

Literatura

Caderno de Letras

UFPEL

III

Caderno de Letras

no 6

**REVISTA DO CURSO DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

LITERATURA

Letras



REVISTA DO CURSO DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Volume 2, Número 6, 1997

COMISSÃO EDITORIAL

Prof^a. Isabella Mozzillo de Moura
Prof. Paulo Ricardo Silveira Borges

CONSELHO EDITORIAL

Prof^a. Maria do Carmo Alves de Campos
Prof. Rildo Cosson Mota
Prof. Aulus Mandagará Martins

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

Diretora

Anaizi Cruz Espírito Santo

Vice-Diretor

Gilberto Sarkis Yunes

Preparo dos originais e

Planejamento Gráfico

Prof. Luís I. C. Amaral

Capa

Prof. Luís I. C. Amaral

(fundo: Livro Aberto, de Paul Klee, 1930;

Carta de Pero Vaz de Caminha, 1500)

Impressão

Editora da UFPel

LITERATURA

Caderno de Letras

REVISTA DO CURSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

| | | | | | |
|-------------|---------|-----|-----|--------|------|
| Cad. Letras | Pelotas | v.2 | n.6 | p.1-94 | 1997 |
|-------------|---------|-----|-----|--------|------|

A revista *Caderno de Letras* aceita artigos inéditos relativos às diversas áreas de Letras, em várias línguas. Os autores podem submeter textos que não ultrapassem quinze páginas com, no máximo, 30 linhas e 70 toques. Todos os textos publicados são selecionados pelo Conselho Editorial e os não-utilizados não são devolvidos.

CADERNO DE LETRAS/UFPel, – Pelotas: Instituto de Letras e Artes/UFPel, 1982 –

Continuação de Caderno de Letras: Revista do Curso de Letras da Universidade Federal de Pelotas.

CDD 405

Pede-se permuta
Pídese canje
Si richiede lo scambio
On demande échange
We ask for exchange
Wir bitten um Austausch

CADERNO DE LETRAS
Revista do Curso de Letras
Instituto de Letras e Artes
Universidade Federal de Pelotas
Rua Mal. Floriano, 179
CEP 96015-440 Pelotas, RS

SUMÁRIO

- Abstract
1. **Literatura, Artes Visuais e Pré-Cinema**
 João Manuel dos Santos CUNHA 7
2. **Sartre e João Cabral: um diálogo produtivo**
 Paula Schild MASCARENHAS 21
3. **A temática bem/mal em Grande Sertão: Veredas**
 Cláudia Lorena da Fonsêca PINTOS 47
4. **Sherlock Holmes nos trópicos**
 Zilá BERND 65
5. **A vivência da viagem em *Os Bens Terrenos*, de Anne Tyler e *O Primeiro Jardim*, de Anne Hébert**
 Eliane Amaral CAMPELLO
 Nubia Jacques HANCIAU 73
6. **O feminino na obra de Mário Quintana**
 Gilda Neves da Silva BITTENCOURT 87

APRESENTAÇÃO

Com os volumes que ora vêm a público, inaugura-se a nova fase do Caderno de Letras. Iniciada em 1982 no Departamento de Letras do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, a revista foi publicada até 1987, perfazendo o total de cinco edições. O Caderno de Letras apresenta-se agora no seu sexto número com perfil visual renovado, indício de crescimento e maturidade.

Esperamos que, a partir da retomada da presente publicação, nossa revista possa continuar a acolher e a promover discussões científicas nas duas vertentes da área de Letras – Lingüística e Literatura – estimulando, cada vez mais, o avanço do conhecimento.

Agradecemos a todos aqueles que participaram desta iniciativa dando sua contribuição com o envio de artigos ou com seu importante incentivo e entusiasmo.

Comissão Editorial

Parte se presenta
Folha de rosto
El índice de la revista
De demanda a change
Work for exchange
We bring you Austausch

CADERNO DE LETRAS
Revista do Curso de Letras
Instituto de Letras e Artes
Universidade Federal de Pelotas
Rua Mãe Pelotense, 179
CEP 96215-400, Pelotas, RS

LITERATURA, ARTES VISUAIS E PRÉ-CINEMA

João Manuel dos Santos CUNHA*

Abstract

This essay analyses how literature and cinema are related, in a certain part of the recent cinematographic and literary criticality point of view. It focuses on the idea that the technical procedures which make the cinematographic narrative an autonomous art have been part of other arts languages, since many years before the cinematographer was invented.

A montagem é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema. Deve-se observar, porém, que ela pré-existiu ao cinema.

Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, 1955, p.160.

O desenvolvimento, tanto da crítica literária como da cinematográfica, a partir dos anos trinta, corre por várias vertentes teóricas que contemplam a discussão sobre as relações entre a imagem e a palavra. Um número razoável de críticos e teóricos consideram que os procedimentos técnicos básicos da narrativa cinematográfica - que vieram a se constituir como fator de autonomia dessa arte - são participantes de outras formas artísticas bem antes do surgimento do cinematógrafo. Formam uma corrente de reflexão que não se limita a uma determinada época da história da crítica literária ou fílmica, mas que só apareceu a partir da segunda década do século, quando a instalação do cinema como possibilidade estética provocou esse tipo de reflexão.

O crítico e cineasta russo Mikhail Romm, por exemplo, para demonstrar a conexão entre literatura e cinema, recorre a clássicos literários escritos bem antes do aparecimento do cinematógrafo. Af não se fala em influência do cinema, mas de pré-cinema e as relações se estabelecem desde técnicas narrativas que teriam sido usadas mes-

* Professor da Universidade Federal de Pelotas

mo antes de que o cinema viesse a experimentá-las, sistematizando-as e criando uma nova forma de narrar.¹

Da mesma forma, Jean George Auriol, em 1946, defende a idéia de que, desde o Renascimento, pintores, escritores e músicos "fizeram filmes", "falaram sobre cinema".² Para ele, *A torre de Babel*, de Brueghel, o Velho, é um "filme-rio", e em sua tela *O bom pastor*, a composição implica a "captação de um instante do movimento travelling para trás". Da mesma forma como pode ser dito que Boticelli teria criado o culto à vedete e as cenas de batalha de Paolo Ucello teriam anunciado as de *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, Griffith, 1914) e de *Alexandre Nevski* (Eisenstein, 1938). Visões como essa, de que cinema e pintura compartilham de procedimentos plásticos comuns, tornam-se constantes à medida em que o cinema evolui esteticamente, com as manifestações teóricas e práticas da vanguarda francesa, passando pelos movimentos modernistas em outros países, como Expressionismo, Cubismo e Surrealismo - verdadeiros projetos estéticos que englobaram a prática desses meios de expressão. Contemporaneamente, vários críticos têm investido em refletir sobre o fato, como Deborah Lyons que, ao se referir à obra do pintor Edward Hopper, aponta para sua influência sobre o cinema realista norte-americano dos anos quarenta em diante, como o de Otto Preminger (*Laura*, USA, 1944), ou o de Alfred Hitchcock (*Um corpo que cai - Vertigo*, USA, 1958 e *Janela indiscreta - Rear window*, USA, 1953), através do "vocabulário visual que se baseava nos ângulos retos e descentramento da composição". Para ela, a obra de Hopper revela também diálogos com escritores, poemas e narrativas, num jogo de influências que se faz como um caminho de mão dupla e em que "a economia nos meios de composição da mensagem"³ é bem evidente, como nas obras de Norman Mailer e Paul Auster.

Ultimamente, as relações entre artes plásticas e literatura têm merecido a atenção de estudiosos em todo o mundo, como do italiano Mario Praz que, em *Literatura e artes visuais*,⁴ afirma serem tantas as variedades de experimentos, que seria "fácil nos perdermos entre

¹Mikhail Romm, "Littérature et cinéma", *Recherches soviétiques*, p.103-126.

²Jean George Auriol, "Les origines de la mise en scène", *Revue du cinéma*, 1946.

³Conf. Luis Antonio Giron, "Edward Hopper pinta imaginação americana", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 21.07.95, p.5-12.

⁴Mario Praz, "Interpenetração espacial e temporal", *Literatura e artes visuais*, p.199ss.

elas". Como, por exemplo, quando artistas tentam dar expressão ao "sentimento do nada, do vazio, como na empresa tentada por Rothko na pintura, Antonioni no cinema, Kafka no romance e Beckett no teatro". Ao tratar do tema da interpenetração de planos nas artes plásticas, Praz compara-o com a solução encontrada na literatura por Joyce e Durrell e estende esse diálogo para as formulações de Alain Robbe-Grillet em seus filmes **O ano passado em Marienbad** e **L'imortelle**. Para ele, o intrincado jogo de influências na contaminação de estilos entre as artes aparece com nitidez na obra de Pablo Picasso, que teria antecipado o simultaneísmo e a justaposição aplicados por Joyce em **Ulisses** (1922), em que o autor consegue "a aparência da interpenetração espacial e temporal almejada por futuristas e cubistas". Se estendermos essa linha de pensamento, podemos encontrar paralelo na deslocação da seqüência temporal na ficção, perseguida por Faulkner em **O som e a fúria**; ou em **Sursis**, de Jean-Paul Sartre. Essas obras denotariam o uso das técnicas da simultaneidade, com utilização de princípios da montagem cinematográfica.

Como se vê, as "intrincadas relações entre as artes" acabam produzindo interpenetrações estéticas que não podem ser minimizadas por quem se detém sobre a questão contemporaneamente. Mais ainda se considerarmos que a produção artística no século XX se desenvolve lado a lado com uma atividade crítica superdesenvolvida, no debate de problemas que são comuns a todas as artes. Se até o século XIX as trocas e empréstimos davam-se entre literatura e artes plásticas, ou literatura e música e vice-versa, a partir das conquistas técnicas da fotografia - que influenciou praticamente todas as artes -, o cinema passa a ser fator bastante considerável na evolução das relações e no modo de produção artísticos.

Voltando a Romm e à sua tese, vemos que, para exemplificá-la, ele usa como texto a novela de Alexandre Puchkin - fundador da moderna literatura russa - **A dama de espadas** (1937). Para o teórico e realizador de filmes, "os elementos da visão cinematográfica do mundo" estão disseminados por toda literatura.⁵ E na obra de Puchkin é possível fazer a decupagem de todo o texto a partir de elementos da técnica do cinema que o autor literário não conhecia. Destaco exemplo de trecho que foi analisado por Romm, com os respectivos comentários:

⁵Cine soviético, n.1, p.20, 1954.

Às seis da tarde (Herman) estava já à frente da casa da condessa; o tempo era péssimo: ululava o vento, a neve caía em golpes suaves; os lampiões davam uma luz sombria; as ruas estavam desertas.

Romm reconhece aqui um “*plano geral literário*”. Ele sustenta que, ao lermos o texto escrito, facilmente podemos visualizar o que o narrador (Puchkin) “*vê à sua frente*”: primeiramente toda a rua, ainda sem detalhes - o **plano geral** cinematográfico. Logo após, o escritor passa a outro “*enquadramento*”:

Herman ali vestindo apenas um sobretudo, sem sentir vento e neve.

Com essas frases, a atenção do “espectador-leitor” vai concentrando-se gradualmente sobre Herman. Somente no último plano da cena, depois de nos havermos aproximado da personagem, conseguimos observá-la com atenção: “*vestindo somente um sobretudo, sem sentir vento e neve*”. O que significaria que o narrador percebe durante todo o tempo o campo visual, num enquadramento básico na narrativa fílmica.

As possibilidades cinematográficas encontradas por Romm no texto de Puchkin identificam ainda outros procedimentos, como movimentos de câmara, planos subjetivos, montagem, entre outros, como segue:

Por fim fizeram avançar a carruagem da condessa. Herman viu os criados que conduziam pelo braço a encurvada velha, agasalhada com um abrigo de pele de zibelina e, atrás dela, sua protegida, envolta numa capa leve, com algumas flores entre os cabelos.

