelas ruas da zona Sul de Porto Alegre, ou melhor, por uma “zona inóspita” (op.cit.:12)² – ora descrevendo os dons sobre-humanos desse personagem, ora ressaltando as dificuldades quase intransponíveis oferecidas pelo terreno, contrapondo com as qualidades superiores que o personagem possui para transpô-las. Além disso, o percurso é dividido em pontos que vão gradativamente aumentando em dificuldade, o que remete aos jogos de *video-game*, também divididos em fases que vão igualmente exigindo cada vez mais habilidade do jogador.

E é precisamente na fase mais difícil do jogo/percurso que o super-herói imbatível comete um erro e cai. Então descobrimos que o Ciclista Urbano é, na verdade, apenas uma fantasia de um garoto de dez anos. Com a queda, a realidade se impõe para, logo depois, ser novamente negada, pois “O verdadeiro Ciclista Urbano não pode se abalar diante de ferimentos e hemorragias, resultado dos acidentes que cedo ou tarde acontecem” (p.20). O sangue, que na queda era real, se transforma agora em objeto estético, maquiagem cenográfica, símbolo do herói que, mesmo abatido, consegue reerguer-se e continuar a batalha. Tudo é devidamente registrado por câmeras, as quais descobriremos serem operadas pela própria imaginação desse personagem que procura na ficção um protagonismo que não encontra na vida real. Temos, então, um narrador que, para melhor dar conta do conflito entre a realidade e a ficção, alterna entre um registro fantasioso, incorporando à narrativa literária a linguagem típica das HQ’s, e um registro mais realista, responsável por jogar o personagem ao seu devido lugar na realidade. É um narrador, portanto, que ora adere ora se afasta da imaginação do personagem.

² Doravante apenas indicarei o número da página referente a este livro.

O próximo capítulo aparentemente não apresenta nenhuma conexão com o anterior. O narrador adota um registro uniforme e realista e fala de um homem não nomeado que está prestes a partir “ao encontro do que promete ser a maior aventura de sua vida” (p.21). No entanto, se prestarmos atenção, veremos que Galera se utiliza de um procedimento mais tecnicamente fílmico do que literário, a montagem de cenas por corte profundo no tempo e no espaço, para aproximar as imagens da bicicleta e do carro Mitsubishi Pajero, elementos que se revelarão importantes no decorrer da narrativa, na medida em que são eles o principal instrumento a dar margem à fantasia dos personagens. Esta é primeira pista, dentre as várias distribuídas ao longo do livro, as quais levarão à descoberta de que os dois personagens – o garoto e o homem – são um só.

A partir daí a narrativa se desenvolve em dois sentidos opostos, porém complementares: a história do garoto e do adolescente em direção à vida adulta, enfrentando diversos rituais de iniciação de passagem típicos dessa idade, e a narrativa do homem em crise de identidade que parte em busca de um passado que por muito tempo procurou esquecer, mas que agora se apresenta como a única alternativa para solucionar a sua crise.

Para integrar essas duas narrativas, Daniel Galera cria uma dinâmica temporal inovadora. A interpolação (e aqui novamente o autor lança mão de um outro procedimento narrativo típico do cinema, o da montagem paralela) entre capítulos da infância e da adolescência com capítulos da vida adulta, sugere o quanto o passado ainda está presente e exerce influência ativa no presente desse personagem. Além disso, os capítulos que se referem ao presente diegético – a vida adulta do personagem – são nomeados com a hora exata com que dura o seu deslocamento pelo espaço. Com isso o autor consegue recriar literariamente a dinâmica temporal, já que conseguimos localizar facilmente o personagem no tempo e no espaço através da relação tempo-espaço-palavra. Como o personagem está em constante movimento a bordo da sua caminhonete Pajero, ao ler, o leitor também está se deslocando com ele. É possível identificar, então, uma relação do “narrador com” literário e o procedimento de câmara subjetiva do cinema, numa interlocução

com o narrador de Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo* (1927). Dentro do eixo do tempo, a palavra que estamos lendo corresponde ao presente, a que já lemos, ao passado, e a que ainda não lemos, ao futuro. No entanto, como na maior parte desses capítulos o narrador se ocupa menos com o presente do que em acompanhar o fluxo de memória do personagem, apenas temos a ilusão de que avançamos juntos com ele. Aos poucos o personagem vai percebendo o quanto o passado ainda está presente em sua vida: o nome da filha, Nara, dado em homenagem a Naiara, primeiro relacionamento amoroso que teve; a aproximação com Renan, o colega de alpinismo, tem o mesmo caráter daquele estabelecido na adolescência com Bonobo, isto é, o flerte com um mundo totalmente oposto ao seu; e, finalmente, percebe que o alpinista é apenas mais um personagem, como o Ciclista Urbano, destinado a preencher sua necessidade de fuga da realidade.

A verdade sobre quem ele é não está no cume do Cerro Bonete, em algum ponto remoto e distante do mundo, mas sim no seu passado. E é para lá que ele na verdade percebe que realmente está se dirigindo, “pro cenário da sua juventude” (p.105). Tal qual Mad Max e inúmeros outros super-heróis, essa é a maior aventura da sua vida.

O paradoxo de todo super-herói é uma questão de memória, tempo e espaço. Toda a ação significativa realizada no presente tem como objetivo reparar uma ação significativa que deixou de ser feita no passado. Na origem da maioria dos super-heróis há um trauma – geralmente envolvendo a perda de pessoas da família de forma extremamente violenta, a qual gera um sentimento de frustração e impotência. Esse trauma precisa ser reparado continuamente por meio da ação no presente, a qual, porém, só pode se dar no espaço da memória, visto que é impossível voltar ao passado e reparar diretamente o incidente que

deu origem ao trauma. E é somente por esse contínuo acerto de contas com o passado, peso que o herói precisa carregar pelo resto da vida, que lhe garante a possibilidade de seguir em frente³.

Esse é o caso de Hermano (o protagonista de *Mãos de Cavalo*). Quando a realidade lhe deu a oportunidade de realizar o heroísmo que idealizava na ficção, ele se acovardou e permitiu que o amigo Bonobo fosse espancado até a morte. O trauma da não-ação do passado faz com que ele, na vida adulta, encontre no alpinismo uma oportunidade de ação reparadora, onde ele constantemente arrisca a vida, coisa que deixou de fazer naquela ocasião do passado. Só que essa ação ainda se dá no plano da fantasia /ficção, já que os modernos equipamentos de escalada utilizados por ele, exaustiva e propositadamente descritos pelo narrador, lhe garantem uma ação reparadora planejada e segura, onde os imprevistos da vida real pouco interferem. É, em outras palavras, um personagem que Hermano assume nos fins de semana. Nos outros dias ele é o cirurgião plástico bem-sucedido que é capaz de dar forma às identidades idealizadas pelos outros, mas que é incapaz de dar forma a sua própria identidade.

Nesse sentido, Galera insere *Mãos de Cavalo* na longa tradição dos romances de memórias, refletindo sobre a vertente temática da “reparação” e do tema da “segunda chance”, que tem no polonês Joseph Conrad um de seus principais cultores. Mas, ao dialogar com a psicologia dos super-heróis de HQ e de cinema, imprime um caráter inovador a esse tipo de romance. De fato, na narrativa de memórias tradicional há um escritor que se identifica como tal e então passa a relatar os fatos da sua história que, somados, formarão o que ele é no presente. Portanto, a importância maior é dada ao passado e a ação do sujeito se resume a relató-lo. Daniel Galera, ao retomar o romance de memórias, já incorpora

³ Frank Miller, na paradigmática obra das HQ's de super-heróis, *O Cavaleiro Das Trevas* (2002), - originalmente publicada em 1986 nos EUA -, aponta nessa mesma direção. Numa Gotham City futurística e caótica, dominada pela violência, Bruce Wayne, sexagenário e resignado, há muito abandonou a sua guerra solitária contra o crime como Batman. Só que a recíproca não é verdadeira: Batman não abandonou Wayne. E o que seria capaz de fazê-lo voltar à ativa? Para Miller, a resposta é simples: não a simples imposição moral (combater o crime) - como se suporia -, mas uma imposição pessoal: a sombra da memória do assassinato dos pais que o persegue desde a infância.

os avanços formais trazidos a esse gênero pela prosa machadiana, dando igual relevância ao passado e ao presente, deixando claras as profundas relações que estabelecem entre si. No entanto, em *Mãos de Cavalo* não importa tanto o relato e sim a ação do personagem no presente em busca da constante reparação dos fatos do passado. Assim, podemos dizer que este é um *romance de memórias de estrada*, em analogia com os “filmes de estrada” (do inglês *roadmovies*), entre os quais se enquadra a trilogia *Mad Max*, com a qual *Mãos de Cavalo* dialoga⁴.

As duas narrativas – a da adolescência e a da vida adulta – acabam por se encontrar no capítulo “6h43”. No bairro onde nasceu e se criou e onde teve origem o trauma do passado, encontra a possibilidade da verdadeira ação reparadora, a realidade novamente lhe dá a oportunidade de agir e de acertar as contas com o passado: salvar a vida de um garoto em fuga, prestes a ser espancado por um bando de outros garotos. Menino esse que nada mais é do que “o garoto em quem ele mesmo teria se tornado caso tivesse enfrentado o Uruguaio e sua turma naquela madrugada de sábado pra domingo” (p.156). O passado e o presente, e a realidade e a ficção, se fundem. “Não está somente imaginando cenas do filme. Agora ele é Mad Max, incorporou o guerreiro da estrada” (p.149). O narrador novamente adota a linguagem de HQ’s, indicando a consumação da união entre ficção e realidade e do presente com o passado. O homem encontra o garoto que foi e consome o heroísmo acalentado na imaginação. Assim como Dom Casmurro, Hermano procura ligar uma ponta da vida à outra e, ao contrário do personagem de Machado de Assis, consegue realizar o seu intento pois, se para Dom Casmurro falta ele mesmo, e essa “lacuna é tudo” (ASSIS, 2006:7), indicando que ele não conseguia mais identificar no velho ranzinza e recluso que ele havia se transformado a presença do menino que outrora fora, para Hermano não há essa lacuna, visto que o homem ainda guarda muitas semelhanças com o garoto imaginativo e introvertido da adolescência.

⁴ Na verdade, essa é uma tendência tanto do cinema como da literatura da segunda metade do século XX, na esteira de obras que marcaram a “geração perdida” norte-americana, como em Jack Kerouac ou William Burroughs, por exemplo. No cinema essa tendência vai repercutir fortemente na obra do jovem Wim Wenders dos anos sessenta.

Se Machado de Assis já apontava, em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para a impossibilidade de se construir um livro de memórias sem se levar em conta a subjetividade de quem conta e sem considerar as relações que o passado estabelece com o presente, Daniel Galera aponta para as constantes interferências da ficção na realidade e para a conseqüente necessidade de incorporar esse fato na construção das memórias do homem contemporâneo. O homem contemporâneo é formado mais do que simplesmente pela soma dos fatos que vive. Ele é a soma das escolhas que faz e essas escolhas são determinadas em muito pelas projeções do que gostaria de ser, as quais sofrem a influência não só de elementos da realidade, mas também dos produtos ficcionais que consome. A possibilidade da escolha é o grande dilema do homem contemporâneo. A soma das suas escolhas irá gerar um indivíduo dividido entre as escolhas que realmente fez e aquelas que deixou de fazer. Nesse sentido ele é o que é mas também é, ao mesmo tempo, todas as possibilidades do que poderia ser.

A obra de Daniel Galera aponta em muitas direções. A coerência de sua criação até aqui indica a gestação de um autor no caminho da execução de um verdadeiro projeto literário, o qual se insere numa tradição da literatura que se revela explicitada e intertextualizada em sua obra e que inclui outros sistemas estéticos que ele incorpora originalmente ao seu fazer literário. Torna-se necessário, agora, um investimento em cada uma dessas questões que aqui ficaram apenas delineadas. Mas isso já é trabalho para uma investigação mais ampla e aprofundada e que, no entanto, estou disposto a levar adiante, na consecução do projeto de pesquisa em andamento.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- GALERA, Daniel. *Mãos de Cavalo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JÚNIOR, Dirceu Alves. Mãos de Cavalo: Daniel Galera trata do pessimismo em livro que demora a se definir para o leitor. **IstoÉ Gente**. São Paulo: Três Editorial. n.348, p.72, 24 abr. 2006.

McFARLANE, Todd, et al. O fã. In: **Revista Quinzenal Spawn**, São Paulo: Abril, n. 41, jul. 1998.

MILLER, Frank; JANSON, Klaus; VARLEY, Lynn. **Batman, O Cavaleiro das Trevas**. (Minissérie em duas edições). São Paulo: Abril. mar. 2002.

Antropologia cultural e literatura comparada:
uma conexão relevante aos estudos relativos à obra
infantil de Monteiro Lobato

Flávia Mara de Macedo

Resumo

Este artigo procura estabelecer uma conexão entre a literatura infantil de Monteiro Lobato, a literatura comparada e a antropologia cultural, revelando o cenário lobatiano, isto é, as invariantes encontradas na mitização do grupo e do espaço-tempo, capaz de tornar coerentes as insuficiências do mundo da “criança” lobatiana, ligado ao primitivo (primeiras idades), mas atualizado pela magia da modernidade (História).

Palavras-chave: Literatura comparada – Monteiro Lobato – Antropologia cultural

Abstract

This article seeks to establish the connexion between children’s literature by Monteiro Lobato, the comparative literature and cultural anthropology, trying to reveal the Lobato’s scenario, in other words, the *invariants* found in the mythification of the group and the time-space, capable of turning coherent the insufficiency of the world of the Lobato’s “child”, linked to the primitive (early ages) but up-to-date by the magic of the *modernity* (History).

Key-words: Comparative literature – Monteiro Lobato – Cultural anthropology

Les oeuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c’est leur adoption au plan collectif qui actualise, le cas échéant, leur mythisme.
(Claude Lévi-Strauss, *L’homme nu*, p.560)

Certos livros, segundo épocas e regiões diversas, parecem escolher a(s) ferramenta(s) com as quais devemos abordá-los. Certamente,

os estudos comparatistas foram consideravelmente enriquecidos com as pesquisas relativas aos estudos sobre a obra de Monteiro Lobato em relação a tantos outros autores. No entanto, dentro dos estudos comparatistas, acreditamos haver uma significativa e relevante contribuição da antropologia à análise da obra infantil de Monteiro Lobato, sem que sejamos propulsados à “*élargissements linguistiques*” (PAGEAUX, 2005:320). Assim, neste artigo, pretendemos nos restringir a um *comparatisme d'intérieur* (PAGEAUX, 2005:343) seguindo um quadro antropológico, passível de revelar nossas práticas culturais:

Le cadre ethnologique ou anthropologique apparaît bien comme une sorte de caution scientifique possible pour le littéraire qui souhaite envisager la littérature non pas seulement comme un agencement de formes et de signes mais aussi comme un savoir particulier, voire comme une méthode de penser et de sentir originale, une pratique culturelle, singulière certes, mais coexistant avec d'autres, avec toutes toutes celles dont une société dispose pour se dire, se voir, se rêver (PAGEAUX, 2005:324).

Desta maneira, a antropologia cultural parece-nos um interessante instrumento para a compreensão da literatura infantil e, em particular, da literatura infantil de Monteiro Lobato, por apresentar-se como um vasto campo de estudo dos modelos míticos, capazes de tornar coerentes as insuficiências do mundo da criança lobatiana, ligadas à Natureza e à realidade esmagadora da História. Em Lobato, o indivíduo, que é somente uma “criança”, é conectado ao “primitivo” (primeiras idades), mas se autoproclama atual e, devido a isto, está ligado à magia da modernidade (velocidade da tecnologia) que o assombra, o persegue. Esta “criança” só poderá ser acalmada através do encontro,

não sem violência, com esta modernidade, por meio da ciência e da literatura, que ela acredita controlar através da viagem¹ física e intelectual (daí a relevância da concomitância de literaturas diversas para os estudos lobatianos). Somente via este cenário (Strauss) poderá ser acionada a ação, graças aos elementos míticos e da mitização do grupo. Esta concomitância de sistemas se mostra interessante na medida em que ela é capaz de causar uma espécie de estremeamento ou erosão do espaço social, enevoando e confundindo tempos, personalidades e comportamentos, no intuito de uma criação ideal e idealizada e, no entanto, confinada às limitações históricas de uma suposta representatividade lobatiana. Seguindo os estudos de Jean Rousset (1978:08), poderíamos falar em três *invariantes* (ou mitemas, segundo Lévi-Strauss), responsáveis pela permanência do *scénario* lobatiano: o grupo de personagens (os picapauzinhos)²; os elementos míticos (pó de pirlimpimpim e o poder do faz-de-conta); e o espaço: o sítio ou a fazenda “tecnizada”³.

1 As personagens: A trupe de Lobato

No *Sítio do Picapau Amarelo*, encontramos um grupo de personagens que agem num espaço-tempo, e são “agidos” graças a uma narração *bivocal* e transmissora de linguagem, preenchida de sentido, o que pode permitir não somente a contestação, mas igualmente a re-criação

¹ A questão da viagem de formação ‘física’ e ‘imaginária’ é fundamental para a compreensão do universo lobatiano. Ressaltemos a importância da viagem no que diz respeito ao narrador na ficção brasileira na primeira metade do século XIX, narrador este responsável por uma gestação lenta de um “povo brasileiro” e de um “caráter nacional”, como resposta às deficiências educacionais no país. A questão é abordada por Flora Süssekind (1990): “Tratava-se, pois, de resolver, na literatura, a falta de uma viagem de formação e as deficiências do ensino no país”. Esta característica de “formatadora” é, sem dúvida, uma das ressalvas que podem ser feitas ao gênero: para “menores” e por isto, “menor” e funcional. Poderíamos nos perguntar se esta seria uma das razões do sucesso do gênero num país de carências educacionais tão alarmantes quanto o Brasil.

² Gilbert Bossetti fala do “mitema do bando de crianças felizes” (BOSETTI, 1987: 320.)

³ Sobre o ‘barbaro tecnizado’ em Lobato, ver: DINIZ, Dilma Castelo Branco. **As utopias em Oswald e Monteiro**. Un. Montpellier III: Quadrant, 1999. n.16, p.23-33. Pensemos igualmente no Brasil ‘moderno-rural’ do qual falam LAJOLO E ZILBERMAN. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. São Paulo: Atica, 1991, p.55.

da palavra, e a liberação do logos. Esta narração vai dar lugar à construção de personagens que vão “funcionar”, num primeiro momento, em pares; nós temos, desta maneira, três casais fundamentais:

- uma senhora de mais de sessenta anos, Dona Benta (saída da “aristocracia rural decaída”: “Dona Benta é sobrinha do famoso Cônego Agapito de Encerrabodes de Oliveira”, *Reinações de Narizinho*) que pretende vencer a História, instauradora de valores burgueses que “esmagam” a gratuidade aristocrática do livro e, conseqüentemente, da arte (salvo se ele se torna produto de consumo). Dona Benta é uma avó que, por suas leituras e educação livresca, tenta passar histórias, nomes, temas da cultura universal a seu auditório (“Dona Benta era uma senhora de muita leitura”, *História do Mundo para Crianças*; “É uma danada esta vovó, parece um livro aberto”, *Hans Staden*; “Vovó é um colosso, não há o que não saiba”, *História do Mundo para Crianças*). Seu saber é enciclopédico e sua narração assimétrica e, devido a isto, *mise en scène* pela avó, que, como boa “transmissora”, sabe reconhecer as limitações de seu auditório. Ela aceita a participação de seu público e permite a discussão que coloca em dúvida o dogma e a verdade incontestável do material impresso. Seu auditório se dá conta do jogo, e apesar da assimetria que os opõe, inegável em literatura infantil⁴, compreende que o saber do adulto é susceptível de engrandecê-lo, de fazê-lo “maior”, de educá-lo os sentidos⁵ e, sobretudo, de torná-los individualidades; somente deste modo, estas oposições (grande-pequeno, erudito-popular, alto-baixo, escrita-oralidade) podem tornar-se complementares. Por outro lado, a participação do público confere ao texto outro elemento fundamental à sobrevivência da narrativa: o desejo de recreação e, conseqüentemente, a entrada do “novo” na “vida” literária. Em oposição à Dona Benta, encontramos o saber prático e instintivo da “mãe” África:

⁴ Cf. ZILBERMAN & MAGALHAES (1987)

⁵ Saber sentir, saber ver, saber dizer dizia Lobato a seu amigo epistolar Godofredo Rangel, em carta de 15 de novembro de 1904. Ele referia-se à formação do artista (*A Barca de Gleyre*, v.I, p.84). Nós encontramos nesta frase o ‘Lobato- ideólogo’, que vê na formação de uma classe, de uma ‘elite intelectual’ a solução para os problemas brasileiros. ‘Lobato-ideólogo’ será ‘ultrapassado’ e ‘questionado’ pela sua própria capacidade criadora, através do Sítio do Picapau Amarelo.

uma negra, ex-escrava, Nastácia, a empregada, faz-tudo da casa, que interpreta o papel do “povo”: crédula, arisca, receosa. Tudo o que a ameaça sua estabilidade amedronta esta dama iletrada, que, no entanto, tem seu lugar e seu lucro, uma vez que é útil. Tia Nastácia é enfaticamente citada pelo narrador como a única que trabalha durante toda a saga (“E a única que trabalha no sítio”, *Viagem ao Céu*) e mesmo se excluída da aprendizagem (à qual ela renuncia de bom grado: “Pra que ouvir, não entendo nada mesmo”, *O Poço do Visconde*) pode fazer parte da “aventura”, do “jogo” em direção ao Outro, desde que ela não seja dissociada do “cozido”: ela se torna, então, intermediária entre a natureza e a cultura⁶. Nastácia é a melhor cozinheira do mundo (“tia Nastácia é a melhor quituteira do mundo”, *Os Doze Trabalhos de Hércules*; “Tia Nastácia é uma danada para toda arte de doces e quitutes”, *Reinações de Narizinho*; “Para bolinhos, não há outra”, *Os Doze Trabalhos de Hércules*). Deste modo, ela se torna apta a domar, *in illo tempore*, o filho de Pasífae e Minos, o Minotauro (cf. SIGANOS, 1993), vencido pelos seus bolinhos, que o humanizam. Note-se que não seria a cultura livresca da “Mãe Europa” que regenerariam o mito, uma vez que Dona Benta apenas repassa esta cultura livresca herdada a seu auditório. Tia Nastácia leva-o a sua perda e concede-lhe desta forma renascimento. Tem-se, desta maneira, um primeiro casal que se confronta e estabelece uma oposição, claro, passível de reviravolta, quando nós nos damos conta que a cultura popular, que tia Nastácia “representa”, é colocada em perigo no *Minotauro* e se mostra essencial à continuação da narrativa: sem tia Nastácia a história não pode continuar. Desta forma, segundo o quadro, podemos estabelecer um paralelo entre as personagens no que diz respeito às suas presenças na narrativa:

⁶ Benjamin Abdala Jr. fala das habilidades manuais de Nastácia que vão do “coser ao cozer” num ciclo homonímico que é o da própria criação. ABDALA JR., Benjamin. O Sentido do Maravilhoso em Monteiro Lobato, *O Estado de São Paulo*, 27.05.79, n.º134/ano III p.7: “Tia Nastácia transmite o saber mais representativo do estado de ‘falsa consciência’ de nosso homem do campo, com uma ótica medieval e sem o maravilhoso dinâmico que aproximaria o pensamento épico do homem primitivo do pensamento dinâmico das crianças de Monteiro Lobato.”

	D. Benta	Hier.	Nastácia	Hier.
Educação	Culta	+	Incultura	-
Pele	Branca	+	Negra	-
Origem	Nobre	+	Povo	-
Atividade manual	Supérflua/recreativa	-	Trabalhadora braçal/criativa	++
Atividade criativa	Repetição (tradição)	+/-	Mágica (Visconde/Emília) e Nutrição	++
Ação/defesa	Vítima	-	Guardiã	+
'Passadora'	Ativa	+	A despeito de si mesma	+/-

Mesmo se Dona Benta parece ser a mais forte na hierarquia do sítio (o parecer) ela pode ser facilmente em situação de desvantagem face à tia Nastácia (que só é aparentemente em situação de desvantagem). Assim, nós vemos Nastácia com mais pontos fracos face à Dona Benta (4-3), mas também mais pontos fortes (6-5) o que a coloca em uma situação de ascendência a despeito de sua situação subalterna; e no funcionamento da narrativa, mais atuante. Nós temos desta forma uma Nastácia-forte e uma Dona Benta-fraca, contrariamente às aparências. Além disso, no que diz respeito à proteção e/ou autoridade no sítio, é Nastácia que assume o papel da chefe do grupo ou de adulto, que teme a aventura ou o inesperado.

- O segundo casal: um menino (Pedrinho), um cidadão e uma menina (Narizinho), camponesa, que nunca saiu deste mundo fechado, salvo graças à imaginação. Eles são, num primeiro momento, colocados num mesmo nível cognitivo, não há diferenças claras entre os sexos na enunciação, ainda que elas existam no âmbito da ação, já que nós estamos num momento de ruptura e por isto, de continuação disfarçada de novidade. No que diz respeito às oposições cidade/campo, Pedrinho traz a novidade, a modernidade e, no entanto, pode ser desfavorecido face aos segredos da floresta (Saci) se tornando frágil e vulnerável face à esperteza do Saci: ele é um “bobo” menino da cidade que deverá passar por uma iniciação no meio da floresta até virar herói de verdade.

	Narizinho	Hier.	Pedrinho	Hier.
Meio	camponesa	+/-	Camponês(férias)/citadino	+/-
Sexo	feminino (frágil/fraca)	+/-	Masculino (ativo/forte)	+
Caráter	Dependente	-	Líder	+
Inteligência	Forte (matemática, desenho)	++	Prático	+
Aventura	Segue	+	Provoca	++

Se o matriarcado parece ser o modelo “ideal” proposto pelo universo lobatiano, nós nos damos conta que Pedrinho tem a supremacia sobre Narizinho: pontos positivos (6-5) e menos pontos negativos (1-3), constatação que confere ao menino a ascendência física e intelectual sobre a menina. No entanto, Narizinho, que está no seu “meio”, tem a ascendência no que diz respeito a sua presença constante no sítio; ela interpreta o papel do campo que engloba e faz “existir” a cidade-Pedrinho

- O terceiro e fundamental casal, formado pelos seres maravilhosos ou intermediários, uma boneca, uma das personagens mais importantes da literatura brasileira, que será colocada em situação oposta a uma espiga de milho, uma marionete erudita, que aprende por osmose, pelo contato com os livros, até cair doente (o bolor provocado pelos livros) e a loucura (excesso de erudição). Desde seus nascimentos eles se opõem: Emília é feia, muda e mal vestida, e somente após uma viagem maravilhosa, após ter tomado uma pílula falante, é que será dado à boneca o direito à palavra, ainda que incontrolada, mal ajustada, incontinente: ela não pode se reprimir; Visconde, por outro lado, mesmo se saído do mundo vegetal (o que será sua fraqueza) é um nobre (mesmo antes do seu nascimento), um cortesão. Seu linguajar é elevado desde seu nascimento; ele é reservado, seus gestos e palavras não transbordam. Científico, após sua estada entre os livros de aritmética da estante de Dona Benta, ele se opõe à ciência “mole” de Emília, que é toda instintiva. Emília pretende fundar um certo caráter nacional, sobretudo através de sua língua “vulgar” (“Lá vem Emília com palavras plebéias...”; *Dom Quixote das Crianças*) diferente da língua dos Viscondes portu-
gue-

ses tradutores do *Dom Quixote das Crianças*: “Os Viscondes que falem arrevesado entre eles”, *Dom Quixote das Crianças*. Figura macunaímica antes do Macunaíma de Andrade, ela encarna o papel da alteridade ameaçadora, já que sua língua foge ao poder (ela tentará reformar a língua em *Reforma da Natureza* e *Emília no País da Gramática* com relativo sucesso, aliás.). Com sua “torneirinha de besteiras”, ela trapaceia com sua língua, incomoda (pensemos em Barthes, *Leçon*, 1978⁷). Desta maneira, Emília pode ser considerada como um ser a-social. Saída das mãos negras de Nastácia, que a fabricou graças a uma saia velha, ela vem da cultura popular, mas contrariamente à cozinheira (que só se define por seu “poder” de cozinhar) todos pretendem, graças à sua inteligência e intuição, educá-la como uma criança em carne e osso (ela é escolhida) e, como representante deste suposto “caráter brasileiro” Emília torna-se uma “mestiça intelectual”. Pretende-se que ela passe por uma iniciação, uma “trans-formação” (ela torna-se promessa do que está para vir: *de-venir*), todos desejam que ela seja enquadrada por um saber livresco, mas a tarefa não é cômoda. Ao longo de toda obra lobatiana, dos 23 livros da saga ela passará por mudanças, sobretudo devido ao contato com o seu oposante-complemento⁸ Visconde e com Narizinho, que tentam, em

⁷ Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: “littérature”. BARTHES, Roland. *Leçon* inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977.

⁸ No que se refere ao grupo “gemelar” Visconde-Emília, nós utilizamos os estudos de Jean Perrot sobre o modelo lógico do mito (PERROT, 1976): “*Renvoyant au passé nébuleux des origines sur lequel la culture des humanités gréco-latines fonde son prestige, le mythe des jumeaux se définit par un ensemble de relations nécessaires fortement codifiées par la tradition qu'il imprègne et dont il présente pour ainsi dire le centre moteur. Les jumeaux ont été de tous temps les dépositaires privilégiés de ces relations binaires sur lesquelles s'organise la pensée “primitive”. Ainsi la grille de leur mythe ne pouvait être qu'exemplaire, aussi importante par les fonctions qu'elle met en rapport et qui la transforment en écran idéologique implicite que par ses manques révélateurs où se déplace le non-dit du sens. [...] Le mythe des jumeaux nous livre alors une structure laboratoire modèle qui peut être fort utile dans l'exploration des problèmes posés par l'évolution littéraire : cette structure n'est pas figée mais dynamique et dépend étroitement du système historique dans lequel elle apparaît.*”

vão, controlá-la. De pequena selvagem, desrespeitosa, feia, baixa, muda, e somente à força de aprendizagem através da leitura, da experimentação e raciocínio crítico é que ela terá o direito de adquirir o estatuto de “pessoa de verdade” no final do ciclo: transmissora, escritora (*Memórias de Emília*) e guia (*Os Doze Trabalhos de Hércules*). Emília evolui não somente por ser “bem comportada” (poderíamos pensar em Pinocchio, que se torna menino graças ao “bom comportamento”), mas porque é “iniciada” à cultura; enquanto que Visconde degenera (sua força vem de sua fraqueza, que garante sua sobrevivência face à tirania de Emília), passando ao longo da saga por diversas etapas, que vão de nobre desocupado (sem lugar nesta sociedade onde cada um deve ter uma utilidade), passando por científico: criador de elementos mágicos, e acabando louco-místico e verdadeiro “passador” no último livro da saga, *Os Doze Trabalhos de Hércules*: Hermes que acompanha Atena-Emília na catábase final que fecha o ciclo lobatiano. Ao longo das aventuras, ele morre não raramente, vítima da água ou da podridão, do mofo. Ele poderá sempre ser recuperado por Nastácia ou por Medéia em pessoa em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, quando os *picapauzinhos* vão visitar a Grécia de Hércules.

	Emília	Hier.	Visconde	Hier.
Origem social	Baixa/plebéia	-	Alta/nobre	+
Cor da pele	Mestiça/boneca (jogo)	+-	Branca/milho (natureza)	+-
Educação	Saber instintivo	+-	Saber erudito	+-
Atividade manual	Desocupada	-	Científico	+
Atividade Criativa	Histórias/idéias	++	Elementos míticos/saber livresco	++

Mesmo se Visconde é controlado brutalmente e maltratado por Emília, ele tem mais funções “ativas” no que diz respeito à “realidade”(6-4), enquanto que Emília funciona no registro do “imaginário”, no qual ela tem total ascendência sobre ele. Não esquecendo que o equilíbrio entre pontos positivos e negativos (4-4), confirma a linha imprecisa sobre a qual a boneca evolui, estendida, na realidade, pela solidez “passiva” de Visconde.

Certamente, estas oposições simplificadoras são passíveis de reviravoltas, de saltos, que as tornam complexas. Assim, encontramos o prazer do *poucet* (FLAHAULT, 1972), que se vinga através da *carnavalização*, facilmente verificável em países de estruturas sociais rígidas, tais quais o Brasil. Esta carnavalização bakhtiniana, já tantas vezes e pertinentemente explorada, permite sem dúvida que o rei seja destronado, já que falamos de um mundo onde a história propulsa (imaginário liberado) ou impede (imaginário controlado) a aventura, e o bufão encontra sua razão de ser. As hierarquias mestres-escravos circulam, se “inter-cruzam” e se “inter-penetraram” (Com o intuito de parar a grande guerra na Europa, a utópica boneca “reformista”, em *A Chave do Tamanho*, diminui a humanidade; mas sua revolução é um fracasso, que escapa ao controle de todos, e o mundo quase se transforma numa ditadura comandada por Emília...). Se de um lado, nós temos casais que se opõem, crianças e adultos, seres maravilhosos e seres em carne e osso; por outro lado nós temos todo o grupo que se opõe aos “grandes” estrangeiros ou à cidade e ao litoral. Estas oposições que dizem respeito a classes e etnias: Dona Benta que se opõe à doméstica, Nastácia, e Emília, que com sua língua bem afiada não pára de condenar a criada (“negra beijuda”, *Memórias de Emília*; “não é à toa que é negra como carvão”, *Reinações de Narizinho*; “Deus que te marcou, alguma coisa em ti achou”, “Quando ele preteja uma criatura é por castigo”, *Memórias de Emília*⁹) formam o trio que marca a exclusão ou ao menos acentua a “natureza” (mesmo se Nastácia é definida pelo cozido, condição para sua entrada na casa do mestre) em oposição à “cultura”. E, no entanto, Emília é certamente saída desta mesma cultura popular, que ela rejeita, pois compreende muito bem dever fugir do mundo da oralidade primitiva para atingir o outro lado, da “cultura erudita” que garante sua sobrevivência (sem o livro ela não pode existir), mas que ela sabe ser sua contrapartida igualmente. Emília é intermediária e faz a ponte oscilante entre os dois mundos; ela é desta maneira feita de fragmentos emprestados a um e a outro

⁹ Lembremos da maldição bíblica de Cam, recuperada pelos colonialistas durante o século XIX, do “racismo evolucionista”, para justificar as atitudes colonialistas na África. BOSI, Alfredo. *A Maldição de Cham*. 1996, p.398.

meio. E este conflito de intenções faz todo o interesse da boneca. Dona Benta, por outro lado, não pode ter preconceitos explícitos; fazendo parte de um projeto iluminista, ela não pode confessar abertamente preconceitos intrínsecos a sua classe. Deste modo, Emília vai se tornar emissora de um significado velado que ela irá desmascarar quase imperceptivelmente: “Dona Benta diz que tio Barnabé é um mono” (*Emília no País da Gramática*, 1960:92). Ela diz alto e forte o que não gostaríamos de escutar. Mestiça esperta - Emília acredita que não há nada mais importante que a esperteza que vence sempre a força (*Memórias de Emília*, 1972:275) - através do humor, ela tenta esconder suas origens “duvidosas”, se distanciando. Por outro lado, nós sabemos que a vítima Nastácia pode ser igualmente geradora de oposição; assim, ela é a principal detratora de outro estrangeiro, Elias, o Turco. Definido por sua nacionalidade, como Nastácia é definida por sua cor, ele é constantemente repreendido pela dama negra, que o acusa de vender produtos falsificados a seus clientes e de roubá-los com seus preços. Nastácia se torna assim carrasco (ela assume o papel mais forte) e, à sua maneira, faz o “Turco” pagar um preço alto. Igualmente Emília não discriminará somente Nastácia, mas todos os “estrangeiros” (alemães, franceses, americanos, suecos...) ¹⁰ que se oponham ao funcionamento do grupo. No que diz respeito às oposições “sítio”, lugar “arcaico”, versus “Mundo Civilizado”, detentor da modernidade, nos damos conta que o último só adquire direito de existência via sítio, podendo se tornar mesmo arcaico face a este. Da mesma maneira, um exame superficial poderia nos levar a crer que a oposição entre meninas e meninos denota uma ascendência do elemento feminino no grupo. Poderíamos dizê-lo facilmente, já que, pela primeira vez no Brasil, escutamos “vozes” não somente de mulheres, mas também encontramos heroínas de forte presença (Narizinho menos significativamente que Emília) numa narrativa para a infância. Todavia, nos damos conta que a questão é intrincada, pois a as-

¹⁰ O papel dos “estrangeiros” na obra lobatiana é um rico material sobre a presença do “outro” no espaço nacional. Conferir o papel dos estrangeiros em livros como *A Reforma da Natureza* (segunda parte): Dr. Zamenhoff, *Caçadas de Pedrinho* (segunda parte): Sr. Fritz Müller, *O Poço do Visconde: Mister Kalmazoo*, *Viagem ao Céu: o astrônomo sueco* etc.