Nesse trecho, Romm quer ver um “*movimento de câmara*”, aproximando-se de Herman e dele dirigindo-se até a casa, utilizando-se de um ponto de vista a partir de Herman, através de um enquadramento em **plano geral** contínuo até um **plano de conjunto** pelo qual é possível identificar até detalhes da cena. Continuando com o texto literário:

As portas da carruagem foram fechadas ruidosamente. A car-

ruagem seguiu pesadamente sobre a branda neve. O porteiro fechou o portão.

As janelas escureceram. Herman se pôs a caminhar ao redor da casa, agora deserta.

Ou seja: o *travelling* para a frente em plano de conjunto aproxima-se do pátio e corta para outro plano geral do primeiro ponto de vista de Herman, que novamente está incluído na paisagem. Como é natural na continuidade filmica (*"Por que não na literária?"*, indaga Romm), corta-se para um plano de Herman, num outro ponto da cena, junto a um lampião de rua:

Aproximou-se de um lampião, olhou o relógio, eram onze e vinte. Permaneceu ali, com o olhar fixo no ponteiro do relógio, e começou a contar os minutos.

Seguindo-se as indicações do teórico russo, que vê aí uma autêntica seqüência cinematográfica, é possível verificar como a cena foi montada por sete segmentos: plano geral e de conjunto da rua; primeiro plano de Herman; plano geral da casa do ponto de vista de Herman; plano de conjunto da entrada do mesmo ponto de vista; novamente plano geral da rua e primeiro plano (ou plano americano, com inserção de *close* do relógio) de Herman embaixo do lampião.

Um outro texto do século XIX que tem propiciado leituras "pré-cinema" é *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert. Concluindo que *"a montagem pertence, na verdade, a todas as artes"*, Pio Baldelli foi um dos autores que leu a obra de Flaubert como um texto onde há *"montagem cinematográfica pura desde a primeira página, com a utilização de primeiros planos e variações de enquadramento na apresentação literária do jovem aluno Charles Bovary"*.⁶ Na mesma direção sugere o crítico francês dos anos trinta, Champeaux, na revista *Gringoire*: *"O diretor abre o livro de Flaubert e, desde as primeiras páginas, constata que pode escolher entre dez planos americanos bem como tantos closes. Está tudo pronto!"*⁷

Baldelli demonstra sua afirmação analisando a célebre cena em que Rodolphe declara seu amor a Emma na sala vazia do prédio

⁶Pio Baldelli, *El cine e la obra literaria*, p.346.

⁷G. Champeaux, *Gringoire*, Paris, 27.01.1934.

comunal, próximo à janela, enquanto na praça em frente acontece a exposição agrícola e, em meio à multidão irrequieta, dá-se a entrega dos prêmios. As palavras dos amantes vão se intercalando com as frases do presidente do comitê organizador da exposição:

- Assim, nós: por que nos conhecemos? Por que o acaso o quis? Foi porque, através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm a unir-se, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro.

E Rodolfo tomou-lhe a mão, que ela não retirou.

"Conjunto de boas culturas", bradava o presidente.

- Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

"Ao Sr. Bizet, de Quincampoix".

- Podia saber que a acompanharia?

"Setenta francos!"

- Cem vezes mesmo pensei em partir; segui-a, contudo, e acabei ficando.

"Adubo!"

- Como ficaria esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida!

"Ao Sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!"

- Porque jamais encontrei na companhia de alguém um encanto tão completo.

"Ao Sr. Bain, de Givry Saint-Martin..."

- Por isso, levá-la-ei na lembrança.

"Por um carneiro merinó..."

- Mas vai esquecer-se de mim e eu passarei como uma sombra.

"Ao Sr. Bellot, de Notre-Dame..."⁸

Se quisermos encontrar neste trecho indicações técnicas de decupagem cinematográfica, não será nada difícil. Ao início do segmento, a montagem dá-se por fragmentos mais extensos: o parágrafo da declaração de amor; o parágrafo sobre a exposição. Os cortes no tempo e no espaço ficam mais rápidos, a montagem vai se acelerando, por parágrafos mais curtos. As interrupções fazem-se com mais frequência e por fim o narrador monta fragmentos de frases, de forma que o sutil sentido irônico transforma-se em ridicularização sarcástica.

Há que considerar, no entanto, que em Flaubert a intenção é alcançada especificamente por palavras, na construção do diálogo

⁸Uso a tradução de Araújo Nabuco para Livraria Martins Editora, p.112.

pelas falas das personagens. Não há, tecnicamente, descrição nem narração; o efeito literário dá-se pela qualidade original da palavra enquanto fala das personagens em literatura. Da forma como a questão é colocada por Baldelli, bastaria um cineasta tomar do texto de Flaubert e filmá-lo, a decupagem técnica estaria pronta. Mas o fato não aconteceria exatamente dessa forma. Jean Renoir, diretor de cinema que, segundo a crítica Jeanne-Marie Clerc, melhor compreendeu as identidades entre palavra e imagem e cuja tradução fílmica para **A besta humana** (*La bête humaine*, Zola, 1890; Renoir, 1938) “*resultou não como uma leitura esclarecedora do texto, mas como uma comunhão de inspiração criadora*”,⁹ levou **Madame Bovary** para o cinema em 1934. Os críticos, ainda segundo Clerc, julgaram “*imperdoável o diretor não ter traduzido termo a termo as imagens já completamente prontas que o texto literário oferecia*”. O que se esperava era que o cinema ilustrasse com imagens o que a literatura já havia dito com palavras. No caso da tradução de Renoir, porque se trata de um diretor cuja “*genialidade é tão grande quanto a de Flaubert*”,¹⁰ o que acontece é realmente uma tradução em que o cineasta é muito mais fiel ao espírito do que ao texto da obra literária. As traduções “fiéis” não são as literais. É dito que Paul Valéry condenava o romance por ser obrigado a dizer “*a marquesa tomou o chá às cinco horas*”. Podemos afirmar, na mesma linha, que digno de pena é o cineasta, pois é obrigado, além disso, a mostrar em imagens a marquesa tomando o chá às cinco horas.

Recentemente, Claude Chabrol, um dos mais importantes diretores do cinema francês e um dos criadores da *Nouvelle vague*, adaptou e escreveu os diálogos para mais uma versão cinematográfica do romance de Flaubert (**Madame Bovary**, França, 1992). Sessenta anos depois de Renoir, Chabrol recebeu, por parte da crítica em geral, o mesmo tipo de restrições de 1934. Apesar do avanço do pensamento crítico sobre o tema das relações entre literatura e cinema, ainda se fala em “fidelidade” ao texto literário, quando se trata de adaptações pelo cinema. No entanto Chabrol visita o livro com uma intenção precisa, ao colocar sua câmara em Emma, através de *travellings* aproximativos a partir de um narrador (em voz *off*): privilegiar a personagem fílmica feminina e dar a ver ao espectador, sem concluir ou comentar o que acontece, um retrato “não-falado” de Emma Bovary.

⁹Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, p.21.

¹⁰André Bazin, *O Cinema: ensaios*, p.94.

Dessa forma, sua adaptação sustenta-se como uma leitura reveladora de imagens e não de ilustração de imagens literárias. Madame Bovary de Chabrol é a Madame Bovary de Flaubert. Só que instaurada como ficção e revelada pelo olhar, pela imagem e não pela palavra.

Sem aprofundar uma leitura comparativa entre a Emma de Flaubert e a de Renoir ou Chabrol, destaco dois momentos do filme mais recente a partir, justamente, das cenas literárias - a inicial e a da declaração de amor de Rodolphe durante a exposição agrícola - consideradas por vários setores da crítica como sendo "*absolutamente cinematográficas*".

Chabrol não investe na personagem de Charles Bovary, daí seu filme iniciar já com a chegada do médico à casa de Rouault, onde encontra Emma pela primeira vez. É também nosso primeiro encontro com ela, enquadrada sempre no máximo em **plano de conjunto**, até que Charles Bovary, na segunda visita, já com a intenção de cortejá-la, aproxima-se dela, num *travelling para a frente* do ponto de vista do médico, em que Emma se dá a ver de costas, **meio conjunto**, e, ao virar-se, encontramos-la, Bovary e o espectador, em *close*, o rosto entregue à luz e ao desvendamento. Esse segmento cinematográfico não existe tecnicamente em Flaubert, como não existe em Chabrol a "*apresentação inicial do aluno Charles Bovary*" do primeiro capítulo do livro. Mas há, na seqüência fílmica, a intenção íntegra de Flaubert: aproximar-se da personagem para desvendá-la.

A outra seqüência: o diretor mantém as "indicações cinematográficas" de Flaubert. Mas só aparentemente. Tomado o segmento tal como o transcrevi anteriormente, isto é, de "*Assim, nós (...)*" até "*de Notre-Dame*", na montagem literária de Flaubert, a intenção de alternar frases de Rodolphe, na sala, com as do presidente do comitê, na praça, não produz propriamente um "diálogo" entre dois personagens literários. O que há é um diálogo conceitual que cria o sentido irônico e sarcástico pretendido pelo autor do texto literário.

O autor do texto fílmico, no entanto, decide colocar em cena um "diálogo" entre Emma e Rodolphe em que ela não articula palavra, mas intervém apenas com a máscara expressiva de seu rosto, a cada fala do amante. Esse diálogo estritamente fílmico constitui, com as falas do presidente do comitê - uma outra voz a dialogar com Rodolphe e Emma - um intrincado jogo de imagens e sentidos que possibilitam ao cineasta criar uma seqüência tecnicamente fílmica, mas sem

deixar de ser absolutamente flaubertiana. A decupagem é feita concentrando as falas do presidente do comitê de premiação em quatro blocos, ao invés dos oito do texto literário. O investimento cinematográfico é feito com o enquadramento, em toda a seqüência, de Emma em **primeiro plano**, aproximado em *close*, com Rodolphe em **segundo plano**. A câmara fixa no rosto da mulher que é flagrada num crescendo de excitação a cada das seis falas de Rodolphe. É a imagem desse rosto que dialoga com as falas do homem. Os cortes para a introdução de planos - **de conjunto** e *close* - da cerimônia de entrega dos prêmios na feira são rápidos em profundidade no tempo e, usados com parcimônia - reduzidos a quatro -, investem em recriar em uma outra linguagem o que Flaubert induziu no texto literário. Nem tradução literal do texto cinematográfico de Flaubert, como querem os fidelistas; nem traição ao texto; mas tradução criativa do autor fílmico.

A discussão dos temas relativos às adaptações da literatura para o cinema tem acontecido ao longo dos anos sob os mais diversos ângulos, desde aquele em que se coloca a questão da "fidelidade", até contemporaneamente ao da aceitação de que o que há é uma operação de "traduzir" numa outra linguagem, criando outro texto, a "idéia" literária. É esse o caso da "transcrição" de Claude Chabrol para *Madame Bovary*.¹¹

Depois da publicação da obra de Claude-Edmonde Magny (*L'âge du roman américain*, 1948), tornou-se tradição admitir a influência do cinema sobre a literatura. As especulações sobre a existência de um escrever cinematograficamente antes do cinema proliferaram e a aplicação de métodos de análise cinematográfica aos textos literários foi geralmente calcada na técnica da montagem. Nessa onda estende-se a prática até a textos da epopéia grega. Em 1958, Paul Légise oferece um ensaio de análise fílmica ao primeiro canto da *Eneida*. Em seu livro *Une oeuvre de pré-cinéma* defende a tese de que "um poeta antigo, embora ignorando o cinema, pode muito bem cantar paisagens, feitos e gestos, gravando-os tal como seus olhos os captam". Para ele, sendo a câmara cinematográfica "um olho artificial", nada mais lógico do que supor essas mesmas percepções como tradução de um "estilo cinematográfico", nos moldes do que se chama

¹¹Para o conceito de "tradução criativa" e "transcrição" na operação de transpor um texto literário para o cinema, ver João Manuel Cunha, *A tradução criativa - A hora da estrela: do livro ao filme*, p.69-97, em que são aplicados métodos sugeridos por Haroldo de Campos para análise da tradução intersemiótica.

de decupagem técnica em cinema. Da mesma forma, para justificar sua proposta, Léglise lembra que o poeta, como o cineasta, não tem a obrigação de respeitar a cronologia ou a duração real dos acontecimentos que narra. Assim, poderá interromper a ação, retomando-a depois, ou narrar episódios anteriores aos que já narrou, como faz Virgílio no segundo e terceiro cantos da *Eneida*. Sua análise fílmica dos versos 12 a 87 do primeiro canto identifica os seguintes "procedimentos cinematográficos":

A caverna de Éolo: a terra da Sicília aparece no horizonte, tão longe quanto o in altum, isolado e rejeitado ao fim do verso. Depois desse plano geral do mar, Virgílio usa uma série de planos mais e mais aproximados: os marinheiros içam as velas (plano de conjunto); uma proa fende a espuma do mar (plano de meio conjunto, ou plano médio). Em seguida eis uma personagem - Juno, enquadrada em busto (eu não ousou dizer plano americano) - *alternum servans sub pectore vulnus*. De um plano geral bem abrangente, do longínquo horizonte in altum, vários planos sucessivos nos levam a um close do rosto de Juno: *haec secum* - o rosto poderoso de cólera da personagem isolada, por etapas, do vasto plano geral do mar.¹²

Com propostas como esta, de aproximação das técnicas narrativas de textos clássicos pré-existentes ao cinema, concordam diversos críticos e teóricos, como Henri Agel - um dos nomes mais importantes da crítica filmológica francesa - que fala em um "*cinema em estado latente, presente desde sempre, e de forma especial, nas literaturas antigas*".¹³

O italiano Pio Baldelli amplia o quadro de procedimentos, além da montagem e do enquadramento por planos, incluindo movimentos de câmara inscritos na forma literária, como equivalentes verbais das técnicas de *travelling* e *panorâmica*:

Não seria difícil encontrar em textos gregos e latinos, como em um verso de Virgílio, nas *Bucólicas*; ou em um parágrafo de Tito Lívio e de Tácito, a visão de uma ação criada com a utilização de certas técnicas empregadas na composição de

¹²Paul Léglise, *Une oeuvre de pré-cinema: essai d'analyse filmique du premier chant de l'Énéide*, p.35-36.

¹³Henri Agel, *Revue Internationale de Filmologie*, p.4.

O uso de tal metodologia atravessa os anos sessenta e resiste a sistemas analíticos e críticos surgidos por essa época, como a abordagem estruturalista e a semiótica de textos literários e fílmicos. Em 1964, Étienne Fuzellier, professor no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos - IDHEC de Paris, ao abordar o tema das relações entre cinema e literatura, retoma a noção de gêneros literários, então fora de circuito no meio acadêmico francês, para tecer uma obra que, ao mesmo tempo em que analisa o que de "*comum o cinema possa ter com os principais gêneros literários*", busca identificar "*um sentido cinematográfico em um certo número de escritores desde Homero aos nossos dias*". Fuzellier sustenta que, depois de Homero, a maior parte dos escritores, ao exercerem a narrativa, "*são antes de tudo visuais, cenaristas, decupadores ou montadores avec la lettre et avant l'image*".¹⁵ Ao aplicar ao canto VI da *Odisséia* elementos de análise fílmica, ele encontra no texto clássico valores familiares ao "*gênero do filme de aventuras*", nos moldes do *western* americano: um herói em perseguição a malfeitores é ferido numa luta e busca hospitalidade numa propriedade isolada. O encontro da princesa Nausica e Ulisses é narrado numa seqüência movimentada em que o ponto culminante é resolvido dramaticamente com a colocação "face a face" - *close a close* - dos dois enamorados. Depois de identificar nas imagens de todo o texto procedimentos equivalentes à variação de planos e enquadramentos cinematográficos, *travellings*, *panorâmicas*, Fuzellier examina o final da história, momento em que, ultrapassando diversas leituras críticas já feitas com este tipo de instrumento - a aplicação de elementos da técnica cinematográfica à literatura -, ele encontra "*efeitos de iluminação próprios ao cinema*" na construção da passagem do tempo na narrativa literária. Ao comentar as últimas linhas do texto, identifica um corte profundo no tempo e no espaço que "*suprime uma parte inútil dos acontecimentos*": a volta à cidade. Passa-se da imagem do cortejo que se alinha ao longo do mar para a da chegada desse mesmo cortejo à cidade do herói. Nessa descrição, Fuzellier encontra um golpe de "gênio cinematográfico" em Homero: para marcar de uma forma concreta o tempo decorrido entre a partida e a chegada, ele se utiliza de um detalhe eminentemente visual: "*a luz não é*

¹⁴Pio Baldelli, op. cit., p.346.

¹⁵Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, p.20-23.

mais a mesma: a intensa claridade do meio-dia dá lugar ao difuso crepúsculo. Basta transportar isto para o cinema, tudo está pronto".¹⁶

Na verdade, o que o crítico francês pretende com seu trabalho é confrontar palavra e imagem numa perspectiva comparatista que abrange desde textos anteriores ao cinema até o romance contemporâneo, não apenas para analisar a influência do cinema sobre as letras modernas, mas para verificar uma presença original do cinema na expressão dos gêneros tradicionais, da épica e da lírica, da tragédia e da comédia. Nesse último sentido, sem propor sistematização ou generalização, Donald Schüler, contemporaneamente, reflete na mesma direção de Fuzellier. Em seu ensaio **Eros: Dialética e Retórica**, admite que a epopéia foi um gênero impuro mesmo antes do desenvolvimento das outras artes: "*Criou imagens pictóricas antes da pintura, elaborou diálogo teatral antes do teatro, construiu discursos antes da retórica, arquitetou versos líricos antes da lírica e, nos cortes, praticou a narrativa cinematográfica muito antes do cinema*".¹⁷

Não há como não concordar com os teóricos que estabelecem esse tipo de relação entre as imagens e as palavras. O que talvez possa ainda ser dito é que não há paralelo de comparação entre o uso de certas técnicas literárias de montagem antes da invenção do cinematógrafo - ou melhor, antes de que David W. Griffith (1915) e Serguei M. Eisenstein (1925) estabelecessem os princípios ainda vigentes da montagem cinematográfica - por autores literários de qualquer época, de qualquer gênero, e o uso que a literatura faz dessas técnicas ao incorporá-las às do romance no século vinte - o século do cinema.

Nesse sentido, parece-me não ser viável sistematizar atemporalmente a possível influência do cinema sobre a literatura. Uma coisa é Homero, ao utilizar um corte profundo na narrativa, conseguir passar a seus ouvintes/leitores/ "espectadores" a idéia da mudança de tempo, montando os dois segmentos por indicações realistas de passagem do tempo que criam imagens de luz-sombra, dia-noite. Outra, é John dos Passos adaptar a técnica de montagem eisensteiniana de choque para poder passar a seus leitores a "imagem pela emoção" de que o universo concreto em que vivem é um quebra-cabeças trágico, "*acentuando a incoerência da vida social que mutila as individualidades*",¹⁸ como

¹⁶Ibid., p.269.

¹⁷Donald Schüler, **Eros: Dialética e Retórica**, p.114.

¹⁸Michel Zerffa, **Personne et personnage: les romanesques des années 1920 aux années 1950**, p.94.

acontece em **Manhattan transfer** (1925). Ou, ainda, Mário de Andrade, ao montar o seu **Amar, verbo intransitivo** (1927), problematizar técnicas antigas de narração, valendo-se criativamente de recursos técnicos que o cinema criou e aperfeiçoou para a arte milenar de contar histórias.

Que o exercício de montagem era prática usada em diversos domínios da criação artística muito antes da especial utilização da técnica pelo cinema, os pioneiros estetas do cinematógrafo sempre admitiram, como Eisenstein, em seu célebre texto "Montagem 1938", contido em **Reflexões de um cineasta**,¹⁹ quando se refere ao fato, inclusive analisando exemplos de montagem na pintura (Leonardo da Vinci) e em literatura (Puchkin, Maupassant e Maiakovski). E no Rimbaud de **Marine (Illuminations, 1872)**, em que a montagem dá-se através de disposição tipográfica especial e evidencia "a alternância de duas ações paralelas que se fundem após duas retomadas", numa superimpressão de uma paisagem marinha a uma paisagem terrestre, de que resulta uma única imagem:

*Arados de prata e cobre,
As proas de aço e prata,
Rompem a espuma,
Arrancam os pés das sarças.
Os veios do matagal
E a imensa esteira do refluxo
Vão em círculos ao leste,
Aos pilares da floresta,
Aos fustes do quebra-mar,
Em cujo ângulo colidem turbilhões de luz.*

Entretanto, certamente não foi apenas com as qualidades da montagem literária pré-cinema que a montagem, responsável pela autonomia estética da sétima arte a partir dos filmes realistas de Griffith, sistematizou-se. A arte da montagem fílmica põe em evidência, sobretudo, a arte da mudança de planos, a arte do "fixo multiplicado"²⁰ em movimento. Partindo de um princípio aparentemente simples - o das imagens acumuladas e combinadas de tal forma que permitem ao espectador redescobrir uma idéia e uma emoção suscitadas ao autor do

¹⁹Citado por Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p.160.

²⁰Michel Zeraffa, *op. cit.*, p.96.

filme pelo espetáculo do real - o cinema mudo coloca no plano da arte o aspecto fragmentado, entrecortado do mundo moderno e a impressão de simultaneidade que ele provoca. E foi, sem dúvida, esse aspecto da composição fílmica que verdadeiramente veio a influenciar o romance do século XX.

Referências bibliográficas

- BALDELLI, Pio. **El cine e la obra literaria**. Buenos Aires, Galerna, 1970.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. (trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro). São Paulo, Brasiliense, 1991.
- Cine soviético**, n.1, 1954.
- CLERC, Jeanne-Marie. **Écrivains et cinéma**. Paris, Klincksieck (Dêpot), 1985.
- CUNHA, João Manuel. **A tradução criativa: A hora da estrela - do livro ao filme**. Pelotas, Mundial/UFPel, 1993.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary** (trad. Araujo Nabuco). São Paulo, Martins/Abril, 1981.
- Folha de São Paulo**, Ilustrada, 21 jul. 1995.
- FUZELLIER, Étienne. **Cinéma et littérature**. Paris, Du Cerf, 1964.
- Gringoire**, Paris, 27 jan. 1934.
- LÉGLISE, Paul. **Une oeuvre de pré-cinéma, L'Enéide: essai d'analyse filmique du premier chant**. Paris, Debresse, 1958.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. (trad.: Paulo Neves). São Paulo, Brasiliense, 1990.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais** (trad.: José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix/Edusp, 1982.
- Recherches Soviétiques**, Paris, n.3, 1956.
- Revue du cinéma**, Paris, out. 1946.
- Revue international de filmologie**, Paris, n.1, 1947.
- SCHÜLER, Donald. **Eros: Dialética e Retórica**. São Paulo, EDUSP, 1992.
- ZERAFFA, Michel. **Personne et personnage: les romanesques des années 1920 aux années 1950**. Paris, Klincksieck, 1969.

SARTRE E JOÃO CABRAL: UM DIÁLOGO PRODUTIVO

Paula Schild MASCARENHAS*

Résumé

La poésie peut-elle être engagée? C'est une question que Jean-Paul Sartre se posait déjà aux années quarante. Le poème de João Cabral de Melo Neto, *O Cão Sem Plumax*, et l'ouvrage de Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?*, offrent des aspects intéressants pour une discussion sur ce sujet encore polémique.

Introdução

Este trabalho, inicialmente, propunha-se analisar o poema de João Cabral de Melo Neto, *O Cão Sem Plumax*, publicado em 1950, à luz da teoria de Jean-Paul Sartre sobre a literatura engajada; teoria desenvolvida em sua obra *Qu'est-ce que la littérature?*, publicada pela primeira vez na revista *Les Temps Modernes*, em 1946.

Com o desenvolvimento do trabalho verificou-se que a forma mais interessante de relacionar os dois textos era confrontá-los - contrapor as concepções de literatura e especialmente a maneira de conceber a poesia de cada um dos autores em questão - , visto que a obra de Sartre não tem a ambição de apresentar-se como teoria de análise poética, mas antes como uma exposição das opiniões do autor sobre a função da literatura.