condição diz respeito somente ao número (o que não deve ser desprezado). No grupo principal, nós encontramos uma menina, uma boneca e duas mulheres (Dona Benta, Nastácia, Narizinho e Emília), e um homem-boneco e um menino (Pedrinho e Visconde). Um mundo aparentemente feminino, onde o quarteto feminino parece vencer o fraco número de homens? Na verdade, mesmo se os números favorecem as mulheres, os grupos não tem “peso” semelhante. Pedrinho, herói esvaziado de temperamento, mas ativo, e Visconde, suposto escravo de Emília, são essenciais para a que a aventura comece. Sem eles, não teríamos um importante elemento mítico, o pó de pirlimpimpim, que permite a viagem no tempo e no espaço criando um tempo vivo e “vivificador” (presente vivo) e um espaço trans-real, que tornam possível o jogo da vida, o jogo da infância através da quebra espaço-temporal. É Pedrinho que encontra pela primeira vez um garoto (Peter Pan ou seu duplê), que dá ao menino o segredo do fantástico; e é Pedrinho ainda que fabricará Visconde, que será encarregado, mais tarde, de fabricar o pó de pirlimpimpim, elemento mítico que torna possível a viagem no tempo e no espaço. Sem falar dos objetos culturais que Visconde e Pedrinho fabricarão e que irão propulsá-los à ação: microscópios, lunetas, telescópios, poços de petróleo, etc. Além do mais, Emília e Visconde não são “pessoas de verdade” e não podem ser facilmente considerados como pertencentes ao sexo masculino ou feminino, e sim mais assimiláveis aos “seres completos” ou hermafroditas (cf. FLAHAULT), o que confirma a ascendência masculina, se tirarmos Emília do quarteto feminino, visto sua força graças ao seu poder do faz-de-conta. No entanto, vale mencionar que Dona Benta está na base de toda esta aventura; ainda que a bagagem que a avó dá às crianças seja imaterial, sem ela o desejo de movimento e de ação não existiria. Tem-se, neste caso, uma ascendência no que diz respeito aos relacionamentos entre diferentes sexos, em acordo com a sociedade rural e patriarcal que instrumentaliza a mulher, colocando-a na base de sua construção. Por outro lado, a narrativa lobatiana parece ter o mérito de tornar possível diversos níveis de interpretação. Efetivamente, se nos aprofundamos um pouco mais nas significações, vemos que mesmo se a ascendência do “mundo masculino” no âmbito da ação e do controle é indiscutível, ela pode ser facilmente

desmontável por se concentrar sobretudo no plano do imaginário (Visconde é somente um boneco) ou do futuro (Pedrinho é constantemente citado por Dona Benta e tia Nastácia como um menino de futuro). Da mesma maneira, tanto Pedrinho (lembramos que Pedrinho é Lobato criança) quanto Visconde (um intelectual sem lugar neste Brasil de então) estariam ancorados no passado e no presente enquanto que a boneca Emília, com suas idéias revolucionárias, seria projeção do que está para vir, o que confere ao texto uma relativa abertura e possíveis leituras diversas. Da mesma maneira, se os mundos das crianças e dos adultos, num primeiro momento parecem se opor, eles mantêm entre si, não somente repulsão e atração, mas se contém mutuamente (“Dona Benta parece ser mais criança que as crianças”, nos alerta Nastácia em *O Minotauro...*). Isto permitiria uma mobilidade de hierarquias e seria responsável pela criação de zonas de conflito capazes de permitir a abertura da imaginação e um cotidiano maravilhoso; ou a quebra de certezas, com o fantástico (cf. TODOROV, 1970); a possibilidade de movimento, de aventura, do humor lobatiano (cf. DUARTE, 2004) que engloba o todo e é responsável pela quebra do dogma. Com seu universo assimétrico e, no entanto, convergente, Lobato cria esta “aventura da aprendizagem”, que só é possível graças ao deslocamento físico e/ou intelectual (fantástico/realismo maravilhoso). Esta ligação entre o universal e o particular poderia instaurar uma certa religiosidade acerca do livro, pois a “maiêutica lobatiana” torna possível esta experiência da “religião do saber” através da aprendizagem, voltando efetivamente às origens religiosas do mito: o grupo se encontra ao redor do livro, da palavra (BRUNEL, 1992). Nós acreditamos estar em face a uma disjunção estrutural entre a natureza e a cultura criadora de texto: metáfora da construção de um público leitor participativo, ativo (interioridade – realização do eu) e apto a aceitar o Outro (exterioridade – criação). Através da montagem de metáforas (estereótipos) liberadas pela sua época, Lobato pretende construir um campo de significações que tem como fundo uma sociedade, sem que, no entanto, possa se autoproclamar realidade. Tirando proveito de uma linguagem mítica, o *Sítio do Picapau Amarelo* se mostra uma estrutura *feuilletonnée* (Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit, Anthropologie Structurale*) composta de diversos níveis e, certamente, aspira à Imortalidade,

mas sem se dissociar, no entanto, do temporário, formando camadas que compõem o ambicioso desejo de compreensão do ser/fazer humano. Assim, nós teríamos, no que diz respeito ao (masculino) $\Delta \neq O$ (feminino), no mundo social, o surgimento da modernidade na narrativa no comparativo entre o mais forte (Pedrinho) e o mais fraco (Nastácia), simetricamente opostos, no âmbito da lenda: Pedrinho, desde o começo da saga, está à procura do mundo arcaico, mítico, caótico, já que saído da oralidade (“histórias sem pé nem cabeça de negras velhas”, *Histórias de Tia Nastácia*) e, já no primeiro livro da saga, *Saci*, será Pedrinho que fará a confrontação entre a natureza e a cultura, vivendo uma verdadeira iniciação – “herói-menino”- no seio dos mistérios da mata. Será ainda ele que, no último livro da saga, deverá enfrentar o “proibido” das duas adultas, Dona Benta-Nastácia, indo ao tempo mítico, mas desta vez organizado, pois saído do mundo livresco. Pedrinho, no entanto, não poderá completar seu “ciclo” e se tornar um verdadeiro herói, pois ele não descerá ao Inferno na catábase final e ficará no ‘*seuil/limiar*’ (não irá coincidir consigo mesmo completando o ciclo de morte e renascimento do herói mítico), contrariamente a Emília-Visconde, protetores do imaginário, seres de passagem, que flutuam entre o sentido próprio e o sentido figurado. Da mesma maneira, no que diz respeito à oposição entre as forças inovadoras da cidade e (encarnadas por Pedrinho) e as forças arcaicas do campo (Tia Nastácia) não haverá complementaridade possível sem o ponto de ancoragem da narrativa: a força da imaginação que torna possível a comunicação entre o grupo desigual. Tem-se, desta maneira, o desequilíbrio suscetível de estabelecer a harmonização de diversos níveis do universo intricado e folheado/*feuilleté* lobatiano graças aos gêmeos complementares Emília-Visconde, dois seres que circulam entre o mito caótico (transformado em lenda) e o organizado pela narrativa (a mitologia greco-romana).

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. **Leçon**. Paris: Seuil, 1978.
- BOSI, Alfredo. **A Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BRUNEL, Pierre. **Mythocritique: théorie et parcours**. Paris: PUF, 1992.
- DUARTE, Lia Cupertino. **HOMO RISIBILIS: ensaio sobre a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato**. Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Assis – SP, 2004. Teoria Literária e Literatura Comparada. Diretor de Tese: Carlos Erivany Fantinati, 384 p. Disponível em: www.biblioteca.unesp.br
- FLAHAULT, François. **L'Extrême existence**. Paris: F. Maspero, 1972.
- LOBATO, Monteiro. **Obras Completas**. 10.ed. (Ilust. J.U. Campos e André le Blanc). São Paulo: Brasiliense, 1960.
- LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. (Ilust. Manoel Victor Filho). São Paulo: Brasiliense, 1979.
- LOBATO, Monteiro. **Obras Completas**. 13.ed. (Ilust. Manoel Victor Filho). São Paulo: Brasiliense, 1972.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale**. Paris: Plon, 1958.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Mythologiques**. vol. IV, L'homme nu. Paris: Plon, 1971.
- ZILBERMAN & MAGALHAES. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Atica, 1987.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. **Rencontres, échanges, passages: essais et études de Littérature générale et comparée**. Paris: L'Harmattan, 2005.

PERROT, Jean. **Mythe et Littérature:** sous le signe des jumeaux. Paris: PUF, 1976

ROUSSET, Jean. **Le Mythe de Don Juan.** Paris: A. Collin, 1978.

SIGANOS, André. **Le Minotaure et son mythe.** Paris: PUF, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui:** o narrador, a viagem. SP: Companhia das Letras, 1990.

Memórias do cárcere e Meu testemunho: histórias de abandono e sofrimento

Joselaine Brondani Medeiros

Resumo

As obras *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Meu testemunho*, de Anatoly Marchenko representam períodos de Exceção e demonstram que, tanto em países capitalistas como em socialistas, há regimes totalitários. Neles, o preso político é degradado e desumanizado.

Palavras-chave: Literatura - História - Autoritarismo - Desumanização

Abstract

The works *Memórias do cárcere* by Graciliano Ramos, and *Meu testemunho*, by Anatoly Marchenko represent periods of Exception and they demonstrate that, both in capitalist in socialist countries, there are totalitarian regimes. In those countries, the political prisoner is degrading and he lacks humanity.

Keywords: Literature - History - Authoritarianism - Lack of humanity

1 Introdução

Encontra-se na História social e política da humanidade traços autoritários, pois os governos impunham as leis e manipulavam os cidadãos. Quem transgredisse a “autoridade” deveria ser punido, daí a necessidade das prisões para recuperar os supostos transgressores e para amedrontar a população. As duas obras escolhidas - *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos e *Meu testemunho*, de Anatoly Marchenko - relatam períodos tensos, de coerção da liberdade e de violência, devido aos países em questão, Brasil e União Soviética, estarem sob o jugo de regimes ditatoriais. Nessas obras, há a representação das vozes dos vencidos, ou seja, daqueles que foram esquecidos ou marginalizados pela historiografia oficial. Em vista disso, elas se tornam também uma forma de questionamento dessa historiografia, à medida que abre sulcos de

tensões sociais e políticas, na maioria das vezes, não revelados e aponta novos olhares à sociedade e ao próprio ser humano.

Tem-se consciência de que os dois eventos foram diferentes na medida em que o primeiro reflete uma ditadura dentro do sistema capitalista e o segundo, dentro de uma estrutura socialista, com dimensões e repercussões sociais também diferentes. No entanto, percebe-se, através dos testemunhos de Graciliano Ramos e Anatoly Marchenko, uma confluência, pois, em ambos, há relatos de barbáries praticadas e exemplos de desumanização e desrespeito ao Homem, em um mesmo meio: a prisão. Em *Memórias do cárcere*, o narrador expõe o seu testemunho de prisioneiro político no início da ditadura de Vargas em 1936. Em *Meu testemunho*, o narrador relata a sua experiência como preso político de 1961 a 1966, em um país com ideais socialistas. Em ambas, de forma testemunhal, os narradores contam a sua experiência, já que realmente vivenciaram a condição de presidiário em um regime de exceção, no qual a vida do ser humano não tinha a mínima importância.

Para se entender as duas obras, é importante a recuperação do contexto social, no entanto sem desmerecer os valores estéticos. Pois como afirma Candido:

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...] (CANDIDO, 1973:4).

Com um equilíbrio entre texto e contexto, quer-se analisar o submundo carcerário em que os autores em questão foram testemunhas oculares.

2 Submundo carcerário

Desde a Antigüidade, passando pela Idade Média, até a Idade Moderna e Contemporânea, a prisão representou a forma de punição para as pessoas que transgredissem as leis. No Brasil, o Estado Novo puniu os cidadãos rebeldes com exílio, prisões, violência e mortes. Carone (1989:123) afirmou que, nessa época, iniciou-se “o período de maior virulência e reação contra os elementos democráticos”. Diante desse sistema de coerção da liberdade, muitas pessoas, na maioria das vezes, inocentes, foram presas, como confirma Cancelli (1993:180):

O sistema penitenciário assumia gradualmente, depois de 1930, o seu papel radicalizador: colocar sob a exclusão do mundo dos vivos certas categorias da população. Todo o arcabouço que a polícia estabeleceu no dia a dia de sua ação foi coroado de estratégias de domínio, em que as pessoas ficavam definitivamente excluídas da proteção da lei [...]. As prisões tornaram-se um verdadeiro inferno. Funcionavam como lugar de reclusão, dor e suplício.

A prisão era um meio de atormentar as pessoas, de subjugar-las e degradá-las. Na ditadura de Vargas, o escritor Graciliano Ramos foi preso, visto como comunista e nocivo à sociedade e ao país. Ele era membro da instrução pública em Alagoas, porém, com suas medidas libertadoras na educação, acabou sendo taxado de subversivo e perseguido pela polícia. Nessa época, a polícia secreta investigava a vida das pessoas e as punia com tortura e/ou prisão, uma vez que os governantes e a elite não admitiam manifestações contrárias nem seres pensantes.

A obra *Memórias do cárcere* foi escrita alguns anos após a libertação do escritor e foi dividida em quatro partes: “Viagens”, “Pavilhão dos Primários”, “Colônia Correccional” e “Casa de Correção”. E em todas elas, há amostras da desumanização, pois presos eram tratados como bichos, ou seja, nada significavam para o Estado, não eram mais pessoas, “mas um embrulho que rola em direção a um destino desconhecido” (VIÑAR, 1992:21). Durante a viagem de navio, que o levou ao presídio no Rio de Janeiro, Graciliano Ramos presenciou, constantemente, essa degradação, uma vez que o navio era infecto, sujo, onde as

peças sobreviviam em meio à promiscuidade e à perversão social. Por isso, a sensação de embriaguez e de devaneio que invadia o narrador, tanto que ele se perguntava: “agüentar-me-ia em semelhante lugar? Conseguiria resistir?” (RAMOS, 1994:126, v.1). Ele viu pessoas passarem fome, sede, fazerem as suas necessidades no chão, porque não havia latrinas. Tudo para rebaixar o ser humano, e deixá-lo na sua condição de verme.

Foi, no entanto, na colônia correcional, que a degradação atingiu o seu ápice, pois as condições de sobrevivência e de higiene eram ainda mais precárias. Lá também eram aplicados castigos mais severos, tais como: “golpes de borracha, alicate nas unhas, o fogo do maçarico destruindo carnes” (RAMOS, 1994:358, v.1). Em decorrência disso, novamente o narrador se questionava se teria forças para resistir a condição subumana, onde havia “sujeira imensa, a disenteria, a falta de água, um milheiro de homens a apertar-se num curral de arame” (RAMOS, 1994:18, v.2). Os homens, mesmo doentes, não recebiam tratamento médico, uma vez que a dor também se tornava uma forma de punição:

Virei-me, enxerguei por cima do ombro o malandro ca-zu-que, dias e dias, uivava junto a grade pedindo uma injeção de morfina. [...] a barriga nua exposta a uma nuvem de moscas. De relance notei uma ferida aberta, um jorro de sangue preto derramando-se nas virilhas, nos pêlos do ventre, nas pernas, formando uma poça no chão (RAMOS, 1994:148, v.2).

Muitos homens, na colônia correcional, morriam, sem atendimento médico, e eram enterrados em valas como indigentes. Assim, a realidade de degradação e desumanização fazia com que todos os presos tivessem a certeza de que não resistiriam:

Homens de calças arregaçadas exibiam as pernas cobertas de algodão negro, purulento. As mucuranas haviam causado esses destroços. [...] Na imensa porcaria, os infames piolhos entravam nas carnes, as chagas alastravam-se, não havia meio de reduzir a praga. Deficiência de tratamento, nenhuma higiene, quatro ou

seis chuveiros para novecentos indivíduos. Enfim não nos enganavam. Estávamos ali para morrer. (RAMOS, 1994:73-4, v.2).

A situação vivenciada por Graciliano Ramos era de aniquilamento, representando por “um buraco sinistro, repleto de vergonha, de humilhação, de urina, de horror, de dor, de excrementos, de corpos e de órgãos mutilados” (VIÑAR, 1992:47).

A violência sempre apareceu na sociedade brasileira, desde a sua formação, que foi cimentada a base de sangue dos povos nativos. Posteriormente, em vários momentos, como na Monarquia, na República e, sobretudo, em períodos ditatoriais, ela continuou fazendo vítimas. O resultado disso é que “a constituição do sujeito, contextualizada na formação social brasileira, é abalada desde suas bases pelo solo violento e destrutivo em que se desenvolve” (GINZBURG, 2000:45).

A prisão abala a constituição do sujeito, que já não tem mais identidade, passando a ser um número ou uma engrenagem do Sistema. Em todos os lugares, representava esse horror e essa ruína do ser humano, independente da época e da forma de governo adotada pelo país. Na antiga URSS, por exemplo, o regime adotado era o socialista e, desde Stalin, a prisão era sinônimo de barbárie. Em *Meu testemunho*, Anatoly Marchenko, denunciou as arbitrariedades e a violência presenciadas durante o período em que esteve preso. Nos anos 60, ninguém podia expor as suas opiniões, e quem ousasse difamar Krushchev poderia ser acusado de subversivo, cumprindo pena por crime político.

Ao ler *Meu testemunho*, percebe-se a realidade de um povo, sob o jugo do sistema socialista ditatorial, além de mostrar claramente toda a desumanização dos seres humanos, vítimas da tirania do Estado totalitário. Marchenko foi preso sem causa aparente ou acusação e, assim como Graciliano Ramos, presenciou muita degradação, pois os presídios eram imundos e nojentos, impregnados de pulgas e odores de excrementos. No caso de Marchenko, mais um fator ajudava a aumentar o sofrimento: o frio. Na Rússia, a temperatura chegava até dez graus abaixo de zero. Os prisioneiros eram obrigados a tomar banho gelado e ficar nus, esperando as ordens dos guardas:

A casa de banho da prisão de Tashkent era o próprio inferno [...]. No vestiário, havia dois bancos – e nós éramos mais de cem. O chão era uma massa nojenta de pedaços de reboco, lama e água. Depois de se despir, você entregava a roupa de baixo para ser desinfetada e tinha que ficar ali, nu em pelo, até que todos estivessem prontos. [...] Enquanto isso, fazia um frio danado no vestiário e a pele dos que estavam nus como eu começou a ficar azul (MARCHENKO, 1969:41).

O frio era usado como instrumento de tortura. Devido ao frio, à fome e ao trabalho exaustivo, era comum ocorrer, na prisão, automutilação, e “os homens jogavam vidro moído nos olhos ou se enforcavam. À noite, cortavam os pulsos debaixo dos cobertores” (MARCHENKO, 1969:87). A morte era, portanto, a única forma encontrada para aliviar o sofrimento. Na prisão de Vladimir, Marchenko ficou durante três anos, sentindo na pele a pressão psicológica e, sobretudo, a tortura física. Anatoly Marchenko presenciou esses atos selvagens e irracionais, pois, na prisão, o ser humano, não tem mais consciência dos seus atos, tornava-se um animal, um número, devido à reificação.

Em regimes ditatoriais, a insignificância do ser humano era tanta que ocorria despersonalização. Graciliano Ramos testemunhou o descaso dos agentes da “ordem e dos bons costumes” para com a vida humana: “era como se fôssemos gado e nos empurrassem para dentro de um rebanho carrapaticida. [...] Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião dos nossos proprietários, necessitando de creolina” (RAMOS, 1994:124, v.1). “Éramos cupim no edifício burguês e aplicavam-nos inseticida” (RAMOS, 1994:289, v.1). “Nós éramos bagatelas, cisco em cima das tábuas, pontas de cigarro” (RAMOS, 1994:39 v.2). “Éramos frangalhos; éramos fontes secas; éramos desgraçados” (RAMOS, 1994:67, v.2). Nessas passagens de *Memórias do cárcere*, nota-se, com clareza, essa insignificância do ser humano, totalmente submetido aos desmandos da polícia, que, segundo Candido (1980:115), é um agente que “viola a personalidade, roubando do homem os precários recursos de equilíbrio que usualmente dispõe: pudor, controle emocional, lealdade, discrição”.

Nos sistemas penitenciários, de acordo com Viñar (1992), a tortura era empregada para destruir as crenças e convicções das vítimas, imobilizando-a pelo medo. A prisão, desse modo, constitui-se em um verdadeiro suplício: o carrasco tem todo o poder e usa a força tanto física como institucional para desmoralizar, vigiar, perseguir ou coibir os presos. A morte, então, não era considerada a melhor punição, mas o que vinha antes dela, ou seja, o número de golpes de açoite, o número de marcas pelo corpo, o número de órgãos mutilados e, como se isso não bastasse, a humilhação e o desrespeito eram fatos da rotina, comuns, na vida de qualquer prisioneiro.

Segundo as idéias de Remak (apud COUTINHO & CARVALHAL, 1994:175):

A Literatura Comparada é o estudo da literatura, além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas do conhecimento, e da crença, tais como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais (política, economia, sociologia), religião etc., de outro.

Ultrapassando as fronteiras de nações, no caso, Brasil e União Soviética, percebe-se que o sistema de dominação e manipulação ideológica é o mesmo, só muda o nome dos dominadores e de seus capachos. *Memórias do Cárcere* relata um período em que o governo luta para combater os comunistas e *Meu testemunho* o contexto é o socialista. O relato de Marchenko, além de desmistificar esse regime, mostra a realidade de um preso político em um país acovardado diante a Polícia Secreta Soviética (KGB). Porém, nos dois governos, estrategicamente estava a polícia secreta.

A polícia secreta manejava todos os cidadãos como se fossem cordões “de tal modo que o resto da humanidade poderia passar toda a vida movendo-se como marionetes” (BAUMAN, 2001:64-5). Hannah Arendt (2000:476) expõe que, em regimes totalitários, “o dever da polícia secreta não é descobrir crimes, mas estar disponível quando o governo decide aprisionar ou liquidar certa categoria da população”.

Ela trabalhava, olhando a população como uma massa indistinta de suspeitos: qualquer atitude diferente ou pensamento levava determinado cidadão a ser investigado. Portanto, em virtude da sua capacidade de pensar, todos os seres humanos eram taxados de suspeitos e poderiam ser punidos com o cerceamento da liberdade, com invasões constantes nas residências e apreensão de objetos suspeitos.

Graciliano Ramos e Anatoly Marchenko, diante disso, foram presos, pois representavam “perigo”, eram seres nocivos à sociedade, sendo classificados como inimigos. E quem é inimigo deve ser eliminado: “o inimigo – de raça ou de classe, pouco importa – é necessariamente um inimigo extremo, contra o qual se justifica uma guerra de extermínio” (TODOROV, 1995:144). O inimigo deve ser despersonalizado para, assim, não ter mais forças de lutar contra o Sistema. O inimigo-aniquilado passa a ser fumaça, não tem nome nem identidade.

Os narradores/personagens tanto de *Memórias do Cárcere*, como *Meu testemunho* tentam olhar a História com olhos bem abertos, esbugalhados como Walter Benjamin interpreta a figura do anjo, no quadro de Paul Klee. Segundo Benjamin, deve-se revisitar a História e o seu passado com o olho da mente, da memória e da imaginação, pois só assim se perceberá a ruína e os escombros. Os cacos da História precisam ser colados, de modo a se pensar/refletir o presente e projetar um futuro. É preciso lutar para desmascarar os vencedores para que as entrelinhas da História se desvele. Na sociedade, independente do regime adotado, das condições sociais ou econômicas, sempre houve um acúmulo de mortes que serviram de aresta de sustentação para o exercício da dominação e, se não se “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, [sd]:225), a elite sempre triunfará.

3 Conclusão

Independentemente do país, da forma de governo e do regime adotado, a prisão constituía parte do cenário social, visto que simbolizava a ordem, e era uma forma de punição às pessoas que transgredissem as leis. Era, sobretudo, um espaço de violência, já que os castigos e as

torturas eram amplamente utilizados, comprometendo a integridade física e moral do suposto criminoso.

Nos regimes totalitários, o Estado controlava a sociedade, estendendo o seu controle sobre toda a esfera pública na vida de cada pessoa e usurpando em grande parte a esfera privada, já que “controla o trabalho, a moradia, a educação ou as distrações dos filhos, e até mesmo a vida familiar e amorosa” (TODOROV, 1995:145). Em consonância com isso, para os representantes do poder, a prisão e as formas de tortura tornavam-se necessárias, pois, assim, o sistema de dominação e manipulação estaria mantido. Além disso, através do medo, da ameaça da morte e de castigos físicos, o poder totalitário atingia a sua meta: a total submissão das vítimas.

Graciliano Ramos e Anatoly Marchenko viveram muitas experiências na prisão, como presos políticos, sendo vítimas do sistema, que objetivava moldá-los para não mais se rebelarem ou posicionarem criticamente sobre os seus respectivos países e sociedades. Ambos, no entanto, conseguiram sobreviver e relatar a realidade do prisioneiro: uma realidade de dor, miséria, abandono, maltratos, medo e, acima de tudo, de incivilidade.

A prisão, tanto em um país que adota o regime socialista, como em um país que adere ao capitalismo, constitui-se em um meio de desumanização e de degradação da vida humana, porque, em ambos, os castigos são pesados, violentos, bem como há a pressão psicológica. A prisão e tudo o que ela representa (violência, tortura, promiscuidade, etc.), em suma, anula o ser humano, destrói suas crenças, seus valores e, principalmente, a sua esperança.

A História social dos vencidos se desnuda nas obras e se tem a voz da exclusão, do prisioneiro, que sofreu as conseqüências do regime totalitário e que, vencendo o trauma, conseguiu relatar para que o passado não fosse esquecido. A luta se converte em um meio de sobreviver diante da adversidade e diante do horror. A luta é a vida, é a escrita, ou melhor, é a esperança de poder sair da prisão e escrever. Afinal, como disse o médico que tratou de Graciliano Ramos na prisão: “a culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever” (RAMOS, 1994:158, v.2). Essa possibilidade de escrever ou expressar pode

ser relacionada com o que Benjamin apontava sobre a língua: ela “é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido, como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora” (apud SELIGMANN-SILVA, 2001:372).

A literatura se torna, então, em uma forma de reação à brutalidade e uma forma de denúncia à ditadura e a todas as formas de repressão, pelas quais o ser humano é desfigurado e coibido dos seus direitos. A palavra é estopim e é luta, e essa luta move a memória e arranca forças para desenterrar os mortos. Graciliano Ramos e Anatoly Marchenko romperam qualquer empatia com os vencedores e não aceitam participar do “cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, [sd]:225).

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. 4.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, [sd].

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência: a polícia da era Vargas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. In: _____. Teresina, etc. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1973.

COUTINHO, E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GINZBURG, Jaime. **Autoritarismo e Literatura: a História como trauma**. Santa Maria: Vidya. n.33. p.43-52, jan/jun 2000.

MARCHENKO, Anatoly. **Meu testemunho**. Trad. Ronaldo Sergio de Biasi. São Paulo: O Cruzeiro, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (orgs.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo**. Trad. Egon de Oliveira Rangel e Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1995.

VIÑAR, Maren. **Exílio e tortura**. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

Os contos e o Regionalismo em Domingos Pellegrini

Lucas Vieira de Araújo

Resumo

O paranaense Domingos Pellegrini tornou-se um escritor reconhecido a partir de obras publicadas na década de 1970 que tinham um forte viés regionalista. A proposta desse trabalho é analisar cinco livros de contos do autor, de 1977 a 1998, para verificar como o autor trata da temática regional.

Palavras-chave: Contos - Regionalismo - Domingos Pellegrini

Abstract

Domingos Pellegrini, a citizen of Paraná, became a recognized writer from his work published in the 1970's because they had a solid regionalistic direction. The aim of this work was to analyze five works, from 1977 to 1998, to understand how the author treats the regionalist thematic.

Keywords: Short-story - Regionalism - Domingos Pellegrini

Uma das tendências, quando analisamos a literatura de autores nascidos e criados em cidades do interior, é voltarmos para o Regionalismo. Com o paranaense Domingos Pellegrini foi um pouco diferente. O rótulo de regionalista não lhe cabe perfeitamente, como ocorre com outros escritores interioranos, embora alguns teóricos afirmem que a literatura pellegriniana se constrói em torno de histórias vividas no Norte do Paraná (SAMWAYS, 1988:126).

A afirmação é um tanto questionável sob vários aspectos. Primeiro, porque é preciso delimitar bem as obras do autor londrinense, que muda a temática conforme o momento histórico. Segundo, pelo fato de que nem todos os livros de contos da década de 1970, que lançaram o escritor ao panteão dos vencedores de prêmios nacionais, têm

características regionalistas marcantes. Antes de discutir melhor o quanto Pellegrini é regional, é importante definir o que é e quais são as características do Regionalismo. Segundo Lúcia Miguel Pereira:

Só lhe pertencem [ao regionalismo] de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (PEREIRA apud ZILBERMAN, 1982:32).

Afrânio Coutinho avança no conceito, recordando os estudos de George Stewart para definir o Regionalismo:

Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região em particular ou parece germinar inteiramente desse fundo. [...] Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente do fundo natural – clima, topografia, fauna, flora – como elementos que afetam a vida humana na região. (COUTINHO, 1955:146)

Coutinho, no entanto, aponta dissonâncias do Regionalismo, como o apego demasiado ao pitoresco e as peculiaridades de cada região. Para o estudioso, esses fatores mostram que a literatura é limitante, já que não busca o universal nas relações humanas, e um tom romanesco pelo saudosismo do passado em detrimento do presente. “[O Regionalismo] é outra forma de escapismo romântico ou então é próprio de épocas e civilizações cansadas que se refugiam no passado ou no pitoresco local” (COUTINHO, 1955:146). O mesmo Coutinho, porém, diz logo adiante que “o regionalismo é um conjunto de retalhos que armam o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes” (COUTINHO, 1955:149).

Essa visão mais otimista e simpática ao Regionalismo é compartilhada pelo antropólogo Ruben Oliven, para o qual:

A afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural como uma forma de salientar diferenças culturais. Esta redescoberta das diferenças e a atualidade da questão da federação numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural sugere que no Brasil o nacional passa primeiro pelo regional. (OLIVEN, 1992:43)

Embora haja um distanciamento histórico entre a opinião de Oliven e a de Coutinho, as opiniões convergem sobre a importância de destacar o diferente para mostrar a riqueza cultural que forma o Brasil, um país marcado pela união de povos e raças distintas vindas das mais distantes partes do mundo. Pontuar esse complexo aglomerado de idéias torna-se substancial, portanto, para que não se perca a noção do todo, já que sem as diferenças o país não seria uma federação, mas um aglomerado de culturas diferentes.

Talvez essa seja uma das explicações para o sucesso editorial e de crítica de Domingos Pellegrini. Coincidência ou não, os dois livros agraciados com o Prêmio Jabuti são obras nitidamente marcadas pelo Regionalismo. Em *O Homem Vermelho* o autor explora substancialmente a história de Londrina como cenário e também motivo para os dramas e alegrias vividos pelos personagens. Já *O Caso da Chácara Chão*, trata-se de um romance policial ambientado numa chácara semelhante ao local onde o autor mora atualmente. Seja em 1977, com *O Homem Vermelho*, ou em 2000, com *O Caso da Chácara Chão*, Pellegrini atinge o universal, caso contrário não teria ganho o Prêmio Jabuti, a partir de histórias regionalistas.

Como este trabalho se propõe a analisar cinco livros de contos de toda a produção literária do autor londrinense, *O Homem Vermelho* (1977), *Os Meninos* (1977), *Paixões* (1984), *Tempo de menino* (1997), e *Meninos e Meninas* (1998), a análise começará por *O Homem Vermelho*, que o tirou da condição de escritor local e uma das mais marcadas pelo Regionalismo.

1 O Homem Vermelho

A obra compõe-se de 10 contos, sendo o primeiro um dos mais importantes: “O encalhe dos 300”. Ele narra a saga de viajantes, peões, mascates e aventureiros que ficam presos em um grande atoleiro numa estrada de terra no noroeste do Paraná, mais precisamente, no Km 60 da estrada Cianorte-Cruzeiro do Oeste, como afirma o autor. Como é previsível num conto como este, o Regionalismo é a marca mais contundente. Ao longo da história, Pellegrini recria perfeitamente o ambiente inóspito de uma estrada aberta no meio da mata, conferindo destaque a situações tipicamente comuns a um pioneiro da colonização do Norte do Paraná:

O atoleiro era no rego de dois montes, e já havia dois caminhões esperando em cada subida; logo haveria outros, até o alto de cada lombada, e até o fim do dia outros e outros estrada afora, pára-choques apontando para Cruzeiro ou para Cianorte até que Deus mandasse sol os de Cruzeiro não chegariam a Cianorte nem vice-versa. Porque troncos de peroba não são porcos nem galinhas, não são sacos de café ou batata que se pode aliviar a recarregar depois. (PELLEGRINI, 1977:10).

Os perfis humanos retratados são reproduzidos com esmero pelo contista. Cada um deles representando as características físicas e psicológicas de quem procurava uma vida melhor no Norte do Paraná ou simplesmente estava de passagem pelo local (PELLEGRINI, 1977:11).

Para retratar com detalhes a vida durante o atoleiro, Pellegrini contou a história de forma cronológica, dia após dia. Com isso, ele deu mais dramaticidade aos percalços vividos por seus personagens, imersos numa angústia profunda à espera do sol que os libertaria daquele purgatório. O retrato de uma região em pleno crescimento não poderia ser melhor descrito pela riqueza nos detalhes e a ironia tão marcante nos primeiros livros do autor. Mais que um conto estritamente regionalista, no sentido de obra preocupada em salientar a cor local e as pessoas que vivem nesse mundo, “O encalhe dos 300” traduz um mundo em formação e todas as sentimentos que despertam diante das adversidades

da colonização. Um fator importante para atingir uma literatura menos provinciana e mais universal.

“O encalhe dos 300” é também muito significativo porque é o único conto, dentro todos os 41 estudados por esse trabalho, que cita a cidade de Londrina, terra natal de Pellegrini.

Alguns trancaram as cabines, pediram proteção e olhivo para as sacas de café, tomaram o rumo de Cianorte, um belo banho e comida de gente; mas 180 continuaram, porque cada saca valia ouro - Ouro Verde não era o nome do cinema inaugurado em Londrina, a Capital Mundial do Café? - e aquele ouro não era deles, mas seria cobrado. (PELLEGRINI, 1977:16).

Já o conto “Mãe” destoa bastante da temática regionalista. Mais introspectivo, o conto narra a história de uma mãe agoniada com a partida do filho. “Reportagem” reúne as características típicas dos contos pellegrinianos quando o assunto é Regionalismo. O texto faz referências esparsas e distantes a um cenário que lembra a cidade de Londrina em vários aspectos, como o Hospital Evangélico, um dos mais antigos da cidade, e um jornal de nome Folha, provavelmente Folha de Londrina, o veículo de comunicação impresso mais antigo da cidade em funcionamento.

O conto “No estalar da pipoca” dá início a uma história que finaliza em “A última peroba”. No primeiro, o autor narra um conflito entre posseiros e a polícia na cidade de Paranópolis, descrita como uma pequena cidade encravada no meio da mata. Esta localidade é citada por Pellegrini em outros contos, e também em outros livros, para descrever um lugar que se parece, na verdade, com qualquer cidade do Norte do Paraná durante a colonização. Por ter o nome Paraná e polis, pode-se sugerir, até pela semântica das palavras, que é uma cidade do Paraná. Nesse local, portanto, trava-se uma ardilosa batalha no qual um dos personagens principais é um homem vermelho. “Vermelho. Um homem vermelho. Nem polaco, nem ruivo, tenente, vermelho mesmo. [...] Cabelo vermelho, mão vermelha, pescoço vermelho, cara vermelha, tudo vermelho” (PELLEGRINI, 1977:55).

Este personagem é um peão que se recusa a cooperar com a polícia e acaba sendo preso, ao contrário do parceiro que acaba sendo morto. Segundo o próprio narrador, a história se passa antes da década de 1950, quando Paranópolis se chamava Duas Perobas, o que torna a narrativa ainda mais “realista” porque o Norte do Paraná teve inúmeros conflitos fundiários durante a colonização, que começou na década de 1930 na região de Londrina e se estendeu por mais de 20 anos em direção ao Noroeste do estado, e Duas Perobas certamente é a denominação dada pela comunidade local a determinada localidade da região, que não constava entre os nomes oficiais.

O conto “Ay” é a história de um rapaz viajante que narra algumas situações vividas por prostitutas. O local onde ele encontra uma das meretrizes é chamado de Boate Bahia Luxo, situada em um lugar que lembra muito a rua onde o autor passou parte da infância. Em “Carlitos perdeu a graça”, o autor escreve um conto em primeira pessoa na qual o personagem principal é um homem jovem, casado, que reencontra um amigo de infância. O interessante são as diversas semelhanças com a vida de Pellegrini, como o fato de fazer poesias e de gostar de cinema.

“Geléia da paixão” é um conto que novamente lembra a cidade de Londrina na fase de colonização pela referência a uma rádio da cidade, Auriverde, pelo nome de uma empresa alimentícia instalada no município, Macarrão Galo, e pelo protagonista do conto, Geraldino de Paiquerê, sendo este o nome de um distrito londrinense.