A partir dessa verificação e da idéia de que estabelecendo um diálogo entre o crítico e o poeta poderia-se chegar a uma análise mais produtiva - que permitisse novas possibilidades interpretativas - tanto do poema quanto do texto crítico, reformou-se a intenção inicial.

O trabalho então foi organizado da seguinte maneira: na primeira parte foram expostas com brevidade as principais idéias desenvolvidas por Sartre em sua obra, principalmente aquelas passíveis de entrar em relação (por semelhança ou oposição) com o poema de Cabral; em seguida passou-se à análise do poema, buscando salientar aspectos que enriquecessem a matéria do diálogo a que se submeteri-

* Professora da Universidade Federal de Pelotas

am os dois autores. Procurou-se nessa análise, além de observar elementos intrínsecos ao texto, relacioná-lo a outros poemas, anteriores e posteriores, de Cabral, a fim de poder-se ter uma visão mais geral de sua obra. No terceiro momento, enfim, reuniram-se os dois autores. Utilizando as concepções de Sartre sobre a poesia e a literatura engajada, e a opinião de críticos brasileiros respeitados sobre o mesmo assunto dentro da obra de João Cabral, tentou-se fazer um levantamento de convergências e divergências entre as várias vozes em jogo (Cabral, seus comentadores e Sartre) e apontar questões que pareceram mais relevantes.

É preciso esclarecer ainda que o objetivo do trabalho não foi julgar a teoria de Sartre a partir de sua aplicabilidade à obra de um poeta. Sabe-se que seu texto, cujo teor, deveras polêmico, foi muito contestado na época de sua publicação, tem sido praticamente ignorado nas últimas décadas, quando seu autor foi condenado ao purgatório das Letras, da Filosofia e da Crítica Literária.

Este trabalho deve portanto ser lido como um exercício de análise literária, cuja única ambição é levantar questões pertinentes que permitam a sua autora desenvolver o tema em estudos futuros.

Sartre e a literatura engajada

O texto de Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* surgiu como uma resposta às inúmeras críticas que recebeu o autor após a publicação de sua célebre *Présentation des Temps Modernes*.

De fato as idéias gerais que serão depois desenvolvidas no texto mais longo já se encontram nesse ensaio de apresentação da revista que Sartre vai dirigir por mais de trinta anos. Expondo os objetivos da revista e certas posições do grupo de autores que a compõe, Sartre trata a literatura como fato social, aponta o homem como um ser livre e "em situação", para o qual a única saída rumo à autenticidade é assumir o peso de sua liberdade e tornar-se responsável por ela engajando-a¹.

Acusando Flaubert de responsável pela repressão que se seguiu à Comuna de Paris, por não ter escrito nada para impedi-la ou denunciá-la, o autor estende a necessidade de engajamento do homem ao

¹ Na verdade essas considerações já não eram inéditas. Sartre as tinha desenvolvido longamente no seu livro publicado em 1943, *L'être et le Néant*, no qual, no entanto, não falava da função da literatura e do escritor.

escritor, e apresenta sua revista como meio de difusão das idéias dos escritores engajados: aqueles que não sonham com a glória póstuma, mas que escrevem sobre os fatos do presente para os homens do presente. Há que se observar, no entanto, que Sartre não esquece o valor artístico da obra literária. Ao fim de sua apresentação, esclarece:

Je rappelle en effet, que dans la "littérature engagée", l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient.²

As críticas que se seguiram a esse texto foram determinantes. Escritores e críticos literários acusaram Sartre de querer assassinar a literatura e, de forma irônica, falaram em engajamento da poesia, da pintura, da música.

A resposta de Sartre - que constitui a obra que nos interessa - nasce de uma pergunta lançada por ele mesmo:

Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrit-on? Pour qui? Au fait, il semble que personne ne se le soit jamais demandé.³

Na primeira parte, intitulada *Qu'est-ce qu'écrire?*, Sartre deixa claro que não pretende engajar música, pintura e poesia. Para tanto escreve uma espécie de "Estética", em que situa a pintura e a música em relação às outras artes, em especial àquelas cujo material é a palavra. Ressalta que as cores e as notas, matéria sobre a qual trabalham o pintor e o músico, não são signos e portanto não remetem a nada que lhes seja exterior. No momento em que, agrupadas e organizadas pelo artista, formam uma obra de arte, constituem-se em objeto acabado, não em signo. As significações não podem ser pintadas nem musicadas, eis por que não se pode exigir que essas artes sejam engajadas.

À poesia, Sartre dedica várias páginas deste capítulo. Considerando-a mais próxima à pintura e à música do que à prosa, o autor trata o poeta como alguém que se encontra fora do mundo dos signos e que por isso vê as palavras como coisas, como representantes concretos das significações, não como meios de exprimi-las.

O poeta é incapaz, segundo Sartre, de utilizar a linguagem, as palavras para ele não são um meio, mas um fim em si mesmas. En-

² SARTRE, Jean-Paul. Présentation des Temps Modernes. In: _____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975. P. 30.

³ Idem. Qu'est-ce que la littérature?. In: _____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975. P. 58.

quanto as palavras na prosa são transparentes e portanto podem ser atravessadas rumo ao significado, na poesia elas perdem esse aspecto translúcido, tornam-se opacas, transformam-se em objetos.

Sartre admite que a indignação social ou política possam estar na origem do poema, mas não acredita que este possa expressá-las: a prosa desenvolve o tema, explica-o; o poema, porque tornado objeto, coisifica seu tema e qualquer emoção que o tenha originado.

O texto de Sartre, no entanto, em alguns momentos sugere mais do que diz. Citaremos então duas passagens que ele não desenvolve, as quais retomaremos mais adiante quando estivermos confrontando seu texto com o poema de João Cabral:

Non, nous ne voulons pas "engager aussi" peinture, sculpture et musique, ou, du moins, pas de la même manière.⁴

Le mot, la phrase-chose, inépuisables comme des choses, débordent de partout le sentiment qui les a suscités.⁵

Será interessante, antes de abordarmos a segunda parte da obra, determo-nos sobre alguns comentários de Sartre a respeito da função do prosador.

A prosa, diferentemente da poesia, é utilitária. Usa as palavras como signos, meios de exprimir as significações. Sendo o objetivo do prosador a expressão de algo que está além das palavras, no mundo referencial, e levando-se em conta o cuidado que tem na construção de seu discurso, buscando sempre a forma mais clara e inteligível, torna-se evidente o fato de que seu objetivo maior é comunicar algo, ser lido. A partir dessa conclusão Sartre sente-se à vontade para exigir do escritor que tenha consciência daquilo que quer dizer e de por que quer dizê-lo.

Escrever, para Sartre, é agir pois que é tirar a inocência das coisas nomeadas, desvelar situações - isso tudo baseado num projeto anterior de transformação. Para que esse projeto possa se consumir não basta que o escritor diga algo, mas que diga algo de determinada maneira. É a questão estética novamente levantada, ainda que alguns se neguem a enxergá-la. Entretanto, o autor avisa que na prosa o prazer estético deve ser quase imperceptível, deve vir escondido e agir persuasivamente sobre o leitor, sem que este perceba que é a força do

⁴ Idem. Ibidem. P. 59. Grifo meu.

⁵ Ibidem. P. 69.

estilo que o anima e convence.

A questão da leitura nos leva já à segunda parte da obra de Sartre, *Pourquoi écrire?*

É admirável a forma como Sartre relaciona o sujeito aos objetos naturais e aos objetos artísticos. Quanto aos primeiros, a função do homem é de revelação, desvelamento. Esse ato, no entanto, acaba por tornar-se insuficiente, pois mostra o homem como inessencial à coisa desvelada - ele a revela, mas não a produz. A consciência dessa inessentialidade leva o homem à criação. No momento em que produz objetos, o homem sente que é finalmente essencial em relação ao produto de seu trabalho; simultaneamente, porém, percebe que perdeu sua capacidade de revelar o objeto. Quando o sujeito se torna essencial, a coisa torna-se inessencial. Jamais um artista poderá fruir sua obra; ela remeterá sempre ao processo criativo e aos métodos utilizados por ele na sua confecção. Eis por que o escritor precisará sempre do leitor; somente no ato da leitura a obra se realizará totalmente como criação de um sujeito essencial, e objeto essencial de revelação a um sujeito de fruição.

A leitura é o momento por excelência do prazer estético. O ato de ler coloca o leitor em uma posição ativa frente ao texto - ele projeta, faz hipóteses, estabelece relações. Logo, o leitor goza por momentos da sensação do criador, ou seja, recebe o privilégio de sentir-se essencial em relação à obra e de recebê-la como objeto essencial: leitor-criador e leitor-revelador.

Sartre fala ainda na generosidade que preside a concretização do objeto de arte literária. Generosidade por parte do escritor, que oferece o produto de sua liberdade, e generosidade do leitor, que emprega sua liberdade na recepção do objeto artístico. Uma tal exigência de liberdades em relação faz com que necessariamente, segundo Sartre, o conteúdo da obra de arte seja único: a liberdade.

Na terceira parte da obra, *Pour qui écrit-on?*, Sartre trata sobretudo do conflito original que segundo ele define a condição do escritor: subvencionado pela elite dirigente, ele se torna um parasita e escreve para esse público conservador - seu público real. Por outro lado, muitas vezes o escritor não pode impedir-se de escrever contra os interesses daqueles que o sustentam: visto que literatura é revelação, o artista acaba por apresentar em seus escritos a imagem da sociedade em que está inserido.

Sartre insiste em dizer que esse conflito se dá principalmente na

consciência do escritor, porque dificilmente obras literárias assumem um papel de catalisadores de uma revolução e, por outro lado, as classes oprimidas - público virtual do artista - raramente têm intimidade com a literatura. Então, o conflito entre as forças conservadoras (público real) e as forças progressistas (público virtual) se estabelece como elemento inerente ao trabalho do artista.

Em seguida o autor faz um histórico da literatura na França a partir do século XVII e das mudanças por que passaram as relações do escritor com seu público. Esse histórico leva à quarta parte do livro, *Situação do escritor em 1947*, sobre a qual não falaremos, visto que trata especificamente do contexto da Literatura Francesa na época em questão.

O cão sem plumas: um trajeto da fábula à realidade

Publicado em 1950, em Barcelona, *O Cão Sem Plumas* é um momento importante na obra de João Cabral de Melo Neto. Considerado como divisor de águas (das *Dois Águas*) que marcará a passagem, segundo o próprio autor, de uma "poesia de concentração reflexiva" a uma "poesia para auditórios mais largos", ou seja, de uma poesia mais cerebral e metalingüística a uma outra mais participante, onde aparecem temas sociais (como em *O Rio e Morte e Vida Severina*), *O Cão Sem Plumas* se adensa na condensação das características que percorrem cada uma das "águas". É o que o torna ainda mais interessante no seu confronto com a teoria de Sartre: não vamos submeter à análise um poema de evidente crítica social, tampouco um poema de estética mallarmeana, mas um texto onde a questão social aparece como resultado de uma crítica anterior feita à própria linguagem e aos instrumentos do fazer poético.

O poema é formalmente dividido em quatro partes: I - Paisagem do Capibaribe; II - Paisagem do Capibaribe; III - Fábula do Capibaribe; IV - Discurso do Capibaribe. É certo que os títulos já indicam os rumos que tomará o poema.

A primeira estrofe, ou parágrafo, atualiza as analogias que percorrerão todo o texto formando sua estrutura imagística e determinando seu curso. Os grupos associativos "cidade-rua-fruta" e "riocachorro-espada" serão retomados, desfeitos e reorganizados no decorrer do poema que a partir deles se constrói: fazem-se nascente do poema-rio que inicia seu (dis)curso.