“A maior ponte do mundo” é uma exceção em *O Homem Vermelho*. O narrador, em primeira pessoa, é um eletricitista convocado para trabalhar na ponte Rio-Niterói. “O dia em que morreu Getúlio” inicia uma característica bastante presente na literatura de Pellegrini, pelo menos nos livros de contos, que é o tom autobiográfico. A narrativa conta a história de um menino que se assusta com a reação dos adultos diante da morte de Getúlio Vargas. Nesta ocasião, o autor tinha cinco anos, portanto, em condições de lembrar pelo menos parte dos fatos, e a relação do garoto com o pai é um tanto tumultuada, assim como ocorreu com o escritor.

2 Outros livros de contos

A obra *Os Meninos*, também de 1977, é um paradoxo em relação a *O Homem Vermelho*. O Regionalismo cedeu espaço para as recordações de infância e as memórias, uma característica que permaneceu e se tornou praticamente regra nos livros de contos de Pellegrini durante décadas. Até mesmo as sutis referências a locais que se assemelhavam com Londrina não aparecem a partir de *Os Meninos*. Nesta obra, o autor se torna mais introspectivo e o espaço perde importância.

Em *Paixões* (1984), Pellegrini volta-se um pouco mais para a região onde nasceu, contudo, de forma discreta. No conto “Crime e Perdão”, dois integrantes do movimento estudantil buscam adeptos para uma suposta “revolução”, que eles pretendiam em Paranópolis, “uma cidade com ferrovia, casas com varanda, cachorros ainda sem medo de trânsito e a Faculdade ainda sem muros pichados” (PELLEGRINI, 1984:6). Os outros contos de *Paixões* estão ainda mais distantes do Regionalismo, reservando-se a menções distantes de pessoas e situações que lembram, de uma certa forma, a história da cidade natal de Pellegrini.

Nas obras *Tempo de menino* (1997) e *Meninos e Meninas* (1998) o Regionalismo também é tímido, praticamente inexistente. Em *Meninos e Meninas*, o único conto que traz algumas características regionais é “Terrço”, no qual pai e filho discutem o aspecto urbanístico da cidade onde moram, que lembra a terra natal de Pellegrini, Londrina. Em *Tempo de menino* existe o conto “A última janta”, de forte teor autobiográfico, pois Pellegrini narra os acontecimentos da Pensão Alto Paraná, onde peões e viajantes faziam as refeições antes de seguirem para o trabalho ou para o descanso. Conhecendo a história da vida do autor londrinense, sabe-se que ele passou parte da infância vivenciando o dia-a-dia da pensão administrada pela mãe, assim como é narrado no conto.

Pellegrini se caracteriza em diversos momentos pelo tom autobiográfico, o que reforça a tese de que a literatura pellegriniana é, de uma certa forma, regionalista porque narra as histórias de pessoas que viveram em uma determinada região com vidas e costumes marcados por esse local. Porém, é preciso reforçar que as lembranças da infância e adolescência do autor não necessariamente remetem a Londrina. As

lembranças podem revelar-se de forma discreta e indireta, sendo necessário um conhecimento prévio profundo da vida do autor para compreendê-la. É importante fazer essa demarcação porque os escritores regionalistas que fizeram época são notadamente aqueles que pontuaram sua literatura a partir de uma ótica estritamente local. Um exemplo são os autores românticos, assim como os modernistas da primeira e segunda geração. Por isso mesmo, são esses autores os mais lembrados pela academia quando o assunto é Regionalismo (ZILBERMAN, 1982).

Referências bibliográficas

- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955. v.2
- OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- PELLEGRINI, Domingos. **O Homem Vermelho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977a.
- PELLEGRINI, Domingos. **Os Meninos**. São Paulo: Vertente, 1977b.
- PELLEGRINI, Domingos. **Tempo de menino**. São Paulo: Ática, 1997.
- PELLEGRINI, Domingos. **Meninos e meninas**. São Paulo: Ática, 1998.
- PELLEGRINI, Domingos. **Paixões**. São Paulo: Ática, 1984.
- SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Grafito para Li-po: o poema de Murilo Mendes

Paula Cogno Lermen

Resumo

Este artigo analisa o poema Grafito para Li-Po, de Murilo Mendes, observando suas recorrências internas e seu contexto extra-textual de produção a partir da semiologia estrutural proposta por Iuri Lotman e de uma reflexão sobre o conceito de intertextualidade.

Palavras-chave: Murilo Mendes – Iuri Lotman – Intertextualidade.

Abstract

This paper analyzes the poem Grafito para Li-Po by the Brazilian poet Murilo Mendes, observing its internal recurrences and its extra-textual context of production. For that the structural semiology proposed by Iuri Lotman and a reflexion about the concept of intertextuality are used.

Keywords: Murilo Mendes – Iuri Lotman – Intertextuality.

O poeta mineiro Murilo Mendes é um dos pioneiros da modernidade no Brasil, uma das mais fortes vozes dissonantes que caracterizam o princípio da revolução formal proposta pelas vanguardas modernas. Grande parcela dos críticos, entre eles Alfredo Bosi, tende a considerá-lo influenciado pelo surrealismo francês, embora sua poesia possua características muito peculiares, distintas e aparentemente contraditórias. A religiosidade cristã fervorosa que atravessa grande parte de sua obra, por exemplo, alia-se a uma sensualidade que glorifica os objetos, a carne, a matéria que a palavra toca, evoca e dissipa. Assim, a poesia de Murilo seria ao mesmo tempo transcendente e espiritual e essencialmente terrena, secular: poesia de “aderência ao ser”. Diz Bosi que Murilo é

pensamento que não rói o real, mas multiplica-o, exalta-o e, com materiais tomados à fantasia, opera uma potenciação das imagens cotidianas. O efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crença surrealista (BOSI, 1994:447).

O surrealismo de suas construções sonoras e imagéticas estaria na maneira como essa tensão existencial se equaciona em um “vitral” e produz uma espécie de supra-realidade, mais real e anterior aos objetos, sem jamais prescindir deles. Seu fazer poético tece entre os objetos relações paradoxais, caóticas, que afloram e se desdobram a partir de um fluxo criativo que procura principiar-se inconsciente ou pré-conscientemente.

Entretanto, nos parece difícil concordar com Bosi quando ele afirma que em Murilo Mendes a modernidade representa a liberação da forma. Ao contrário, o poeta nos parece possuidor de um requintado apuro formal, embora essa precisão se manifeste dentro de uma lógica de recusa, que o estruturalista tcheco Iuri Lotman chamou de “processo menos” em sua obra *A estrutura do texto artístico*.

O processo menos consiste na utilização em poesia de um princípio que a Física chama de “antimatéria”. A antimatéria é a “ausência da matéria numa posição estrutural que supõe a sua presença” (LOTMAN, 1978:185), ou seja, uma negatividade objetiva, que pode ser mensurável, calculada, e seus efeitos para a estrutura geral são tão visíveis quanto os das positividade objetivas presentes. Além dessa recusa, desse silêncio que acaba integrando a estrutura da obra, segundo Lotman, são determinantes para a compreensão do texto artístico suas repetições e padrões sistemáticos de reiteração, tanto no nível fonético quanto no gramatical, semântico, sintático, gráfico, etc. Isso precisa necessariamente acontecer porque o texto artístico, e principalmente a poesia, tende para a polissemia, onde o sentido é difuso, se espalha centrifugamente produzindo e perdendo informação, e tende a se dissipar por entropia. A reiteração, a repetição como forma de organização, estabiliza e enriquece o sentido, diminuindo a entropia e garantindo a firmeza estrutural do texto.

É evidente que “todo o texto se forma enquanto reunião combinatória de um número limitado de elementos” e “a presença de repetições é aí inevitável” (LOTMAN, 1978:189). Entretanto, o texto artístico possui, obviamente, organizações suplementares em relação à língua natural, e sua devida apreciação passa pela descoberta desses padrões e estruturas. Lotman ressalta que a organização está no texto, é imanente a ele, porém esse trabalho de organização compreende duas dimensões distintas e complementares: uma dada pelo autor e outra dada pelo leitor. Ou seja, o autor desencadeia o padrão organizacional e o leitor dá continuidade a esse processo.

No poema, o processo de leitura vai levando o leitor a descobrir um núcleo de sentido que não está propriamente enunciado, mas perpassa todo o texto e modifica a leitura das palavras ou versos isolados. Lotman chama arquissema a esse núcleo essencial de sentido que “nasce na intersecção do campo das significações de cada uma das principais unidades semânticas” (LOTMAN, 1978:258).

Neste trabalho procuraremos descobrir e analisar como se organiza o poema “Grafito para Li-po”, de Murilo Mendes:

Grafito para Li-Po

Seguro nos dedos a paisagem

Deixando no céu-azul

Passagem aberta

Ao sol

único girassol

Tudo dorme na água no pêndulo na gérbera

A noite

dócil que nem toalha às mãos

Vem tocada na minha flauta

A borboleta preta

Semi-sonha que um martelo amarelo

Voa do Oriente ao Ocidente

Em direção ao seu corpo incoativo.

Levando puro intacto o peixe,

Exata que nem um copo

*Sob a lua
Afasta-se a barba branca
Da sombra da bomba.
Roma 1964*

Li-Po foi um poeta chinês do século VIII, considerado por muitos o maior poeta da China de todos os tempos. Sua poesia se caracteriza por um estilo hiperbólico e fantasioso, marcado pela sujeição da razão lógica a estados alterados de consciência, como os produzidos pela embriaguez, e pela plasticidade fantasmagórica das imagens – e aqui não diremos surreal, porque nos pareceria uma discrepância anacrônica¹.

Além disso, a poesia de Li-Po é repleta de fixações simbólicas recorrentes. As imagens da lua, da música (especialmente a flauta), do vinho, da água e do barco de pesca, que encontramos no poema de Murilo, são as imagens mais típicas de sua produção poética, demonstrando claramente a intenção intertextual do poema que analisamos.

O poema de Murilo instaura um universo onírico, abre as portas da percepção do leitor para um mundo de sonhos, habitado por forças elementares da natureza – paisagem, céu azul, sol, girassol. Esses elementos são recorrentes ao longo do texto através de outras referências como noite, borboleta, peixe, lua. A ação do homem através de instrumentos e objetos de intervenção e manipulação da realidade se dá, em contrapartida, em algumas unidades semânticas, quais sejam, flauta, martelo, copo, barca e bomba. Essas palavras se referem a objetos materiais concretos, utilizados aqui na construção de metáforas herméticas.

Entretanto, a surrealidade onírica das imagens encontra resistência em alguns índices espaço-temporais e referenciais bem específicos. Além de citar Oriente e Ocidente de maneira claramente antagônica, o poema registra o ano e a cidade em que foi escrito. Lotman nos diz que a parte extra-textual da estrutura artística, como conteúdo histórico e social ao qual se condiciona, é parte integrante do texto. Dessa forma,

¹ Parte da obra de Li-Po traduzida para a língua inglesa está disponível em: www.humanistictexts.org.

torna-se impossível não reconhecer na data do poema a pista para sua compreensão.

A década de 60 foi marcada no mundo ocidental pelo terror anti-comunista. Na América Latina, os golpes militares se disseminaram, fruto do pânico pós-revolução cubana, e nos EUA e na Europa a Terceira Guerra Mundial parecia uma possibilidade eminente: uma sombra constante. O ano de 64, especificamente (o ano do golpe militar no Brasil) assustou o mundo com a notícia de que a China comunista havia atingido a tecnologia necessária e estava testando suas bombas atômicas.

É tendo em vistas essas informações, e dentro desse contexto extra-textual (mas nem tão extra assim), que passaremos a analisar os padrões estruturais internos do poema.

As repetições estruturais e suas semantizações

No decorrer de toda a primeira estrofe, o emprego de palavras com sons sibilantes (/s/, /x/, /j/, /z/) cria um padrão de repetição que dá unidade estrutural e semântica ao conjunto de versos:

Seguro nos dedos a paisagem
Deixando no céu-azul
Passagem aberta
Ao sol
único girassol

A enunciação em primeira pessoa nos apresenta um eu-lírico criador e demiúrgico, que manipula e constrói plasticamente a realidade de acordo com sua vontade e gênio inventivo, levando-nos a crer que se trata da voz do próprio poeta Li-Po. A recorrência das sibilantes, neste caso, simboliza o sopro criador, a invenção da vida.

Ao mesmo tempo, a estrofe sugere uma movimentação dialética entre abertura e fechamento, ascensão e queda. Abertura gradual que se dá na progressão das vogais tônicas do primeiro verso (seqüência /u/, /e/, /a/), retomada de forma mais drástica e explícita no terceiro (“passagem aberta”), que semantiza completamente essa abertura su-

gerida fonologicamente. De maneira concomitante, mas não análoga, se dá um movimento de ascensão no segundo verso (“céu-azul”), que culmina no início do quarto verso (sol), para realizar uma tripla queda - semântica, fonológica e gráfica - no final. Semântica porque desloca abruptamente a imagem do sol (céu) para a da flor do girassol (chão). Fonológica, pela entoação melódica que caracteriza a finalização da proposição: as palavras sol e girassol rimam, porém sua posição estrutural requer uma entoação melodicamente decrescente. Esse efeito fonológico-semântico é reproduzido graficamente pela queda do verso para a linha de baixo, que posiciona a metáfora consecutivamente abaixo do objeto que representa.

Na segunda estrofe, o ritmo é marcado pela repetição do efeito esdrúxulo do primeiro verso (na água, no pêndulo, na gérbera). Assim, em oposição à atmosfera diurna da primeira estrofe, se introduz o efeito noturno, mais uma vez criado pelo eu-lírico demiurgo:

Tudo dorme na água no pêndulo na gérbera
A noite
dócil que nem toalha às mãos
Vem tocada na minha flauta

O efeito esdrúxulo que produz a sensação monótona de eco, aliado a essa sensorialidade noturna e às unidades semânticas, cria um universo de sono hipnótico (noite, pêndulo), de manipulação da realidade (dócil), através do encantamento da música, da flauta, tal qual se apresenta no mito de Orfeu ou na lenda da flauta mágica. Da mesma forma, a sonoridade dominante nos versos da segunda estrofe é nasal (/n/,/m/,/ão/), como um mantra que induz a um estado de relaxamento, na fronteira entre a consciência e a inconsciência, o sono e a vigília.

Além dessa, outra repetição significativa em relação à estrofe anterior, de ordem gráfica e semântica, aparece agora: depois da palavra noite, que retoma por oposição o sol do primeiro conjunto, temos novamente uma relação metafórica comparativa que simula uma queda. A predicação de “noite” encontra-se consecutivamente abaixo dessa palavra, que fica sozinha e fortalecida na estrofe. A suave sinestesia sugerida,

a queda da noite, sua docilidade, reforçam novamente a atmosfera que acreditamos constituir o arquissema simbólico dominante do poema.

A atmosfera de sono hipnótico é a tônica na qual se desenvolve o poema. Na estrofe seguinte, que muda um pouco de tom ao perder a primeira pessoa da enunciação e descrever uma espécie de visão profética, ela é reapresentada de forma ainda mais evidente: a borboleta “semi-sonha”:

*A borboleta preta
Semi-sonha que um martelo amarelo
Voa do Oriente ao Ocidente
Em direção ao seu corpo incoativo.*

Essa estrofe apresenta grande riqueza significativa no emprego dos fonemas, em que os versos rimam internamente seguindo o mesmo padrão eufônico. Não apenas as vogais, mas também as consoantes se repetem (borboleta preta/martelo amarelo, Ocidente/Oriente) demonstrando o apuro formal da criação, ao mesmo tempo em que o poeta parece se deixar levar pelo automatismo tipicamente surrealista em que “palavra-puxa-palavra”. A técnica de livre associação de imagens produz um efeito hipnótico, descobrindo nos recônditos do inconsciente o medo e o pesadelo.

Além disso, esse padrão de rimas internas cria um efeito espe-lhar, onde a sonoridade duplicada, imitando um eco, sugere novamente o arquissema do sonho induzido, do mesmerismo. Por outro lado, os elementos como a borboleta e o martelo possuem uma alta carga simbólica no imaginário. A borboleta pode representar a fugacidade da vida, a perdição, bem como a passagem da vida para a morte – tal como na conclusão da estrofe. Já o martelo é associado com a força do trovão, o poder da destruição. Essas imagens antecipam o significado referencial extra-textual do poema: a conquista da bomba atômica por parte da China – o martelo amarelo do Oriente ameaça a borboleta preta do Ocidente.

Na última estrofe, o poema muda novamente de andamento, e impregna-se de um vigor e de um ritmo explosivo pela reiteração insis-

tente das oclusivas (/p/,/t/,/c/,/b/) que se alternam com as sibilantes, sua contrapartida dialética. Sintetizando o padrão fonético das estrofes anteriores (barca-branca/sombra-bomba), os dois últimos versos acabam por elucidar a temática do poema:

*Levando puro intacto o peixe,
Exata que nem um copo
Sob a lua
Afasta-se a barba branca
Da sombra da bomba.*

A imagem da barca se afastando sob a lua evoca, por analogia, a água como espelho do céu. É o oposto espelhado do primeiro verso: sol-chão-girassol/lua-água-barca. Os elementos diurnos e masculinos são contrapostos à feminilidade noturna, evocando a doutrina chinesa do taoísmo – yin e yang, a dualidade dos opostos, o princípio da impermanência e da sua aceitação filosófica: indiferente à ameaça da morte, a barca segue seu rumo portando seu conteúdo “puro e intacto”.

Por outro lado, esses dois versos, em que a barca branca se afasta da bomba, colocam lado a lado, consecutivas porém antagônicas, duas realidades espaço-temporais dispares. O tempo de Li-Po afasta-se tranqüilo na barca de pesca, o tempo de Murilo assusta-se com a ameaça nuclear. Gráfica e metricamente, essa aproximação difícil e paradoxal é simbolizada pela inconvenção cesura do último verso, em que um silêncio se instaura pelo espaço vazio e ameaçador no meio da linha. Essa pausa provoca artificialmente a repetição métrica com o verso anterior, com o qual mantém um grande vínculo semântico, gramatical e fonológico, este causado pela aliteração em /b/.

Murilo e Li-Po

Há muito tem sido impossível para a teoria da literatura ignorar um amplo fenômeno que admite diversos recortes analíticos, que já foi intuído ou explicitado, com diversos nomes, por inúmeros teóricos; um fenômeno que a modernidade tem praticado e teorizado à exaustão: o fenômeno da intertextualidade.

Saussure, com seu conceito de “anagrama” (STAROBINSKY, 1974) – a idéia de que sob o texto inscreve-se, cripticamente, uma palavra originária –, já tenuamente aponta para a mesma direção que vai desaguar na teoria do dialogismo, de Bakhtin. A idéia central do dialogismo é a de que a produção lingüística e textual está sempre permeada pelo alheio, está sempre em diálogo com os diferentes discursos que conformam uma sociedade, uma cultura. E, embora o conceito de dialogismo seja amplo, e instaure a própria intersubjetividade constitutiva de todo e qualquer processo comunicativo, Bakhtin vê na literatura um tipo de discurso onde a natureza dialógica da linguagem é particularmente salientada e visível.

Na imagem do “palimpsesto”, criada por Genette, o texto é sempre reiterado e reiterativo, absorve e reelabora seus anteriores, num processo encadeado e inesgotável. A “arquitextualidade” de Genette diz respeito a uma certa forma de transcendência que perpassa as produções textuais e explica as semelhanças entre elas. Por um outro ângulo, não podemos esquecer que análise estrutural da narrativa como a conhecemos hoje começa a partir da obra do antropólogo Claude Lévi-Strauss, que percebeu diversos mitos em diversas culturas como variações de um mesmo número finito de temas básicos. Assim, embora aparentemente possuíssem uma imensa heterogeneidade de manifestações, os mitos podiam ser reduzidos a certas constantes universais.

Entretanto, talvez possamos aceitar a hipótese de que todas essas abordagens teóricas possam ser abrangidas sob a idéia mais ampla de “arquétipos”. Para o psicanalista Carl Gustav Jung, a mente humana vem equipada com a aptidão de produzir imagens. Essas imagens, pré-rationais, congênicas e pré-existentes são compartilhadas por todo o gênero humano e são chamados arquétipos (JUNG, 2000:54). Assim como um pássaro já nasce sabendo fazer ninhos, um ser humano, por sua própria conformação natural, já nasce com a habilidade de produzir representações e visualizações de formas míticas primordiais que incorporam impulsos, temores e anseios que se originam no inconsciente coletivo. Segundo Jung, os arquétipos manifestam-se através dos símbolos.

O poema de Murilo dialoga harmonicamente com a obra poética de Li-Po, apesar do abismo espaço-temporal de mais de mil anos de diferença, em terras e cultural antípodas, porque ambos os poetas utilizam a linguagem dos símbolos em sua natureza arquetípica não-contingente, atemporal, supra-espacial e – por que não dizer?– surreal.

O poema de Murilo é dialógico, palimpsêstico, intertextual. Parece mesmo assim ter plenitude em seu ser sem precisar lembrar sua origem, como a “gérbera” do poema - uma planta asiática bem aclimatada ao Brasil. Entretanto, acreditamos em Lotman quando nos diz que informação é beleza. Assim, analisar um texto literário para melhor perceber a informação que ele contém é, mais do que compreendê-lo, desvelar-lhe a beleza.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 38.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. Madri: Taurus, 1989.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MENDES, M. Convergência. In: PICCHIO, L. S. (Org.). **Murilo Mendes: poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

STAROBINSKY, J. **As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand Saussure**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

O *Bernheimer Report*: ressonâncias no mundo do comparatismo

Paulo César Silva de Oliveira

Resumo

Este artigo faz um balanço crítico das discussões sobre o estágio recente da literatura comparada a partir do pronunciamento de Charles Bernheimer, em *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, e traça um panorama das discussões críticas acerca dos rumos e desafios do comparatismo contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura comparada – Crítica – Contemporaneidade.

Abstract

This article is a critical balance on the issues concerning the current stage of Comparative Literature from the standpoint of Charles Bernheimer's *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, and it intends to outline the several debates on contemporary comparatism.

Keywords: Comparative literature – Criticism – Contemporary issues.

Se um dia a invasão multiculturalista batesse em retirada, tornar-se-ia um problema para os historiadores de suas idéias. Essa paráfrase de Derrida nos parece bastante apropriada para começo de discussão. Se o crescente relevo dado ao assunto nos impele à reflexão de seus mecanismos e conseqüências, o fato de estarmos, ao mesmo tempo, vivenciando o fenômeno ao criticá-lo, nos coloca frente a certos impasses. Através deste artigo iremos reavaliar algumas questões centrais da literatura comparada contemporânea em um certo número de textos críticos e com eles pensaremos a situação da literatura, da crítica e teoria literária. Analisemos, inicialmente, as bases da discussão do Bernheimer Report, escrito em 1993 e publicado em 1995.

A partir de 1965 e a cada dez anos, a American Comparative Literature Association (ACLA) passou a publicar relatórios que visavam a fornecer um balanço do comparatismo, apontando rumos, diretrizes e tendências da crítica e dos estudos comparados. O Bernheimer Report, de 1995, acentua as semelhanças entre os relatórios de 1965 e 1975 (não houve relatório em 1985): ênfase no estudo, ensino e prática de leitura em línguas estrangeiras; na comparação entre duas ou mais literaturas nacionais; na influência das teorias oriundas de diversos setores nos departamentos e nos estudos comparatistas. Várias “respostas” tentaram dar conta da complexidade das discussões advindas das reflexões de Bernheimer. Como o espaço deste artigo é reduzido, nos limitaremos aos pontos mais relevantes, dentro e fora do Bernheimer Report.

Bernheimer vê uma encruzilhada de questões envolvendo a difícil prática do comparatismo. Por compararmos mais e mais literaturas, poderemos ser comparados a colonizadores imperialistas; se enfatizamos o que há de comum nas literaturas que comparamos, podemos ser acusados de impor um modelo universal que suprime as diferenças particulares, desta forma conformando a diversidade humana a um modelo de semelhança válido para o mundo como um todo; finalmente, se nos baseamos nas diferenças, a base da comparação se torna problemática: “your respect for the uniqueness of particular cultural formations may suggest the impossibility of any meaningful relation between cultures”¹.

Estamos em meio às discussões que norteariam a era do comparatismo face ao multiculturalismo. A essas indagações, Mary Louise Pratt aponta três fenômenos dignos de discussão: a globalização, a democratização e a descolonização. Pratt concorda que o poliglotismo ainda é o lar do comparatista, mas mostra que a crise produzida pela reconfiguração dos objetos de estudo, dada pelos novos agentes, como a globalização, e pelos processos de descolonização, tendo a democratização como efeito destes dois fenômenos, requer do comparatista um

¹ Bernheimer, 1995:9: “seu respeito pela singularidade das formações culturais particulares podem sugerir a impossibilidade de qualquer relação significativa entre culturas” (Nossa tradução).

enfoque mais político e mais perquiridor (BERNHEIMER, 1995:62-63). Já K. Anthony Appiah critica o Bernheimer Report por apontar a emergência das artes co-irmãs, como a televisão, o cinema, a filosofia, a história, as realidades virtuais, dentre outras, sem mostrar de que forma elas contribuiriam para os estudos comparados. De passagem, aponta o risco de no comparatismo não se ter interdisciplinaridade, e sim um pós-modernismo desafinado e mal estruturado (BERNHEIMER, 1995:56-57). Como se vê, a questão, longe de convergir, se mostra bastante problemática e não se limita apenas aos debatedores do Bernheimer Report. Ela se alastra por outras áreas, dentro e fora do escopo comparatista, como veremos.

O *cânone ocidental*, de Harold Bloom, publicado em 1994, sacudiu o meio acadêmico no momento em que os chamados Estudos Culturais se encontravam no auge de suas formulações. Coincidentemente, a reação de Bloom sucede exatamente ao pronunciamento de Charles Bernheimer, que, em seu texto extremamente equilibrado acabou, no entanto, por provocar esta série de “respostas”, dentro e fora da publicação já apontada por nós. Retomemos algumas das idéias de Bernheimer, por nós encaminhadas no início deste artigo.

Como vimos, o Bernheimer Report pretendia fazer um balanço das preocupações que rondavam os estudos acadêmicos – identidade lingüística e identidade nacional; o problema da tradução; o crescimento dos programas interdisciplinares; a oposição estudo diacrônico versus estudo sincrônico etc. –, propondo uma renovação dos estudos literários, principalmente para a pós-graduação. Naquela *recontextualização* de perspectivas, Bernheimer mostrava-se incisivo quanto à necessidade de alargamento do campo do comparatismo. Primeiramente, concorda com a idéia de que o fenômeno literário não é mais foco exclusivo da literatura comparada. Em segundo lugar, propõe que a literatura seja lida junto a outras manifestações artísticas e teóricas – música, teatro, cinema, artes plásticas, filosofia, história etc. – já que se tratam, todas, de fenômenos discursivos.

Bernheimer destacava a importância do conhecimento de línguas estrangeiras, embora questionando o *eurocentrismo* que concentra os objetos de estudo em três ou quatro línguas européias. Por esse moti-

vo, o autor procurou minimizar antigas hostilidades quanto à tradução, propondo, finalmente, uma reavaliação crítica do comparatismo, a qual deverá, necessariamente, passar pela leitura não canônica de textos canônicos. Conforme ele mesmo resumiu,

Students of comparative literature, with their knowledge of foreign languages, training in cultural translations, expertise in dialogue across disciplines, and theoretical sophistication, are well positioned to take advantage of the broadened scope of contemporary literary studies. Our report puts forward some guiding ideas about the way curricula can be structured in order to expand students perspectives and stimulate them to think in culturally pluralistic terms.²

Ao contrário das análises de Bernheimer, o texto de Bloom se concentra no avanço e influência de certas “forças progressistas” que, segundo ele, confundem a grande literatura com programas de salvação e justiça social. Bloom propõe uma cruzada em favor do estético, mas esquece que a estética como disciplina é filosofia da arte em forma enrijecida, na qual as potencialidades do pensamento são reduzidas a pré-conceitos.

Derrida já advertira para o perigo que acabou por dominar a crítica literária, o de ver-se transformada em filosofia da literatura, cujo efeito imediato foi a criação de um império conceitual que emperrou, mais do que auxiliou, a compreensão do fenômeno literário. Quanto a isso, Derrida dirá: “Para apreender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso, portanto, virarmos para o invisível interior da liberdade poética” (DERRIDA, 1995:14).

² Bernheimer, 1995, p. 47: “Os alunos de Literatura Comparada, com conhecimento de línguas estrangeiras, treinamento em traduções culturais, habilidades no diálogo transdisciplinar e dotados de sofisticação teórica, estão bem equipados para usufruir as vantagens proporcionadas pelo variado escopo dos estudos literários contemporâneos. Nosso relatório encaminha algumas idéias-guias sobre o modo como os currículos devem ser estruturados, visando a expandir as perspectivas dos alunos estimulando-os a pensar culturalmente de forma plural” (Nossa tradução).

O texto de Bloom demonstra, em parte, e em consonância com o que Derrida apontou, essa vontade de compreensão do texto literário – os capítulos intermediários em que analisa a grande literatura canônica nos dão prova disso – mas, por outro lado, cede em demasia à tentação do debate sensacionalista, o qual ameaça reduzir seus pressupostos a uma mera volta aos conceitos de centro e hegemonia. Nesse caminho, o primeiro passo de Bloom é defender o pressuposto de que “o que se chama de valor estético emana da luta de classes” (BLOOM, 1995:31), preconizada pelos teóricos multiculturalistas. Desta forma, vai concluir que “ler a serviço de qualquer ideologia é [...] não ler de modo algum” (BLOOM, 1995:36). Bloom acredita escapar da ideologia pelo viés do estético, como se cada categoria que representa a crítica estética não estivesse, de algum modo ou de outro, comprometida com um vocabulário metafísico impregnado de valores. Ao crer que sua crítica “estética” escapa ao ideológico, incorre nas próprias limitações que combate: é um ideólogo, mais comprometido com a reação aos novos postulados do que com a reflexão sobre a *esteticidade* do literário e, em última instância, com a historicidade do texto literário. Bloom só concebe a diferença atrelada a um centro, o que é em tudo oposto à lógica da diferença e ao conceito derridiano do suplemento: “abertura interpretativa, colocando-se como primordial importância [...] o jogo relacional dos elementos” (SANTIAGO, 1975:81) que podem suprir o centro. Gianni Vattimo, no excepcional *As aventuras da diferença* (1988)³, chama a isso de jogo: o elemento que caracteriza a vida autônoma, ao mesmo tempo conjuntural e exposto ao acaso.

Enquanto as preocupações de Bernheimer traduzem a perplexidade da Academia frente aos novos reclames, a crítica prescritiva de Bloom rejeita o “marxismo” disfarçado em teoria literária para colocar-se do lado da “verdade” do literário – que é correlata, segundo ele, à face estética de todo texto artístico. Ampliemos o debate.

Um dos textos que influenciariam a atividade crítica da década de 80, como um todo, foi *Orientalism*, de Edward Said (1978). Esta obra propõe investigar de que modo o que hoje se pensa e escreve acerca

³ Ver especialmente a 1ª seção.

do oriente é, em verdade, fruto de uma representação européia dessas culturas, muito mais impulsionada por motivos políticos e sócio-econômicos do que por um esforço de compreensão da natureza e cultura desses povos. Além disso, o impulso dado pelo *Orientalism* aos chamados *Post-Colonial Studies* é inegável e os ecos da desconfiança de Said em relação ao Multiculturalismo se fazem notar em alguns momentos, no texto de Bernheimer (1995:7), ainda que de forma um tanto acanhada. Para Bernheimer, críticos então jovens, como Said, ajudaram a gerar um interesse crescente no agora rapidamente desenvolvido campo dos estudos coloniais e pós-coloniais. Também Mary Louise Pratt, ao se referir à influência de Said, dirá que o jogo relacional entre culturas hegemônicas e contra-hegemônicas desprivilegia, de certa forma, a ênfase da leitura nos textos canônicos, mas, por outro lado, privilegia outras, e isso se deve ao “extraordinário poder expressivo da literatura” (BERNHEIMER, 1995:63), que permanece imune a tais deslocamentos.

Posteriores a Said, Homi Bhabha, Partha Chatterjee, Gayatri Spivak e Nestor-García Canclini ampliaram a discussão.

Para Homi Bhabha, o mundo moderno vai se definir em termos de raça, gênero, locações institucionais e orientação sexual, tudo isso conjugado à nova posição do sujeito no mundo ou, melhor dizendo, a uma nova reorientação da noção de sujeito e suas posições dentro de uma cultura híbrida que caracteriza nossa época. São esses os novos “signos da identidade”, espaços da inovação e contestação cujos fragmentos definem uma concepção de sociedade.

Já para Partha Chatterjee, pensar a nação significa percorrer o sistema discursivo tradicional, criticar suas bases e redefinir os novos questionamentos. Tomando a Índia como exemplo, Chatterjee analisará a emergência do estado colonial ligado a um regime de poder moderno. Pensar o estado colonial significa interrogar a diferença colonial na relação entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. A legitimidade da dominação britânica consolidou-se por meio da criação de um “governo pessoal”, ou seja, um governo onipresente, ligado a um chefe ou líder, já que, segundo esse mesmo discurso hegemônico, os indianos, supostamente, não compreenderiam, um “governo impessoal” (CHATTERJEE, 1994:16).

Chatterjee, como Bhabha, centraliza suas indagações na análise do discurso: olhar e narrar. Esse duplo movimento, para Bhabha, é o próprio cerne da condição pós-colonial. Assim, a palavra-chave é negociação. A categoria *unhomely*, isto é, o *fora-de-lugar*, compreendido ainda como o que não cabe nas categorias estabelecidas do *pertencimento*, aparece como definidora das condições de existência do sujeito pós-colonial. A esse conceito articula-se o movimento de *dentro-fora*, compreendido pela escola da desconstrução como possibilidade de se interrogar a diferença *ao mesmo tempo dentro e fora* do sistema que se pretende desconstruir. Essa posição marca uma atitude filosófica de guerrilha, visando a desconstruir de forma sistêmica o conjunto de valores metafísicos. Essa “responsabilidade” do crítico, diz Bhabha, consiste em revelar como a ação histórica se transforma no processo de significação, representado no discurso, o qual, de certa forma, está para além de todo o controle. Não basta criticar as narrativas correntes. Deve-se, ao contrário, “transform our sense of what it means to live, to be in other times and different spaces, both human and historical”⁴.

Gayatri Spivak diz que, em primeiro lugar, o crítico precisa tornar-se representativo e isso requer uma autocrítica constante de seu papel como porta-voz de um certo discurso alheio. Em segundo lugar, o intelectual deve evitar a tendência de falar tal como aquele que julga representar. Um terceiro ponto seria o de que o crítico pós-colonial deve compreender seu papel na sociedade (no caso de Spivak, intelectual, mulher, feminista, marxista) e isso requer mobilidade, sendo que sua atuação será sempre politicamente contaminada e diaspórica. O terceiro ponto é crucial, pois propõe a figura da negociação em espaços não-consensuais ou semiconsensuais como saída para a ação crítica. Finalmente, Spivak critica o cromatismo, isto é, a teoria de que só se pode falar pelo negro sendo negro, pela mulher sendo mulher etc. A fala

⁴Chatterjee, 1994:12: “transformar nossa compreensão do que significa viver, em diferente épocas e espaços, ambos humanos e históricos” (Nossa tradução).

diaspórica é, por definição, deslocada, homóloga à própria definição da alteridade⁵.

Ao estender a discussão ao campo da literatura, Canclini perguntará: de que forma se pode compreender a questão dos cânones literários em um mundo cada vez mais ávido por espetáculos, menos letrado, mais cosmopolita e híbrido? Para Canclini, o multiculturalismo surgiu “das formas modernas de segmentação e organização da cultura em sociedades industrializadas” (CANCLINI, 1995a:204). Paralela a essa questão, diz, a noção de modernização também teve que incorporar segmentos que não coadunam com a lógica da homogeneização, posto que a diferença surge como marca dos países periféricos, tais como os da América Latina. Nessa categoria estariam os 30 milhões de indígenas espalhados pelo continente latino-americano. Se a questão da diferença se torna, assim, fundamental, a não menos importante questão do hibridismo cultural se faz, mais que presente, fundamental. Pois mesmo hoje não carrega a América Latina, como marca, as contradições de uma modernidade que não atingiu igualmente o conjunto dos povos que abriga? Transportando a interrogação para o domínio da arte, a questão deve migrar do âmbito estético para um *locus* mais abrangente, como explica Canclini:

What is art is not only an aesthetic question: we have to take into account how it responds at the intersection of what is done by journalism and critics, historians and museum writers, art dealers, collectors and speculators. In similar fashion, the popular is not defined by an a priori essence but by stable, diverse strategies with which the subaltern sectors themselves construct their positions and also by the way the folklorist and the anthropologist stage popular culture for the museum or the academy, the sociologists and the politicians for the

⁵ As principais idéias de Spivak em relação ao problema da auto-representação cultural, do multiculturalismo e sobre o papel do crítico pós-colonial encontram-se em entrevistas editadas por Sarah Harasym (1990), de onde retiramos a maior parte de nossas considerações.

political parties, the communication specialists for the media.⁶

Pensar a arte é, portanto, o mesmo que questionar um conjunto de pressupostos que moldaram o gosto, emitiram critérios de valor e ainda hoje subordinam o objeto artístico a conteúdos estéticos representativos de uma elite cultural hegemônica. Porque é preciso negociar entre instâncias do presente e do passado, é possível que tenhamos ainda que aprender como funcionam estes “mecanismos” de entrada e saída, como propõe Canclini, já que a ambivalência da modernidade pressupõe maleabilidade e diferenças.