Na primeira paisagem é a analogia rio-cachorro que prevalecerá. Já na segunda estrofe começa a ser desenvolvida, com o vocábulo "cão" tomando o lugar de "cachorro", designação mais vulgar. Através dos adjetivos aplicados a "cão", inicia-se a caracterização do rio: manso, triste, sujo. Da mesma forma, as partes do animal, "língua", "ventre", "olhos" são associados ao rio. Já se percebe a humanização desse rio, que será confirmada na segunda paisagem.

Da terceira à sexta estrofes, constata-se um paralelismo na construção sintático-semântica do poema: a terceira se detém sobre o não-saber do rio, a quarta sobre seu saber, conhecimento; a quinta falará de suas impossibilidades, de seu fechamento e a sexta, de sua abertura, de seu produzir. Esse paralelismo é intensificado pelo uso dos mesmos verbos, ora na forma negativa, ora na forma afirmativa. Fica claro o cuidado na construção do poema, que se oferece ao leitor como revelação a ser feita ao final de um caminho traçado quase didaticamente.

O estranhamento, em forma de enigma, já pode ser sentido na terceira estrofe:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.

A ausência no "cão" de algo estranho a ele faz-se presença enigmática e fecunda, pois que conduzirá texto e leitor ao reconhecimento final.

Na terceira e na quarta estrofes há a contraposição de imagens que esclarecem: o rio de que trata o poema não conhece a limpidez, a alegria e a pureza de uma poesia convencional, conhece, ao contrário, a escuridão do lodo, o movimento de animais subterrâneos e repulsivos.

O rio "jamais se abre aos peixes" - não se oferece a um habitar alegre e não pode se oferecer como vida movimentada e ativa. Seus habitantes são as "flores pobres e negras" a "flora mendiga", que, numa nova abertura analógica, se comparam aos negros - homens negros.

Na sétima e na oitava estrofes aparece um novo elemento - a fecundidade do rio, atenuada (ou discriminada) pela comparação com "cadela", e a adjetivação: "fecundidade pobre", "grávido de terra negra". Além disso, não há explosão no parto do rio, ele é silencioso,

não tem voz.

Do silêncio o texto passa à estagnação:

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.

A imagem do rio estagnado, acrescida das comparações com a cadela, com os mendigos negros, leva pela primeira vez no texto a uma nomeação mais objetiva e clara da realidade circunstancial, representada pelo hospital, a penitenciária, os asilos, ou seja, o mundo dos homens discriminados. João Alexandre Barbosa já assinalava que a imagem nesse poema servia como instrumento de mediação entre poeta e realidade circunstancial.⁶

Seguindo aquela linha de condução do leitor à apreensão da realidade - da concretude mesma - do texto e simultaneamente da realidade circunstancial a que ele se refere, o poeta contrapõe ao mundo da pobreza o outro, "das salas de jantar pernambucanas", com suas árvores nem pobres, nem negras, nem grávidas, mas "obesas". E é entre parênteses, pois que à paisagem do Capibaribe não se podem adequar, que vão aparecer "as grandes famílias espirituais da cidade", "de costas para o rio" e chocando "os ovos gordos de sua prosa". É interessante o fato de que aqui a prosa assume um sentido pejorativo, representando o conservador, o opressor que cria a pobreza com a exploração (os grandes coronéis, produtores de cana de açúcar, aos quais faz alusão o sintagma "os mil açúcares" na estrofe anterior), e depois a ignora e despreza. A poesia é então a forma de discurso dos excluídos, do rio pobre, cão sem plumas. Certamente trataremos disso a seguir, quando voltarmos a Sartre.

Na décima quarta estrofe reaparecerá a "fruta" do início do poema. Entretanto agora o poeta já operou uma reorganização naqueles grupos associativos - fruta, que estava para rua e cidade como cachorro estava para rio e faca, associa-se nessa estrofe a rio. Essa associação nasce do emprego do adjetivo "madura" à água do rio. O adjetivo recebe também, ainda que não explicitamente, uma carga pejorativa - é a fruta madura que atrai moscas, que está já próxima de apodrecer, como as águas daquele rio. As moscas, é preciso salientar, são

⁶ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. P. 93.

metafóricas, o rio, ou as águas do rio tinham algo de fruta madura, algo que *poderia* atrair moscas. A podridão do rio é mostrada como latente, o que comprova a conjunção no início do último verso:

Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?

As moscas não pousam na água, pousam isto sim, na pobreza, na miséria, na sujeira do que a água representa.

A primeira parte do poema se encerra com um tom que pode ser lido como ingênuo ou irônico, quando o poeta se refere à representação azul que tem o rio nos mapas, aquele rio, representante de tanta escuridão e pobreza. A interrogação presente nas duas estrofes finais conduz o leitor, em busca de respostas, à segunda Paisagem do Capibaribe.

A segunda parte do poema - *Paisagem do Capibaribe* - é dedicada a outro cão sem plumas - o homem. O rio deixa de ser o representante, o símbolo da população miserável do Nordeste Brasileiro; a paisagem pintada agora é explicitamente humana.

Na primeira estrofe a imagem da faca é evocada novamente, e um adjetivo que será determinante na última parte do poema é referido: *espesso*.

Na terceira e na quarta estrofes há finalmente a tentativa de definição do *cão sem plumas*:

(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

Em primeiro lugar é preciso observar que a definição aparece entre parênteses - o *cão sem plumas*, para que seja realmente *sem*

plumas, ou talvez porque o seja tão explicitamente, deve estar segregado até mesmo do texto poético. Os parênteses também podem ser lidos como uma interrupção ao curso do rio. Até aqui havia uma narração-descrição de sua trajetória; nesse momento há uma pausa para que se explique, tente-se definir esse sintagma produtor do texto. Então, vejamos a definição: os adjetivos *saqueado*, *assassinado* indicam a agressão, a violência cometidas contra o cão - há pois, necessariamente, um agressor. Na outra estrofe há uma inversão de atributos que deve ser compreendida na própria estrutura do texto. Não se trata de um pássaro sem voz e de uma árvore sem raízes, mas de uma *árvore sem voz* e de um *pássaro com raízes no ar*, desde que apresentados como imagens verbais cuja proximidade física no texto compõe o significado. Quer dizer, uma *árvore sem voz* textual próxima a um *pássaro sem raízes* também lingüístico formam o significado da imagem verbal *cão sem plumas*.

As plumas também podem ser compreendidas como plumagens, adereços. *Cão sem plumas* será *cão sem adereços*, objeto não convencional da poesia de cunho romântico, parnasiano ou até mesmo simbolista. Cão pobre, mendigo, negro, mas também a palavra cão, livre da prisão do signo, assim como no poema *Antiode*, de *Psicologia da Composição*, *flor* é apenas uma palavra:

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Observe-se, nesse momento, a proximidade entre as idéias de Sartre sobre poesia e o texto de Cabral. É justamente no sintagma que compõe o título do poema que podemos perceber aquela capacidade do poeta, de que falava Sartre, de enxergar a língua pelo avesso, de se desligar das imposições referenciais do signo lingüístico, de estabelecer relações que ultrapassam a dicotomia significante/significado, de inverter posições tratando o objeto referido como signo do discurso.

João Cabral estabelece dois níveis de leitura para *Cão sem plumas*, o que vem corroborar significativamente nosso texto de apresentação deste poema. Nele vêm encontrar-se as duas correntes de água da poesia cabralina: *poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade*.

no dizer de Haroldo de Campos.⁷

Vai-se perceber com a continuação da leitura, o paralelismo dessa parte em relação à primeira. Novamente o verbo *saber* aparecerá, acrescentando ao universo de conhecimento do rio *aqueles homens sem plumas*; mas também o mundo que cerca esses homens, os galpões do cais que se abrem a horizontes *que cheiram a gasolina*, a cidade que reaparece agora como espaço dos outros homens, ossudos como os sobrados e as pontes, expostos à secura.

Na estrofe seguinte, no entanto, esclarece-se:

Mas ele conhecia melhor
os homens sem plumas

Na oitava e na nona estrofes dessa segunda paisagem há uma identidade entre a secura (dos homens sem plumas que secam *mais além / até / da camisa que não têm*) e as águas do rio (onde se perdem os homens sem plumas). Essa identidade, paradoxal, é perfeitamente compreendida dentro da estrutura do poema: o rio, *cão sem plumas*, cão miserável, não se poderia caracterizar como caudaloso (ele não conhece a *chuva azul* ou a *água de cântaro*), poderia somente identificar-se com seu correspondente humano, *o homem sem plumas*, homem seco, produto da seca, que só conhece a seca e a lama do rio - única umidade que lhe é permitida.

Na décima primeira estrofe encontramos imagens que se tornarão recorrentes na obra futura de João Cabral. A lama *que pouco a pouco / também não pode falar*, e seu *olho paralítico* reaparecerão em sua obra publicada em 1966, *A Educação pela Pedra*, na primeira estrofe do poema *Rios Sem Discurso*:

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.

De fato, o problema da comunicação já está presente em *O Cão Sem Plumam* e faz parte das preocupações do poeta - daí seu interesse em fazer uma *poesia para auditórios mais largos*. Veremos, na se-

⁷ CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. P. 84-85.

quência do trabalho, que o poema *Rios Sem Discurso* tem muitas relações com o poema de 1950, a começar pela organização sintagmática dos títulos.

As duas últimas estrofes explicam de certa forma o fato de as duas primeiras partes do poema receberem o mesmo título. Primeiramente ratifica-se a identidade rio-homem:

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Ora, a primeira parte apresentava o rio; a segunda se estendia até o homem, engendrando o casamento rio-homem-cão sem plumas. *Paisagem do Capibaribe* é pois um título adequado aos dois momentos.

Em seguida, na última estrofe, pode-se ler:

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
(...)
capaz de sangrar na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço; (...)

A dúvida (*difícil é saber*) que se apresenta no texto aponta a possível passividade do homem, que talvez não seja mais capaz nem mesmo de gritar, da mesma forma que aquele rio *cresce / sem nunca explodir*. O fato de essas duas partes serem consideradas *paisagens*

diz bem o silêncio, a estagnação, a ausência de ação que envolvem o rio e o homem até esse momento do texto.

Na terceira parte, *Fábula do Capibaribe*, há uma nova reorganização nos termos daqueles grupos associativos, e o vocábulo *espada* se liga a *cidade*. O particípio usado, no entanto, não é mais o do verbo *passar*, ou *cortar*, mas o do verbo *fecundar*:

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

O elemento sexual é evidente. E por trás dele, percebe-se uma mudança significativa no rio, antes abandonado e humilde. Ele agora assume uma condição viril, ativa, torna-se capaz de *fecundar* a cidade.

Nesse momento aparecerá o seu antípoda - o mar - e a *Fábula do Capibaribe* será a estória (ainda não se pode falar em história; esta só surgirá na última parte) desse encontro.

Na terceira estrofe abre-se um longo parênteses (que se estenderá por quatro estrofes) para a apresentação desse novo personagem. Com os versos (*Como o rio era um cachorro, / o mar podia ser⁸ uma bandeira*, o poeta desmistifica a construção da metáfora (figura bastante rara, aliás, em seu texto; o que se encontra mais é a comparação).

O mar é associado à limpeza, à assepsia; mas aquilo que poderia assumir um caráter positivo (até mesmo associado à poética cabralina) assume, ao contrário, um caráter negativo: enquanto o rio fecunda, o mar, *poeta puro*, está *polindo esqueletos, como um roedor puro, / um polícia puro*. A pureza é desvalorizada na associação com os dois substantivos (roedor e polícia), é considerada infértil, corrosiva:

o mar e seu estômago
que come e se come,
(...)
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa, (...).

⁸ Grifo meu.

O julgamento negativo da pureza pode ser lido como uma nova crítica à poesia tradicional (parnasiana). Nesse caso não se trataria da pureza atribuída geralmente à poesia de Cabral - esta seria a busca da pureza da linguagem, livre de seus invólucros líricos; a outra, a busca da palavra mais pura, sublime, menos prosaica.

Pode-se interpretar essa crítica também como uma nova manifestação do interesse do poeta na comunicação, no alargamento de seu público, numa maior participação de sua poesia e, portanto, na necessidade de aproximar-se de uma linguagem mais prosaica, menos "pura".

Terminado o "intermezzo" explicativo do mar, o texto retorna à relação entre rio e mar. Trata-se de uma relação desigual, visto que *o rio teme aquele mar*. Esse temor é explicitado através de nova analogia: o rio mendigo, miserável teme o mar igreja, instituição. O advérbio usado nesse verso - *a igreja aparentemente aberta* - denuncia o caráter ambivalente, indeterminado dessa instituição que deveria acolher os discriminados da sociedade. O poema avança mais uma vez em direção à crítica social.

Nas estrofes seguintes se assistirá aos dois movimentos do mar em relação ao rio. Apesar de ser o rio que teme, é o mar que a ele se fecha primeiramente, numa tentativa de evitar uma mácula em sua pureza de esqueleto. Num segundo momento, o mar adota uma postura mais agressiva, típica daqueles a quem representa, e *invade o rio, quer destruir no rio / suas flores de terra inchada, / tudo o que nessa terra / pode crescer e explodir, / como uma ilha, / uma fruta*.

Já se pode ler nessa atitude do mar uma reação de repressão, originada da consciência de que não se trata mais daquele rio que *crece sem nunca explodir*, incapaz de ferver, da primeira paisagem. Agora trata-se de um rio que *pode crescer e explodir*, e atente-se para o modo verbal utilizado nesse verso. Não temos a subjetividade hipotética do subjuntivo, mas a objetividade cortante do indicativo. E eis que aparece novamente a figura da fruta, que assumirá, a partir de agora, como veremos, a função de representar o poder de resistência e de reação do rio.

A partir da décima estrofe a *Fábula do Capibaribe* ruma ao seu desenlace. Começa na união de vários rios que *preparam sua luta / de água parada / sua luta / de fruta parada*. Esses rios que se juntam para a luta já anunciam alguns poemas de *A Educação pela Pedra*: temos a reação, exposta na segunda estrofe de *Rios Sem Discurso*:

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enframem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

e a referência à união necessária, única forma de construção, tratada em *Tecendo a Manhã*:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

Nas últimas três estrofes dessa terceira parte, abrem-se novos parênteses - dessa vez para explicar o mecanismo da luta dos rios, representados na fruta, imagem que assume função decisiva na evolução do poema. Observe-se que a possibilidade de reação não é atribuída ao rio, mas à força *invenível e anônima* dos mangues, daqueles *fios de água* que se juntavam para combater a seca nos *Rios Sem Discurso*. É a *máquina paciente e útil* dessa *enorme fruta*, aparentemente imóvel, estagnada, que fabricará *gota a gota* um (dis)curso futuro, *uma nova planta*, e fará *aflorar ilhas súbitas e alegres* naquele rio até então *sem plumas*.

A décima segunda estrofe da *Fábula do Capibaribe* oferece o exemplo de um fenômeno interessante que percorre as três partes do

poema: a alternância entre os tempos verbais presente e pretérito imperfeito do indicativo:

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

Essa alternância é tão freqüente que certamente não se deve ao acaso. Poder-se-ia pensar que o conteúdo de cada estrofe determina o tempo verbal ali empregado. Mas a análise da terceira, da quarta, da quinta e da sexta estrofes da primeira paisagem desmente essa idéia. São estrofes de conteúdo muito próximo, sintaticamente paralelas e, no entanto, o tempo verbal muda a partir da terceira. É certo que quando o sujeito do verbo é *homem* o verbo está sempre no presente, talvez porque seja o momento em que o texto fale mais concretamente do real, da miséria do real. Quando o sujeito é *rio* (ou *mar*) o tempo verbal varia. Lançamos a hipótese de que seja a intenção do poeta manter um movimento de idas e vindas que cria justamente o ritmo do poema, do curso do rio Capibaribe e que ora envolve o leitor num clima ficcional (determinado pelo emprego do passado), ora o arranca da magia da fábula para plantá-lo no presente e mostrar que é de história que se trata, de mundo real, construído evidentemente a partir do filtro da linguagem.

Considerando-se essa hipótese observa-se que o movimento em direção ao real se intensifica no decorrer do texto: na primeira parte há mais verbos no imperfeito do que no presente; na segunda, eles estão quase em igual número (há no entanto mais verbos no presente); na terceira, o número de verbos no presente é significativamente maior, e na quarta parte, como veremos, não há verbos no imperfeito.

A quarta e última parte do poema é intitulada *Discurso do Capibaribe*, o que vem confirmar seu parentesco, aqui apresentado às avessas, com *Rios Sem Discurso*. O *Discurso do Capibaribe*, como à primeira leitura se percebe,

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.

não é feito em primeira pessoa. Seria então um discurso "em nome do

Capibaribe", um balanço final de todas as aberturas interpretativas propostas pelo poema.

Entra em cena, então, a memória, marcando a passagem do que era paisagem e fábula à história. Alguém - o poeta, o leitor - carrega o rio na memória, *debaixo da camisa da pele*; sublinha-se agora a vida, a agudeza e a espessura da vida - duas faces de uma mesma condição.

Na terceira estrofe há uma alusão à vida que *incomoda de vida / o silêncio, o sono, o corpo / que sonhou cortar-se / roupas de nuvens*. Incomoda talvez - por sua insistência em se manter vida, em *chocar com o que vive* - aqueles que revolvem *viciosamente / seus caldeirões / de preguiça viscosa*, ou seja, os que detêm o poder e trabalham na manutenção dessa sociedade de *homens sem plumas*. Incomoda também, uma poesia cuja própria linguagem passa pelo crivo das críticas endereçadas à sociedade, incomoda principalmente os poetas cheios de lirismo cuja aspiração maior é chegar a poder confeccionar-se *roupas de nuvens*.

A poesia de João Cabral é aquela que iguala *flor e fezes*, é poesia viva, espessa, *como todo o real é espesso*. É uma poesia que está muito mais próxima do *sangue* do que do *sonho de um homem*.

Ao se aproximar cada vez mais da realidade do mundo referencial através da denúncia social (*Como é ainda muito mais espessa / se não a pode comer / a fome que a vê*), o poeta vai concluindo seu texto - revisita a paisagem do rio, agora espessa, *onde a fome / estende seus batalhões de secretas / e íntimas formigas*, relê sua fábula, também espessa - até chegar a dizer:

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida;

e, mais adiante, na última estrofe:

Espesso
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo

Da inclusão do *cão sem plumas* na memória, ou seja, da tomada de consciência da realidade social, chega-se à constatação da luta quotidiana, da necessidade de se conquistar cada dia a cada dia, como aqueles galos que, juntos, tecem as manhãs. E, finalmente, um último parênteses, a derradeira analogia, que encerra o poema na figura de um pássaro conquistando seu vô a cada segundo, um ser afinal livre, libertado, em luta permanente por essa liberdade. É a imagem de um ser que pôde enfim transformar uma ausência significativa e fabricada em presença autêntica e conquistada: o cão recuperou suas plumas e tornou-se pássaro.

O engajamento em discussão

É chegada a hora de retomarmos os textos de Sartre e de João Cabral a fim de submetê-los a uma análise simultânea, cujo objetivo será menos o de chegar a uma conclusão definitiva do que apontar caminhos possíveis de leitura, questionar e produzir questionamentos.

Em primeiro lugar é preciso salientar que a questão central do texto de Sartre - o engajamento do escritor - passa necessariamente pela distinção entre prosa e poesia. Sem entrarmos ainda no problema do engajamento, parece-nos bastante pertinente essa distinção estabelecida pelo autor, pois que não se baseia em detalhes formais mais ou menos respeitados pelos escritores, mas na relação entre o emissor e o código, ou entre o escritor e a linguagem. É no tratamento dado à palavra (vista como signo ou como objeto), ou seja, na origem mesma da criação literária que Sartre situa a separação entre prosa e poesia. Parece-nos ainda ter razão nos comentários que faz a respeito de cada um desses gêneros literários. Se uma crítica pode ser feita a Sartre no que concerne a este assunto, é talvez o fato de ter estabelecido uma fronteira um pouco rígida entre duas formas de expressão que fazem parte do domínio da arte cuja característica principal - como o próprio Sartre defende - é a existência de duas liberdades (autor e leitor) que se buscam e se completam. Ora, num domínio onde impera a liberdade não pode haver fronteiras tão bem definidas, definições tão rígidas. O tratamento dado por Sartre à poesia denota sua intenção de fixá-la, congelá-la num espaço ideal, reservado àquele que vê *as palavras*

pelo avesso, como se não pertencesse à condição humana.⁹ Parecem que por mais "coisificadas" que sejam as palavras, elas sempre guardarão resquícios do signo que são na linguagem referencial.

Por outro lado, Sartre, principalmente na época em que escreveu esse texto, parecia acreditar muito no poder transformador da literatura¹⁰ - da prosa, bem entendido. Sua inquietação autêntica e honesta com relação aos oprimidos e aos discriminados e a vontade premente que tinha de agir sobre essa realidade injusta através de seu trabalho foram com certeza determinantes na sua forma de encarar a prosa. Segundo Susan Suleiman, o tratamento do signo como transparência que pode ser diretamente atravessada em direção ao significado é uma utopia.¹¹

O poeta João Cabral de Melo Neto faz alusão à prosa no texto de seu poema *O Cão Sem Plumas*, e, curiosamente, em posição absolutamente oposta à de Sartre, relaciona a prosa às *grandes famílias espirituais da cidade*, ou seja, aos opressores, aos exploradores da miséria humana. A prosa nesse caso é o discurso da manutenção das disparidades sociais. Numa segunda leitura, no entanto, é possível ver, na perspectiva de João Cabral, que a desvalorização da prosa se dá exatamente na medida em que, comparada implicitamente à poesia, ela se mostra como discurso utilitário através do relacionamento tradicional significante/significado. Percebe-se então que poeta e crítico não se encontram tão distantes em sua concepção de prosa. O que os distingue é o valor e a função que a ela atribuem. A característica utilitária da prosa é vista por Sartre como essencial ao engajamento, e por João Cabral como obstáculo à literatura crítica.

Há um ponto porém em que os dois parecem concordar: literatura é comunicação. Para Sartre é na leitura que se concretiza a obra literária - naquele encontro entre liberdades, que nasce de uma resposta do leitor ao apelo do escritor:

C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il

⁹ SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?. In: _____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975. P. 65.

¹⁰ Isso vai mudar. A partir dos anos 60 Sartre abandona a ficção, por considerar a literatura incapaz de agir efetivamente sobre a realidade.

¹¹ SULEIMAN, Susan. *Le roman à thèse*. Paris: PUF, 1983. P. 28. Para a autora, em substituição à utopia de Sartre, a crítica contemporânea de vanguarda teria proposto uma utopia mallarmeana da linguagem como espelho de si mesma, passando a tratar com preconceito uma vasta categoria da literatura.

Como já vimos na distinção que faz entre as duas águas (poesia reflexiva e poesia para auditórios mais largos), João Cabral inquieta-se com relação à comunicabilidade de sua poesia. A respeito daquela distinção, diz Benedito Nunes:

A distinção aí estabelecida, sem atingir o fazer poético, é uma distinção na tática de comunicabilidade. Trata-se de um princípio pragmático, deveras importante, para quem, como João Cabral, pretende retirar a poesia moderna de seu alheamento individualista.¹³

Parece ficar claro, na última oração, que João Cabral tem um projeto de poesia. Ora, só o fato de ter um projeto de escritura já implica um engajamento por parte do escritor. Mais ainda, uma posição ideológica definida. Se esse projeto é, como o diz B. Nunes, o de *retirar a poesia moderna de seu alheamento individualista*, torna-se evidente a intenção do poeta de aproximar sua poesia do público e sobretudo de fazer uma poesia mais participante. Com efeito, o mesmo crítico já dizia:

Se a poesia participante, no sentido comum do termo, é aquela que se define pelo seu uso prático, como arma de crítica social, a obra de João Cabral pode ser considerada uma arma de longo alcance, que mantém a realidade sob a mira de uma visão não convencional, atingindo-a com os tiros certos da sátira.¹⁴

Então podemos concluir que a poesia de J. Cabral é engajada? Justamente uma poesia considerada difícil e acusada de "cerebralismo" por alguns?