Pensar como a escrita ficcional se comporta em relação a essa problemática – na perspectiva levantada por Bernheimer, a de se efetuar leituras não canônicas de textos canônicos – é o mesmo que reaproximar o texto do sentido primeiro do *technikon*. Entre outros aspectos, devemos compreender como a quebra da confiança em uma subjetividade centralizadora e onipotente moldou novas relações, atitudes e encaminhamentos, tornando a reflexão ficcional, em um mundo cultural cada vez mais híbrido, o lugar essencial da desconstrução dos *grands récits* (discursos hegemônicos).

Vivemos em uma época de revisões: da história, da crítica literária; dos cânones que formataram a cultura ocidental dominante, ou dita oficial; do papel das minorias; dos conceitos de sexo, raça, gênero etc. Movimentos cada vez mais representativos como o feminismo, o movimento homossexual, dos negros, das minorias políticas, dentre tantos outros que dia a dia pululam em nossa sociedade, forçaram a inclusão de novas vozes e discursos na historiografia oficial, alargando sua

⁶ Canclini, 1995b, p. 06: “A pergunta sobre o que é a arte não se limita a uma questão estética: temos que considerar como ela responde, na interseção entre jornalismo e críticos, historiadores e museólogos, colecionadores de arte, organizadores e especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas por estratégias firmes e diversas com as quais os setores subalternos estabelecem seus posicionamentos e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo estabelecem a cultura popular para o museu e para a academia; pelo modo com que sociólogos e políticos a estabelecem para os partidos políticos, ou ainda, de que forma os especialistas em comunicação a colocam na mídia” (Nossa tradução).

até então estreita margem de questionamento e construção do mundo. Questionar o lugar de onde se fala significa compreender, em primeiro lugar, quem é este sujeito que fala, e, mais adiante, que construções de mundo atravessam esse sujeito e quais conceitos formulam sua idéia de cultura; como sua visão do mundo e da cultura reflete um pensamento político, de classe, gênero; enfim, que estratégias serão traçadas para que se aprofunde a discussão crítica destes postulados.

Em um mundo cada vez mais híbrido, há urgência em se negociar com as várias instâncias estéticas, políticas e ideológicas, papel a que a Literatura Comparada se entrega, na dimensão mesma de um desafio infundável, porém necessário e que faz de suas interrogações sua própria marca. A essas expectativas, o Bernheimer Report procurou dar conta. De 1995 aos dias de hoje, o comparatismo vem passando pelo vendaval da globalização. Embora fora de nossas pretensões neste artigo, faz-se necessária a indicação da coletânea *Comparative Literature in an Age of Globalization* editada, em 2006, que distende o Bernheimer Report e o panorama comparatista, o qual estamos por verificar, na teia de relações atuais, na qual se move o campo dos estudos literários.

Referências bibliográficas

- BERNHEIMER, Charles, (ed.) **Comparative literature in the age of multiculturalism**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- BHABHA, Homi. **The location of culture**. London: Routledge, 1993a.
- BHABHA, Homi. **Nation and narration**. London: Routledge, 1993b.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos culturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995a.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity**. Minneapolis: University of Minnesota, 1995b.

CHATTERJEE, Partha. **The nation and its fragments: colonial and postcolonial histories.** Princeton: Princeton University Press, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HARASYM, Sarah (ed.). **The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogue.** New York: Routledge, 1990.

SAID, Edward. **Orientalism.** New York: Vintage Books, 1995.

SANTIAGO, Silvano. Desconstrução e descentramento. In: **Tempo Brasileiro**, 41. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SAUSSY, Haun. **Comparative literature in an age of globalization.** Baltimore: Johns Hopkins University, 2006.

VATTIMO, Gianni. **As aventuras da diferença.** Lisboa: Edições 70, 1988.

Acrobacias textuais em *O vôo da trapezista*, de Amilcar Bettega Barbosa¹

Rafael Dias Ferreira
João Manuel dos Santos Cunha (Orientador)

Resumo

Este ensaio analisa os contos que compõem o primeiro livro do escritor gaúcho Amilcar Bettega Barbosa, intitulado *O vôo da trapezista* (1994), buscando situar o conjunto destes textos na totalidade de sua obra (2002, 2004), assim como no contexto da literatura brasileira contemporânea. A intenção é a de averiguar a evolução do projeto literário de Barbosa e sua possível filiação a linhas intertextuais canônicas da narrativa de ficção.

Palavras-chave: Amilcar Bettega Barbosa – *O vôo da trapezista*
– Literatura Comparada.

Abstract

This essay analyses the short stories that compose the first book of the gaucho writer Amilcar Bettega Barbosa, entitled *O vôo da trapezista* (1994), seeking to locate this group of texts in the whole of his work (2002, 2004), as well as in the context of the Brazilian contemporary literature. The aim is to investigate the evolution of Barbosa's literary project and his possible filiation to canonical intertextual lines of the fictional narrative.

Key-words: Amilcar Bettega Barbosa – *O vôo da trapezista*
– Comparative Literature.

Introdução

A abordagem utilizada na pesquisa em desenvolvimento insere-se em uma perspectiva comparatista, visando estipular a posição ocupada pelos textos de Amilcar Bettega Barbosa no panorama da Li-

¹ Resultado parcial da pesquisa desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisa “Estudos de intertextualidade: códigos estéticos e culturais; sistemas literários”, sob orientação do Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha, como bolsista de Iniciação Científica - BIC - FAPERGS 2007-2008.

teratura Brasileira contemporânea e suas relações intertextuais com outros escritores, bem como com outros códigos artísticos e culturais². O reconhecimento desses vínculos criativos perpassa não só a mera identificação das chamadas “influências” literárias, mas, também, o trabalho singular do criador em seu relacionamento com os textos da tradição.

A especificidade da obra desse autor decorre da utilização de recursos intrigantes na concepção textual; recursos estes que demonstram complexidade surpreendente para o leitor detido em sua acuidade intelectual. O que se segue é a identificação dessas características, com o intuito de criar e discutir hipóteses de leitura para os textos de Barbosa. Assim, esclarecemos, desde já, o foco desta análise: deter-nos em aspectos que consideramos mais relevantes para a produção de sentido em detalhes aparentemente isolados nos diversos contos, uma vez que este trabalho não pretende encerrar interpretações definitivas ou totalizantes, como ressaltado acima, mas investigar a ligação dos fios da trama tecida no conjunto ficcional mediante a reflexão detida em problemas de densidade já considerável.

Como relatado na descrição do subprojeto de pesquisa, um derradeiro esforço será feito na direção de avaliar criticamente esses textos, e identificar as forças estéticas atuantes neles que possibilitariam a inserção ou rejeição de Barbosa em um cânone atual da literatura brasileira. Contudo, como resultado parcial dessa pesquisa, este trabalho abarcará apenas o primeiro livro de Amilcar Bettega Barbosa, publicado em 1994³, o qual é dividido em duas partes.

² Desenvolvemos, junto ao projeto de pesquisa *Literatura Brasileira Contemporânea: fluxos e influxos transtextuais* (código: 8.02.10.011), o subprojeto intitulado *A engenharia literária de Amilcar Bettega Barbosa*, cujo intento é o de averiguar em que linha intertextual sua obra está inserida, ou em que tradição pode ser lida, a partir da análise dos livros *O vôo da trapezista*, *Os lados do círculo* e *Deixe o quarto como está*, fazendo uso da comparação com outros textos (nacionais e estrangeiros, literários ou formatados em outras línguas, canônicos ou não), uma vez que é necessário avaliar a qualidade exposta pelas produções do autor no que tange a sua inclusão em um possível cânone da Literatura Brasileira, ainda que provisoriamente determinado.

³ BARBOSA, Amilcar Bettega. *O vôo da trapezista*. Porto Alegre: ILE/Movimento, 1994. (De agora em diante, todas as citações a esta obra serão seguidas apenas pelo número da página.)

1 Primeira parte

A trama de “Entre Billy e Antônio” apresenta dois amigos de infância que intentam um reencontro na maturidade, após anos afastados. A história pessoal relatada por um deles vai da pequena crônica do cotidiano de dois garotos, do interior do Rio Grande do Sul, ao relato das transformações na idade adulta, sofridas por ambos.

Da inocência das brincadeiras pueris, passa-se a uma história perturbadora: ambos os personagens divertiam-se na tenra idade caçando ratos, os quais abatiam como forma de diversão. À medida que os fatos se desenrolam, o leitor percebe que este passatempo tornara-se uma obsessão para um deles; entretanto, o hábito perde seu caráter lúdico para tornar-se compulsão tétrica: o narrador-personagem Billy começa a devorar os ratos vitimados.

Como aguardava a visita de Antônio, resolve “limpar” a casa do amigo, que estava aos seus cuidados desde a morte dos pais, comendo todos os ratos que nela encontrava, acometido por seu apetite sombrio:

Não resta mais nenhum, Antônio, a fome é insuportável, o táxi sem problemas. Fui obrigado a desordenar novamente os móveis da sala e dos quartos, porque o rilhar de dentes persistia e se ainda existisse algum eu precisava descobri-lo, mas deve ser o cansaço que me faz ouvir os dentinhos roçando um no outro e o barulho do portão e minhas mãos e o canivete, o desejo absurdo e Madri já está tão distante. Antônio, e tudo sempre foi o verão interminável de Santa Helena, as ruas de Ortigueira e nós dois no lado de cá, iguais, como na sombra das pereiras e as mãos ágeis e trêmulas e sôfregas e bêbadas, o canivete, a fome, essa fome que me faz ouvir os gritinhos aos milhares, o rilhar, mas é certo, só pode ser o cansaço, porque eu sei que não há mais nenhum, só esse buraco vivo imenso, o gosto adocicado vermelho na boca, as mãos, o canivete e nenhum bichinho, Antônio, apenas teu corpo rijo, estendido na mesa da cozinha (p.25).

A escolha temática é intrigante, e, posteriormente, será desenvolvida na obra do autor por textos perpassados pela estranheza do que

é relatado⁴. Neste conto, especificamente, não se trata de apontar contrastes morais entre os dois personagens, mas sim de notar um aspecto reiterado na obra de Barbosa, a saber: a tensão entre valores em conflito em decorrência de convenções ideológicas. Enquanto Antônio constrói sua carreira acadêmica, preocupado com seus estudos e seminários a respeito de sérios problemas da política internacional, Billy desenvolve com requintes os padrões de sua obsessão.

Aspecto notável, também, é a relação intertextual estabelecida com uma obra de peso da tradição literária: “A causa secreta”, de Machado de Assis. A leitura desta, já problemática entre os críticos literários brasileiros, os quais sugeriram desde grosseiras interpretações (devido ao sadismo latente do personagem Fortunato), até valiosas análises a respeito da qualidade do conto, que o elevam a um dos melhores já escritos em língua portuguesa, torna ainda mais instigante a leitura das idiosincrasias dos personagens de “Entre Billy e Antônio”. Com efeito, se abordado com visão mais ampla acerca da riqueza psicológica demonstrada por personagens literários, pode-se afirmar que funda uma voz narrativa que concorre com a própria autoria⁵.

Em “Se o homem escutasse”, a apresentação do arquétipo do *mendigo* possibilita a construção de uma cena hipotética a partir do olhar através da janela de um apartamento: um aguardado maltrapilho e a desordem promovida por este durante a noite. Esta não é presenciada pelo sujeito inominado, que fita as ruas vazias, sendo substituída por mera descrição do frio e da ventania. Crítica social por parte do autor, que, recorrendo ao lugar-comum da alienação burguesa, propõe o conforto espiritual advindo da ausência da visão abjeta do referido mendigo? Não podemos desconsiderar interpretações menos rigorosas; mas, conhecendo o tratamento dado ao tema em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” (BARBOSA, 2004:83-96), conto no

⁴ Quanto a esses banquetes macabros, ver, por exemplo, o conto “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” (BARBOSA, 2004:83-96).

⁵ Como na noção utópica de *polifonia*, exposta por Mikhail Bakhtin, na qual o herói constrói um relato que tem o peso da voz autoral, se permitida aqui a liberdade na apropriação de um conceito destinado à análise da obra de Dostoiévski (cf. FARACO, 2003:74).

qual um homem propõe solução drástica para resolver o problema dos sem-teto, qual seja: alimentá-los com a carne de outros desabrigados, às intempéries da vida dos menos favorecidos, podemos propor acepção etimologicamente ligada a condições mais... “climáticas”, por assim dizer.

No conto “O estrangeiro”, mais um caso de trabalho a partir de concepção arquetípica, dessa vez com o recorrente *forasteiro*, tanto na literatura de ficção, como em outras formas de representação, como o cinema, as histórias em quadrinhos, etc. À maneira de descrição de um pesadelo, o narrador-personagem relata sua chegada a uma aldeia em que é recebido de forma estranha por seus habitantes:

Finalmente o grande portão diante de mim. Estranhei que não guardassem a entrada. Fui ingressando devagar, quase não acreditava. As casas eram dispostas em rigoroso quadrado, junto ao muro que cercava toda a aldeia. No centro do imenso pátio interno, erguia-se um tablado a dois metros do chão. Enquanto caminhava senti que por trás das venezianas os meus gestos eram observados. Tive medo de subir ao tablado sem licença, mas era importante: dali poderia ter uma visão mais ampla das coisas e talvez até encontrasse alguma ajuda (p.28).

O trecho acima revela duas características fundamentais para o entendimento da obra de Barbosa: a intertextualidade com linguagens não literárias, advindas da cultura de massas (a apresentação da chegada do personagem pode ser lida sob um viés de montagem cinematográfica ou de arte seqüencial); e o apreço pela organização narrativa por meio de esquemas mentais oriundos das concepções técnicas (“em rigoroso quadrado”), as quais retornarão em seus hipertextos. Para ilustrar o último ponto, eis o que diz uma das epígrafes de *Os lados do círculo*:

e até matematicamente (o que é apenas uma forma) eu e minha falta de liberdade e meu esforço inútil para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, os lados, o círculo.

Amaro Barros, Emparedado (BARBOSA, 2004:7).

Como paratexto, Barbosa usa um excerto da obra de Amaro Barros, escritor desconhecido de Santana do Livramento, para anunciar sua preocupação para com a composição textual, o que pode ser entendido a partir do trecho de “O estrangeiro”, no qual o deslocamento do personagem pelo cenário não é indissociável dos padrões geométricos apresentados pelo lugar onde está. Logo, o portão, o muro, a disposição das casas e o tablado determinam, para além da mera descrição narrativa, uma concepção estética a partir da organização espacial.

Essa chegada do personagem é acompanhada pelos moradores, que ordenam, após período de suspense, que o viajante faça uma série de atos grotescos, seguidos pela gargalhada da multidão que o assistia. Não podendo representar nenhum dos papéis que lhe são atribuídos, finalmente, recebe resposta violenta pela última imitação à qual recorreu: o latido de um cão. Narrativa curta em que Barbosa dialoga com o clichê estético da recepção de um forasteiro por vilões curiosos, presente nas histórias sobre o Velho Oeste e os *freak shows* itinerantes do cinema e dos quadrinhos norte-americanos, para compor sua versão do deslocamento do indivíduo no mundo e a hostilidade deste para com ele.

Uma história cujo tema é um *ménage à trois* é contada pela irmã que tem por amante o próprio cunhado, em “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”. Esta, como em um misto de vingança por sua falta de atrativos físicos e admiração pela figura paternal encarnada no cônjuge da irmã, apresenta os detalhes de uma vida íntima vivida a três. Para consolidar seus argumentos diante de sua situação de mulher ao mesmo tempo submissa a um relacionamento proibido pelas convenções e satisfeita pelo prazer proporcionado por ele, descreve as falhas da irmã, demasiadamente preocupada com sua vida intelectual, na opinião da narradora-personagem.

O conto é construído sem grandes experimentações formais – o autor recorre em dado momento ao discurso indireto livre, apenas –, carecendo também da densidade psicológica que poderia ser explorada pela história, como, por exemplo, em relação aos complexos da amante, a qual se limita a poucas palavras sobre sua condição: “A magra, feia, cheia de pintas, cabelo escorrido, pele muito branca” (p.34); ou, ainda,

à mediocridade das opiniões da irmã traída, espécie de retórica de taverna, motivo de gracejos mais ou menos velados por parte de ambos:

Em “O Vermelho e o Negro”, ela dizia, Stendhal acentuara a observação psicológica no romance e fora fundo na crítica à sociedade daquela época.

Ao ouvir isso, ele interrompeu o gole e bateu o copo na mesa. Soltou uma ruidosa gargalhada:

– Bah! Stendhal era um estúpido que dormiria com Napoleão se pudesse – e piscou o olho para mim (p.31).

Ainda mais superficial é o desfecho em aberto, em que Barbosa sugere o conhecimento da relação extraconjugal por parte da irmã: “– E agora, como vamos fazer sem ele?” (p.35).

Dentre os contos mais intrigantes do livro, “O violeiro azul” mistura relato bucólico e fantasia interiorana para mostrar, na brevidade de suas linhas, a história de mulheres de um povoado, envolvidas em experiência extraordinária e obscura com a figura apresentada pelo título. À maneira das lendas eróticas sobre abduções por amantes sobrenaturais, o texto trabalha com a necessidade de fuga da crueza da realidade quotidiana de esposas maltratadas pelos maridos.

Em “O sol vertical e uma bala no tambor”, espécie de *western* pampiano, o personagem principal, tipo de xerife coronelista, aguarda as batidas do destino à sua porta, lembrando velho sonho premonitório que tivera quando do nascimento do filho. O diálogo entre a inexorabilidade profética dos oráculos nas tragédias antigas e o referido gênero cinematográfico estabelece uma narrativa na qual a lógica implacável não permite digressões do ponto de convergência ao qual se dirige a leitura:

Tal como sonhara há vinte anos – naquela mesma noite em que seu filho Benito nascia – o velho Intendente Coronel Santiago Beviláqua avistava agora, da única fresta entre o chapéu e o rosto, a figura magra e comprida que o destino enviava. O sol, vertical, ardia no meio do céu vazio e um mosquedo zumbia, atraído pela morrinha de carnes suadas e restos de almoço. A terra como que parara de girar e o mundo sesteava morto, sob a modorra que aos poucos ia parindo a tarde (p.38).

Desse modo, o texto, predeterminado por tais relações, não concede muitas alternativas aos personagens, como se estivessem desde sempre esperando por aquela seleção do assunto narrativo, uma vez que seu final, ainda que reticente, é de fácil dedução.