O que parece certo é que não se trata de engajamento no sentido sartriano do termo. Porém, tanto os temas tratados pelo poeta (denúncia e crítica social), quanto sua preocupação em comunicar algo, apontam para uma linha de participação e engajamento do autor.

Há que se estudar portanto o conceito de engajamento cabralino (ainda que o mesmo não tenha sido formulado explicitamente pelo

¹² SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?. In: _____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975. P. 93.

¹³ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974. P. 74.

¹⁴ Idem. *Ibidem*. P. 73.

autor).

Talvez encontremos uma resposta se levarmos em consideração uma característica fundamental da poesia de Cabral, característica responsável justamente pela "dificuldade" que se atribui com frequência ao poeta. Trata-se do rigor formal, da tendência à metapoesia, de sua "engenharia" construtiva. Essas características estão sempre presentes nos poemas de J. Cabral, num maior ou menor grau de intensidade. Mesmo nos poemas da segunda água, que não exigiriam tanta reflexão do leitor, percebe-se o cuidado na construção poética.

Logo, para se falar em engajamento em João Cabral é preciso passar pela linguagem. Com efeito, o conteúdo de seus poemas, sua relação com o mundo circunstancial só se estabelecem a partir da crítica da linguagem, instância fundadora da poética de Cabral.

Assim, João Alexandre Barbosa, ao analisar *O Cão Sem Plumas*, diz que *a designação de uma realidade espessa não se efetiva sem que haja crítica da própria designação*.¹⁵ E Antônio Carlos Secchin, um dos mais respeitados críticos de João Cabral:

Adiantemos desde logo que a participação será equacionada na tensão constitutiva do texto - faz-se **no e enquanto** poema - e não por meio de "mensagens" que reduziriam a forma a mero suporte de conteúdos prévios, ainda que bem-intencionados.¹⁶

Pode-se agora compreender melhor a evolução da poesia de J. Cabral e seu projeto, já configurados naquela divisão de águas. Haroldo de Campos explica assim essa evolução:

Da desalienação da linguagem, JCML passa ao problema da participação poética. O caminho é natural (por mais surpreendente que pareça). Já se observou que os poetas mais aptos à participação criativa são aqueles que mais meditaram sobre o seu próprio instrumento.¹⁷ (Cita Décio Pignatari).

Necessário se faz aqui compreender o que significa essa *desalienação da linguagem* para João Cabral. Parece-nos que desalienar,

¹⁵ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. P. 108.

¹⁶ SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. P. 71.

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. P. 82.

nesse contexto, significa livrar a linguagem da capa viscosa de lirismo - das *roupas de nuvens* - ou do *alheamento individualista* em que a colocaram os movimentos poéticos anteriores.

Poderíamos fazer um parêntese nesse momento para observar que Sartre em sua análise parece ter esquecido a poesia que se fazia na França dos anos 40 para deter-se exclusivamente sobre um tipo de poesia. Cita como exemplos Baudelaire e Rimbaud, que, embora tenham revolucionado a poesia francesa no século XIX, guardavam ainda - principalmente o primeiro - um certo lirismo romântico. Em relação a Rimbaud - poeta genial - há que se notar que influenciou muito mais os surrealistas (cuja revolução subverteu de maneira mais contundente o conteúdo do que a forma) do que, por exemplo, um poeta como Francis Ponge, cujo trabalho é muito próximo ao de João Cabral. A temática do poeta brasileiro é mais claramente engajada do que a de Ponge, mas há muita semelhança entre os dois no que concerne ao projeto poético - destruição de todo lirismo, em Ponge - e à crítica da linguagem:

Une seule issue: parler contre les paroles. Les entrainer avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire.¹⁸

Há ainda uma outra semelhança entre Francis Ponge e João Cabral de Melo Neto. O próprio título - *Proêmes* - já indica a íntima relação entre prosa e poesia na obra de Ponge. Ele raramente escreve em versos, mas chama poemas aos seus escritos. João Cabral, nesse aspecto, é mais tradicional - sempre escreve em versos - , mas não raros críticos já chamaram a atenção para recursos prosaicos de que faz uso.

Maria do Carmo Campos refere-se a um *tom mais prosaico*, oriundo do *afã de despoetização* e da instauração no poema *O Cão Sem Plumax* de um *princípio analógico* e um *princípio de repetição*, característicos da prosa.¹⁹ João Alexandre Barbosa também cita a repetição explicativa como algo que orienta o poema para a prosa, mas que guarda uma função poética: a procura do *isomorfismo de uma expressão que não agrada, nem acaricia, ao contrário, fere e incomo-*

¹⁸ PONGE, Francis. Des raisons d'écrire. In: _____. *Proêmes*. Paris: Gallimard, 1995.

¹⁹ CAMPOS, Maria do Carmo. Analogia e repetição em *O Cão Sem Plumax*. In: _____. (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. P. 69

da.²⁰

Para Luiz Costa Lima trata-se, antes de tudo, de uma tentativa de dessacralização do objeto artístico:

Não se trata, por conseguinte, de dar um tom de prosa ao poema. Mais intensamente do que isso, trata-se de atacar o próprio ilusionismo tradicionalmente ligado à idéia de poesia e de arte.²¹

O tom prosaico seria portanto um recurso poético que se inseriria no centro do projeto de escritura do autor.

No entanto, quer se interprete o fenômeno como uma tentativa de aproximar prosa e poesia, quer como a utilização da prosa enquanto recurso poético, é inevitável o retorno à teoria de Sartre a fim de se lançar a hipótese de que não há contradição entre seu texto e o poema de Cabral, principalmente se admitirmos que o engajamento do poeta se dá justamente no entrecruzamento dos aspectos prosaicos com os poéticos.

Tal hipótese porém parece não se sustentar, mesmo porque a "prosa" que se encontra em J. Cabral é ínfima se comparada aos recursos de construção eminentemente poéticos. Em segundo lugar, sua poesia se faz participante graças também aos temas que explora.

Note-se que a dessacralização a que se propõe o poeta aparece na própria forma com que expõe a paisagem regional, como afirma Benedito Nunes:

Refratária ao quadro pitoresco, à celebração da terra, à louvação da paisagem, à evocação das tradições passadas, ao elogio do homem típico, a poesia de João Cabral desmistifica a ambiência regional, mostrando-a sob o ângulo da penúria que a corrói, não apenas nos poemas mais diretamente inspirados em fontes populares, como são os da "segunda água", mas também naqueles que obedecem a um mais rigoroso traçado da razão construtiva.²²

Entretanto, o crítico que parece dar a última palavra sobre a relação entre poesia e realidade na obra de Cabral, em especial em *O Cão Sem Plumas*, é João Alexandre Barbosa:

²⁰ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. P. 110.

²¹ LIMA, Luiz Costa. *Lá e antilá*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. P. 254.

²² NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974. P. 73.

[...] se "O cão Sem Plumas" é mais "real" do que textos anteriores é porque ele é "mais" poema, isto é, cava mais fundo nas possibilidades de articulação entre o fazer e o dizer, a composição e a comunicação. [...] a sua importância, para a evolução de João Cabral, não está numa hipotética tomada de consciência do mundo exterior, mas no modo pelo qual ele vincula linguagem e realidade, estabelecendo o cânon de sua poesia. E este é dado, na verdade, pela tensão resultante da consciência, não do mundo exterior e da circunstância, mas da viabilidade de sua representação. É um poema crítico não porque apenas fala de lama, homem-lama, vida-lama em oposição à condição emplumada, mas porque se desempluma para permitir o discurso, criando, desta maneira, uma relação poética de dependência entre significado e significante.²³

Poderíamos, depois dessas análises, dizer como conclusão que a teoria de Sartre não se aplica à obra de João Cabral e que, tendo a pretensão de ser obra de alcance geral, é uma teoria sem validade.

Parece-nos entretanto ser essa uma conclusão superficial e arriscada. Em primeiro lugar porque o engajamento defendido por Sartre é bem mais direto e objetivo do que aquele sugerido pela leitura do poema de João Cabral. Sartre quer um escritor engajado opinando sobre temas contemporâneos ao período histórico que vive, e ainda tentando convencer seu leitor subrepticamente, através de seu estilo literário.

João Cabral tem uma poética auto-reflexiva, que, por meio da crítica de seu instrumento, atinge a realidade circunstancial, denunciando-a. Entretanto isso se dá de uma forma encantatória e sugestiva, própria da poesia.

Não se pode, no nosso entender, dizer que Sartre tenha-se engajado a respeito da poesia, a cuja análise dedica apenas onze páginas dentre as mais de cinquenta que dedica ao problema específico do engajamento do prosador (*Qu'est-ce qu'écrire?* e *Pourquoi écrire?*). De fato, seu texto sobre a poesia deixa alguns pontos em aberto e permite interpretações variadas. Por exemplo, poder-se-ia pensar que o autor dedica um espaço especial à poesia, considerando-a superior à prosa e admitindo que, por sua capacidade de "coisificar" a linguagem

²³ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. P. 111-112.

e de transformar os signos em objetos de arte, ela já atua sobre a realidade, já faz a sua parte na transformação do mundo, transformação que, necessariamente, teria de passar pela linguagem.

Essa seria contudo uma interpretação um tanto forçada, baseada mais nas lacunas deixadas por Sartre do que propriamente em seu texto. Mas, como muitas vezes os silêncios e as sutilezas de um texto são mais importantes do que aquilo que afirma (ainda que no caso de Sartre isso denote uma certa contradição), faz-se necessário retornar àquelas duas citações feitas no início deste trabalho (p. 3). Ao dizer que a pintura, a escultura e a música (artes às quais associa a poesia) não são engajadas *da mesma maneira* que a literatura, Sartre deixa entrever que existe alguma possibilidade de engajamento para essas artes, embora em nenhum momento sugira qual é essa possibilidade. Da mesma forma, quando diz que a palavra coisificada pelo poeta "transborda", ultrapassa o sentimento que a suscitou, o autor parece vislumbrar inúmeras possibilidades para a poesia, parece encará-la como algo para além do engajamento.

É pois com essas sugestões que Sartre distribui com avareza em seu texto que vamos encerrar o nosso, não sem antes nos referirmos à tentação de considerar esses dois parágrafos de Sartre como definidores da poética de João Cabral no que se refere ao engajamento. Trata-se com certeza de uma poesia engajada de "certa maneira", engajada poeticamente, através da própria materialidade de sua linguagem, de uma poesia que propõe sempre mais do que o sentimento que a produziu, poesia "transbordante", como as águas das cheias que a lama do Capibaribe esconde.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. Linguagem e metalinguagem em João Cabral. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Balanço de João Cabral. In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem e outra metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Maria do Carmo. Analogia e repetição em *O Cão Sem*

- Plumas*. In: _____. (org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- PONGE, Francis. *Proêmes*. Paris: Gallimard, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?. In: _____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- _____. João Cabral: marcas. In: _____. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

A TEMÁTICA BEM/MAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Cláudia Lorena da Fonsêca PINTOS*

Résumé

Nous analyserons la thématique du Bien et du Mal dans l'oeuvre de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* ayant comme objectif examiner des aspects concernant la "traversé" du personnage-narrateur et l'essence de son pacte avec le diable. Nous aborderons encore le matérialisme de Riobaldo et la nature "irréelle" du personnage Diadorim.

"Ali ninguém não tinha mãe?"

João Guimarães Rosa

A "travessia" do ser humano em busca da compreensão de si mesmo e da sua vida, a procura do sentido da existência e a necessidade de preencher um vazio interior, é tema constante da obra de Guimarães Rosa desde seus primeiros trabalhos. O homem em sua busca, a maneira como ele lida com os obstáculos dessa busca e suas conquistas estão presentes em seus escritos, onde o tipo humano mais comum é o tipo popular do sertão mineiro: povo isolado geográfica e culturalmente, com características próprias, com um estilo de vida voltado para o passado, pleno de credices e muito religioso, o que transparece na linguagem e na temática adotadas por Guimarães Rosa. O Bem, o Mal, Deus, o Diabo, o Amor, o Ódio, a Vida, a Morte convivem em um cenário de características medievais.