As referências filmicas, como se vê pela transcrição acima, perpassam todo o conto, chegando a reproduzir os lugares-comuns presentes no faroeste de má qualidade: “Cuspiu, e murmurou: – Calor fodido...” (p.39) – correspondente grotesco de um *fucking heat!* estado-unidense. Mas, de fato, o autor estabelece um diálogo criativo entre os filmes de caubói e o regionalismo gaúcho, deixando fluir seu imaginário contaminado pelas narrativas filmicas e, conseqüentemente, faz progredir as relações intertextuais nas quais a matéria ficcional é aproveitada para conceber o objeto novo.

Composto em parágrafo único, em ritmo marcado, preponderantemente, pela virgulação, constrói-se o conto “O trem não pára” por meio de constante referência ao deslocamento do personagem central. A máquina que o conduz, chamada de “composição” no texto, adquire, dessa forma, sentido metalingüístico em relação ao trabalho estilístico operado pelo autor. Este, como um maquinista literário, transporta para a dinâmica textual o afã do pintor, que parte de Portugal em direção a Madri, em busca do aprimoramento de sua arte. O final é circular, uma vez que a peregrinação do artista é reiniciada quando este decide recomençar sua viagem, estabelecendo uma trama *ad infinitum*. Comparem-se as duas partidas do personagem:

[...] e ouviam a voz maquinal de uma mocinha imaginária a fazer o anúncio da partida do trem com destino a Madri, ao fim do qual a composição começou a mover-se vagarosamente [...] com um ímpeto de sismo a revolver todas as cores do arco-íris, num quadro que uma vez pintado seria como este raio de sol penetrando o amplo espaço da gare através do vitral policromático do teto e derramando vários tons sobre a cabeça das pessoas, sobre os dois abraçados, sobre as telas embrulhadas em papel-jornal e sobre a composição que se movia vagarosamente, para onde ele saltou, depois de correr uns bons dez metros e alcançar o vagão no qual já colocara as malas, quedando-se pendurado na escada

a abanar para ela (estática na plataforma) [...] e ela diminuía devagar [...] (p.42-43).

[...] enquanto a voz maquinal de uma mocinha imaginária a fazer o anúncio da partida do trem com destino a Madri, ao fim do qual a composição começou a mover-se vagarosamente, para onde ele saltou, depois de correr uns bons dez metros e alcançar o vagão onde não colocara mala nenhuma, nem tela embrulhada em papel-jornal, nem cavalete, nem sonho e nem amor europeu, porque nada restara a não ser a visão da plataforma vazia apesar do burburinho, diminuindo devagar (p.45).

A descrição monótona e pictórica da cena (o que demonstra o diálogo com códigos não verbais de representação), possibilitada por pausas e repetições de termos, expõe a ausência da diferenciação entre forma e conteúdo destacada pelo autor. Desse modo, Barbosa não compõe a trama desvinculada da reprodução, no nível estilístico, do deslocamento da locomotiva, seus trajetos determinados pelas estradas de ferro e a os sons produzidos pelo mecanismo, paralelos ao desgaste do relacionamento entre os personagens e das ações praticadas por estes.

Como já aludido, o tema da circularidade voltará na obra *Os lados do círculo*, em um nível macroestrutural, dessa vez, organizando todos os contos do livro em um conjunto que pode ser lido em sua totalidade cíclica. Quando perguntado, em entrevista dada a Carlos Eduardo Ortolan Miranda⁶, sobre esse aspecto, Barbosa afirma não ter tido em mente nenhum conceito específico sobre o assunto quando o escreveu. Isto implica em uma decisão considerável por parte do autor, na medida em que tantos incorreram em utilizar, indevidamente, noções alheias para explicar o processo criativo, relendo-as de forma desajeitada por meio de uma apropriação que desconsidera o contexto em que foram produzidas – como no caso do entrevistador, que utiliza Borges, Vico e Nietzsche como exemplos para sustentar sua pergunta. Heráclito, Nietzsche, Heidegger: cada um destes pensadores teve seus propósitos e alvos

⁶ MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. *Matemática do conto*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>>. Acesso em: 9 jul. 2008, 18:10:26.

bem definidos; portanto, ainda que seja tentador recorrer ao *devoir*, ao *Eterno Retorno*, ao *Geheimnis* etc., é preciso manter certa independência ao tratar da obra de um escritor que, declaradamente, não teve o intuito de perorar à custa de monstros sagrados do pensamento. Isto não quer dizer que não o tenha feito, de certa forma, mas em outro nível: no da disseminação ideológica característica dos intertextos, em um resultado que tem por objetivo atualizar os sentidos existentes mediante nova interpretação do já dito.

2 Segunda parte

Provavelmente o mais ortodoxo no que concerne à forma, o conto que dá título ao livro relata a história da viagem de uma mulher em busca de um médico para a filha. Dessa vez, o autor não recorre a recursos sofisticados para a composição textual, mas reitera a opção pela história de ida e volta presente no conto “O trem não pára”, inclusive com o significado simbólico das engrenagens da locomotiva, agora associadas à fadiga dos passageiros e da mãe que conduz a filha ao consultório médico:

O trem gemia suas engrenagens como se fossem sons de um esqueleto cansado. No vagão, os poucos passageiros sacolejavam ao ritmo da máquina, enfatiados por tantas horas de viagem [...]

Ao lado, sentava uma mulher excessivamente magra que, a julgar pelos traços, um dia tivera o rosto bonito, sem as faces cavadas e sem aquela melancolia a espalhar-se do olhar (p.49).

O desfecho sugere a paternidade do médico, que pode ter conhecido a mulher em uma de suas apresentações circenses, como evidenciado pelos excertos a seguir:

O médico olhava para a mulher, para a menina, mas não encontrava os olhos de nenhuma. Viu apenas a criança correr ao canto da sala e dependurar-se no cabide de ferro pregado à parede, e levantar as pernas em posição perpendicular ao corpo, e rir, e gritar:

- Mãe, olha! La Mujer Alada! (p.52).

E de longe, lentamente, veio crescendo a música, transbordando a taça da memória; e era uma música de circo, o rufar do tarol, o silêncio reverencioso da platéia rasgado pelo som do corpo cruzando o ar, pra lá e pra cá. Havia, sim, um jovem na primeira fila, as mãos suadas pelo perigo dos movimentos lá no alto, pela graça da trapezista, e pela proximidade da sua hora de macho (p.52).

O título torna-se polissêmico, portanto, ao construir a imagem que simboliza o objetivo da trapezista à procura de uma vida melhor para a filha, bem como o índice que desperta a epifania do personagem, que deduz sua relação com aquelas pessoas a partir da brincadeira da criança durante a imitação do número da mãe.

A sobrevivência de uma família a uma enchente que se aproxima é o tema de “A travessia”, cuja tônica é a tensão entre forças naturais, o antagonismo manifestado na relação do homem ao meio em que vive. Obrigados a abandonar a casa em que viviam devido à proximidade das águas, os membros dessa família lutam contra a correnteza de um rio que procuram atravessar. Mais do que um relato acerca da superação, do domínio sobre as manifestações da natureza, ou, ainda, a propósito de considerações metafísicas a respeito da transcendência (como em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa), o conto apresenta fórmula sintética da história de aprendizado (*Bildung*⁷, para usar o termo da tradição alemã). Nesse caso, o rito de passagem para a idade adulta de um dos filhos do casal, o qual desempenha papel crucial na travessia do rio quando o cansaço se abate sobre o pai, após remar por longo tempo.

Em “O Forte está vazio”, retomando a construção da perspectiva infantil, Barbosa apresenta a história de um menino que assiste à chegada do “estrangeiro” em seu lar. Este passa a ser seu modelo, tendo o comportamento imitado, apesar da estranheza causada por sua

⁷ “**Bildung** f 1 (*Geistesbildung*) cultura f; (*Ausbildung*) formación f, instrucción f; (*Schulbildung, Erziehung*) educación f; 2 (*Entstehung*) formación f; *die Bildung von Wolken usw* la formación de nubes, etc; 3 (*das Formen*) formación f (a von Wörtern, einer Regierung usw); constitución f; (*Schaffung*) creación f” (BILDUNG. In: **Langenscheidt e-Taschenwörterbuch Deutsch-Spanisch 4.0**. Langenscheidt KG, Berlin und München, s.d.).

presença e sua relação com a mãe. Quando se prepara para deixar a casa, recebe a manifestação emocionada do menino, que chora a seus pés. Barbosa representa no conto, de forma metafórica, o vazio causado por essa despedida a partir da interpretação do título, uma vez que a brincadeira do menino, com seus soldados de plástico a defenderem o forte contra os ataques indígenas, perde seu sentido em decorrência da mágoa causada pela possível ausência do homem.

Um rapaz “estranho”, avesso às práticas comuns da vila onde morava, é o assunto de “Filho da terra”. Novamente, Barbosa insiste no elemento alienígena, encarnado dessa vez em um homem com aspecto de doutor que, após breve colóquio com o rapaz, faz com que este vá embora do lugar, com a intenção de estudar. Ao retornar à vila, o rapaz, agora “homem feito, vencedor na vida” (p.64), encontra o lugar assolado pela pobreza, a mãe já morta e o pai com a saúde em estado precário. Este não o reconhece devido à vista fraca e à senilidade, chegando a afirmar, de forma ainda mais severa que o tratamento dado ao filho na juventude, que este estava morto, que não pertencia àquele povoado. Se compararmos com a parábola bíblica, a acolhida é bem mais amarga para este filho pródigo criado por Barbosa. A brevidade do texto, associada às poucas informações oferecidas ao leitor, deixam entrever o tema da fuga de uma realidade insuficiente e o desejo de crescimento pessoal frente a um mundo repressor, composto pelas pessoas simplórias do lugarejo no qual vivia o personagem central.

No conto “Arroz com morango, perada e laranjas de sobremesa”, o autor valoriza a descrição minuciosa da psicologia infantil, partindo das experiências de um menino que assiste, em um passeio ao interior, à celebração em família. A consciência escrupulosa do garoto faz com que reprove a “carniceria” ao redor de um porco que será servido à mesa, construindo essa história, acerca da vida na campanha, por meio da passagem dos estados emocionais do personagem. Essa recorrência à perspectiva da criança para a construção narrativa forma a possibilidade de leitura do livro como unidade temática, ainda que esteja dividido, tecnicamente, em contos diferentes. Portanto, a escolha do retrato do universo pueril não é aleatória, mas decorrente do já mencionado zelo do autor para com a estrutura de suas obras.

Último conto do livro, “O tempo das frutas cítricas” também partilha da preocupação do escritor no que concerne à utilização do ponto de vista de uma criança para o sentido textual. A diferença evidente, no entanto, do que é feito nessa história, refere-se à experiência estilística e metalingüística de Barbosa. Vejam-se, como exemplos, os seguintes excertos:

E já vão sem freios os dias do meu outono nas manhãs luminosas do parque, nas sombras prematuras ao cair da tarde, no vento e nas folhas ao vento, me levando para mais e mais longe da idade da minha perdição. Mas como se andasse amarrado a um elástico, enquanto avanço cresce a força que me impele ao passado, ao tempo da cegueira, do coração roubado. Aos poucos vou recordando, com o cérebro e com os nervos das minhas mãos. E escrevo (p.71).

[...] Mas nunca os sons e o silêncio daquela tarde se desfizeram na mente de Paulo, ao contrário, foram crescendo em peso sobre seus ombros, enrijecendo-lhe os músculos da face, tornando-lhe os olhos cinzentos e frios como este entardecer de outono, como o vento que sopra as páginas empilhadas no banco, espalhando-as pela grama do parque afora. Não faço nenhum movimento para juntá-las. Restam inúmeras folhas em branco à minha frente e me agrada a idéia de reiniciar esta história. E talvez a recomece na próxima linha, com Carlos, André, quem sabe com Maria, e Carlos matando André pelo amor de Maria (p.77).

Este último, após ruptura radical com a tensão criada pela história perturbadora – envolvente por sua complexidade psicológica – do irmão mais velho que, embalando o caçula em um pneu amarrado a uma árvore, assiste à queda que causa sua morte, faz com que o leitor se depare com a fria descrição do *métier* literário. Como em outros textos da obra de Amílcar Bettega Barbosa, este conto também mexe com a imaginação do leitor que se detiver no trabalho de composição autoral, evidenciado nas alusões aos contextos que possam ter sugerido alguma história.

Conclusão

Os contos analisados representam a estréia de Amilcar Bettega Barbosa na literatura e expõem as propostas que serão levadas adiante, de forma mais ambiciosa, em seus textos posteriores. Mas é importante ressaltar aqui a presença das intervenções metalingüísticas que dão a pista para o leitor investigar em que linha intertextual essa obra pode ser lida, sugerindo seu vínculo com a metaficção, aspecto que será investigado nos trabalhos subseqüentes da pesquisa em desenvolvimento, em especial, as relações estabelecidas com a literatura do escritor Julio Cortázar.

A mera presença de sofisticado trabalho artístico - na forma de experimento formal desgastado ou meramente vazio - não justificaria as pretensões da ambicionada qualidade textual. Nesse sentido, O vôo da trapezista carrega, junto ao labor complexo da tecedura, a densidade ou concentração lingüística⁸ necessária à fundação de valor atribuído à excelência literária, pois, para lembrar as palavras de Ezra Pound, a mais alta manifestação da literatura consiste em “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (apud PERRONE-MOISÉS, 1998:146).

Assim, a qualidade que pode ser vista nos textos ulteriores não desmerece esse trabalho inicial do escritor, no qual já podem ser vistos o apelo à forma e o requinte da criação ficcional aludidos no título deste artigo. Como ressaltado por Laury Maciel no prefácio à obra, o autor, “Engenheiro de formação, parece construir suas histórias a régua e compasso, tal o rigor formal com que as estrutura” (p.9).

Referências bibliográficas

BARBOSA, Amilcar Bettega. **Deixe o quarto como está**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁸ Cf. o dichten poundiano em PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BARBOSA, Amilcar Bettega. **Os lados do círculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARBOSA, Amilcar Bettega. **O vôo da trapezista**. Porto Alegre: ILE/Movimento, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Paraná: Criar Edições, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Dados dos autores

ANDRÉA CESCO é Doutora em Teoria Literária, linha de pesquisa em Tradução, pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2007. Atua na área de Tradução de língua espanhola e na de Ensino de línguas e literaturas inglesa e espanhola. Tem publicado diversos artigos sobre literatura de língua espanhola em revistas brasileiras.

ANDRÉ LUIS MITIDIERI-PEREIRA é doutorando em Teoria da Literatura, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS. Tem diversos capítulos de livros e artigos sobre Estudos de Gênero, Literatura Comparada e Literaturas Lusófonas publicados em revistas acadêmicas brasileiras.

CELDON FRITZEN é professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, SC. Tem diversos artigos sobre o ensino de língua e literatura infantil publicados em revistas acadêmicas brasileiras das áreas de Língua e Literatura e de Educação.

DANIEL ANDRIOLI RASCH é aluno de graduação no Curso de Letras – Português e Inglês e respectivas literaturas da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada. Atua como bolsista monitor de literatura na referida instituição. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa “Estudos de intertextualidade: códigos estéticos e culturais; sistemas literários”, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, no quadro do projeto “Literatura Brasileira Contemporânea: fluxos e influxos transtextuais”, junto ao qual desenvolve investigação através do subprojeto “Memória, tempo e espaço: o entre-lugar do homem contemporâneo em Daniel Galera”.

FLÁVIA MARA DE MACEDO é Doutora em Letras pela Universidade Sorbonne-Nouvelle - Paris III, 2007, com tese sobre Monteiro Lobato e a formação da literatura infanto-juvenil no Brasil.

GLADIR DA SILVA CABRAL é professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, SC. Atua nas áreas de Educação e Literatura. Tem publicado diversos capítulos de livros e artigos em revistas acadêmicas brasileiras sobre temas relacionados à Educação e ao ensino de Literatura.

JOÃO MANUEL DOS SANTOS CUNHA (Organizador) é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com Pós-Doutorado em Literatura e Cinema na Universidade de Paris III, Sorbonne-Nouvelle. Professor nos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, RS.

JOSELAINE BRONDANI MEDEIROS é doutoranda no Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC-RS, onde desenvolve pesquisa sobre as obras testemunhais *É isto um homem?* e *A trégua*, do autor italiano Primo Levi.

LUCAS VIEIRA ARAÚJO é mestrando junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL e professor da Faculdade Metropolitana/IESB, em Londrina. Desenvolve pesquisa sobre o regionalismo em autores paranaenses.

PAULA COGNO LERMEN é Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC-RS, 2003, exercendo atualmente atividades docentes em Língua e literaturas de Língua portuguesa e inglesa. Atua também como tradutora em Língua inglesa.

PAULO CÉSAR SILVA DE OLIVEIRA é Doutor em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2001. Atualmente é Professor titular de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira da Universidade Iguazu (RJ). Tem publicado diversos artigos na área dos estudos literários.

RAFAEL DIAS FERREIRA é estudante de graduação no Curso de Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa “Estudos de intertextualidade: códigos estéticos e culturais; sistemas literários”, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, no quadro do projeto “Literatura Brasileira Contemporânea: fluxos e influxos transtextuais”, junto ao qual desenvolve investigação através do subprojeto “A engenharia literária de Amílcar Bettega Barbosa”, como bolsista BIC-FAPERGS 2007.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A revista acadêmica, de periodicidade anual, é classificada como Qualis B e vem sendo publicada desde 1982. Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas, 3 palavras-chave, *abstract* e *keywords*. Pedese que o autor encaminhe **breve** nota bibliográfica indicando nome completo, local em que leciona e/ou pesquisa, área de atuação e principais publicações, em folha separada. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em CD na seguinte configuração: *Windows 98* ou superior, fonte *Times New Roman* 12, espaço 1,5, máximo de 15 páginas e mínimo de 10, formatação em tamanho A5. Para citações fora do texto reduzir para corpo 11. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir em itálico. Para citações referenciadas no corpo do texto, usar sistema autor-data. Notas de rodapé devem ser evitadas. Referências bibliográficas e demais aspectos formais deverão seguir as normas vigentes da ABNT. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação de pareceristas do Conselho Editorial. Somente os autores cujo texto for aprovado receberão mensagem da Comissão Editorial. A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Endereço para correspondência:

Comissão Editorial do Caderno de Letras
Revista da Faculdade de Letras da UFPel
Faculdade de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 3395
Pelotas, RS, CEP 96015-140
Telefone: (53)32259544; (53) 32224318
E-mail: faculdade_letras@ufpel.edu.br

Próximo número temático:

Caderno de Letras 15, 2009: **Ensino de língua e literatura**. Prazo para envio de textos: 31 de maio de 2009