O tema pode não constituir novidade mas, segundo Donaldo Schüler (1983, p.362): "Não são os grandes assuntos que fazem as grandes obras. A grande obra é produto da criação do artista que vence a banalidade do banal e toca nos problemas mais profundos do homem, colocado diante de si mesmo, diante do mundo, diante da transcendência."

Esse homem, em Guimarães Rosa, é um ser que, questionando-se ou não a respeito de seu destino, faz a travessia do sertão real como se estivesse num sonho. Este clima de realidade mágica está sempre

* Acadêmica do Curso de Letras da Universidade Federal de Pelotas

presente na obra de Guimarães Rosa que, sabe-se, tinha grande interesse pelo esoterismo. Segundo Assis Brasil (1969, p.90): "João Guimarães Rosa apela para o destino ou para forças misteriosas para explicar a corriqueira vida de sua humanidade - o artista foge dessa contingência apelando para a fantasia e o irreal. Ele crê no mistério, mas o transforma em matéria prima de sua ficção (...)"

O estilo único de Guimarães Rosa, que, como ninguém, soube misturar harmonicamente os gêneros literários e, ainda o seu trabalho como ourives da língua e da palavra é que vão fazer Grande Sertão: Veredas¹, onde todas as características de sua obra vão confluír para nos dar conta da travessia de Riobaldo, ex-jagunço, hoje fazendeiro, que se questiona sobre fatos passados, sobre a existência ou não do Demo. "A palavra vale como palavra. Não lê Guimarães Rosa quem não o lê palavra por palavra e não o relê depois de o já ter lido com todo o vagar." (D. Schüler, 1983, p.367)

É a partir das dúvidas de Riobaldo, personagem-narrador, que se apresenta o tema do mal em GSV, valorizado pela linguagem altamente trabalhada pelo autor, linguagem essa que "é" a própria obra. Sem esse "artifício", GSV não ultrapassaria a fronteira do comum. Mas, não podemos pensar que teríamos uma obra deste porte se ela fosse somente uma experiência com a linguagem. Teríamos, no máximo, um conto à semelhança de "Meu Tio, o Iauaretê" (G. Rosa, 1974, p.25), que Assis Brasil (1969, p.59-60) nos informa ter sido escrito à mesma época de GSV²

GSV é uma obra marcada pela dualidade, é objeto de estudos desde o seu aparecimento em 1956 e não deixará de ocupar o tempo dos estudiosos e críticos literários, pois, sendo uma obra aberta,³ possibilita infinitas leituras, algumas absolutamente contraditórias. Há divergência em relação a muitos de seus aspectos, em especial, àquele

¹ Deste momento, até o final do trabalho, será utilizada a abreviatura GSV para "Grande Sertão: Veredas". 18ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. E JGR, para João Guimarães Rosa.

² De acordo com Assis Brasil (1969, p.59-60), segundo palavras do próprio JGR, GSV e "Meu Tio, o Iauaretê" teriam sido escritos quase que simultaneamente, como contos e, que aquele, teria sido desenvolvido porque ele [JGR] teria sentido as possibilidades latentes do tema Bem/Mal.

³ Nei Leandro de Castro (1982, p.17), nos diz que: "A obra aberta, segundo Umberto Eco, é aquela que representa 'um campo de possibilidades interpretativas, estruturadas de forma a permitir uma série de leituras constantemente variáveis, à maneira de uma constelação de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas.'"

que diz respeito ao tema Bem/Mal. Podemos falar, inclusive, em "tendências de época" em relação ao estudo de GSV. Enquanto os trabalhos das décadas anteriores pouco contestavam a "natureza do pacto" de Riobaldo, estudos mais recentes estão trazendo novas visões e idéias a respeito. A grande questão é a mesma que Riobaldo se coloca: "O Demo vive ou não vive?" (R. Schwarz, 1983, p.386) "Houve ou não houve um pacto com o Diabo?"⁴

Comparado a um romance de Cavalaria, onde os jagunços e Riobaldo, mais especificamente, pouco diferem dos cavaleiros medievais (nos seus bons e maus aspectos), esta é uma narrativa "de um homem que se busca a si mesmo". (D. Schüler, 1983, p.363)

"E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer muitos atos, dar corpo ao suceder." (GSV 93)

Há consenso entre os estudiosos de Guimarães Rosa em relação às experiências do narrador-personagem até o momento em que este decide fazer o pacto com o Demo. Nesta espécie de "iniciação às avessas" (A. Cândido, 1978, p.132), Riobaldo vai entrar em contato com o mal sob suas mais diversas formas.

"Estrangeiro" no meio em que vive, Riobaldo sai pelo sertão-mundo. Nesta busca de auto conhecimento, vai reencontrar Diadorim (o menino que conhecera havia alguns anos e que tanto o impressionara), hoje jagunço, que irá deflagrar sua travessia, guiando-o, protegendo-o e sendo, ainda, a causa de seus tormentos mais íntimos, por seu modo ambíguo de ser.

Em contato com os jagunços, Riobaldo vai mergulhar no que existe de mais torpe na natureza humana. O homem mais próximo da animalização, representado pelos jagunços e, mais ainda, pelo povo dos Catumanos. No sertão, o mal está em toda parte, nos homens, nas crianças (como o menino Valtei, "gostoso de ruim de dentro do fundo

⁴ Kathrin H. Rosenfield, em seu trabalho: "Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas" (1993), propõe o "pacto" dividido em duas etapas, sendo que na segunda etapa, teríamos um pacto com a vida. Heloisa Vilhena, no ano de 1996, lançou um trabalho intitulado "O roteiro de Deus", em que afirma que Riobaldo, na noite das Veredas Mortas, teria tido um encontro com Deus, conforme entrevista concedida por esta autora à Adriano Schwartz, na ocasião do lançamento de sua obra.

das espécies de sua natureza" (GSV 12)), na natureza (como a pedra onde "habita" o Demo)⁵. Não existe espaço para o Bem e, onde não existe o Bem, há o vazio, o nada - tema recorrente em toda a obra. O Mal vive no vazio.

Entre perplexo e fascinado, como espectador ou participando das ações do bando, Riobaldo sente-se cada vez mais próximo de tudo o que abomina, aproximação essa que vai culminar na cena do pacto (a Epifania, comum na obra de Guimarães Rosa)⁶ com o Demo, por ele invocado na tentativa de "ficar sendo" (GSV 392), e acabar com o Mal, representado pela figura de Hermógenes.

Existem diversas interpretações sobre o que teria ocorrido a Riobaldo após o pacto e com quem (ou com o quê) teria ele feito esse pacto. O certo, porém, é que existe uma transformação na personagem após a noite nas Veredas Mortas e, independentemente de se tratar de um "pacto com o Demo" ou com "a Vida/Deus", o estado de animalização, que havia chegado ao seu ápice com esse acontecimento, começa a ceder gradualmente, tanto em Riobaldo quanto em seus jagunços. Isso fica claro na cena do "homem do cavalinho" (GSV 442), que apesar dos sentimentos contraditórios de Riobaldo, representa a primeira vitória na luta contra o Mal. "A cena do pacto aparece assim como um rito de iniciação na dimensão de alteridade, da diferença e dos termos opostos que obrigam a *optar*⁷, a decidir e a determinar os rumos da própria vida. Saindo da posição passiva de "seguidor", Riobaldo assume, no pacto, a dimensão simbólica do ato deliberado e assumido (...)" (K. Rosenfield, 1993, p.125)

Pacto com a Vida? Intermediado pelo Mal? É o que parece mais provável, pois é a partir dessa noite que Riobaldo vai aprender a dominar o Mal em si e no seu exterior, até derrotá-lo na batalha final no Tamanduá-Tão, onde Diadorim também morre. Esse fato causa em Riobaldo um forte sentimento de culpa - "Quando foi que eu tive minha culpa?" (GSV 289) - , pois acredita que o que aconteceu foi causado quando invocou o Demo e que essa morte seria o "pagamento" exigido. Hoje, mais tranquilo, ainda assim tem suas dúvidas e tira suas conclusões a respeito do acontecido após reconstituir sua travessia

⁵ "A coisa dentro da coisa" tema de uma parte do estudo de Walnice Galvão em "As formas do falso" (1986).

⁶ como em "Soroco, sua mãe, sua filha", "A menina de Lá", "Seqüência" e "Substância", conforme Alfredo Bosi em: "Céu, Inferno" (1987, p.393-395).

⁷ Crifo meu.

pela palavra.⁸

"Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de dançar. Travessia. Deus no meio." (GSV 289).

"O Diabo não há", pelo menos, não por aí, "solto cidadão", o que existe é o "homem humano" com o Mal que vige em seu interior, "nos crespos do homem", ele é o "homem dos avessos" que Riobaldo traz de suas entranhas para dominá-lo, e que rege, também, nossa vida, o lado instintivo e material dela, formando com o Bem um equilíbrio de forças, ambas necessárias à vida humana. Uma força ligada à matéria, outra ao lado espiritual do homem.

E neste equilíbrio é que está o "homem-cidadão", alvo de Riobaldo nesta travessia pois, se o Mal já está na essência do homem, o Bem tem de ser conquistado, resultando daí, em vez do Vazio, a Plenitude.

Deus ou o Demo?

Deus e o Demo.

A vida é o Bem e o Mal.

"O homem está situado *entre* os supostos dois extremos moralizantes." (A. Brasil, 1969, p.92)

"É preciso de Deus existir a gente, mais; e do Diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência. O que há é uma certa coisa - uma só, diversa para cada um - que Deus está esperando que esse faça. Neste mundo tem bons e maus - todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, *formar alma*⁹, na consciência; para penar, não se carece: (...) Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais - a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! (...) Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar o que o "Que Diga" existe." (GSV 292).

RIOBALDO

⁸ Conforme Flávio Loureiro Chaves em "Perfil de Riobaldo" (1983, p.455).

⁹ grifo meu.

"Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia."

João Guimarães Rosa

"Esse Riobaldo é uma estilização da imagem convencional que o povo estabeleceu para seus heróis"¹⁰

Herói ou anti-herói, Riobaldo é um estrangeiro em seu próprio mundo. Chamado de jagunço intelectualizado, é certo que ele não é um homem comum. Inquieto e questionador, Riobaldo é um homem racional (ou que tenta ser) e materialista: "Esta acentuada tendência concretizadora está perfeitamente adaptada ao materialismo crasso do narrador, Riobaldo, que só crê no que lhe comunicam os sentidos"(D. Schüller, 1983, p.374),

"Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi" (GSV 10)

"(...) o que eu quero é na palma da minha mão. Igual aquela pedra que eu trouxe do Jequitinhonha. Ah, pacto não houve. Pacto?" (GSV 291)

"(...) eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que de um lado esteja o preto e do outro o branco, (...) Quero todos os pastos demarcados..." (GSV 206).

não fosse assim já teria tido certeza com relação às respostas que encontrou para explicar o que viveu. Na noite das Veredas Mortas, duas coisas poderiam ter acontecido para que hoje não precisasse viver reconstituindo sua trajetória, na tentativa de entendê-la: ou o Demo se materializava ou não acontecia nada. Não foi o que ocorreu. O Demo não se materializa mas Riobaldo sai da encruzilhada, modificado. Se antes era tímido, não tinha "vocação de mando", a partir daquele momento ele tem. Tanto que todos notam sua transformação, inclusive os animais, que pressentem sua "força". "Força" essa que vai levá-lo até a batalha final com Hermógenes e que terá de ser controlada, dominada, para que Riobaldo não perca a ele e aos outros. A luta de Riobaldo - que se debate entre "o estado natural (o impulso de eliminar, matar o outro) e o direito cultural do pacto social que limita as

¹⁰ Miguel Cavalcanti Proença, em "Trilhas do grande sertão", citado por Assis Brasil (1969, p.50)

aspirações imediatas e hostis do homem em função de um convívio duradouro baseado no reconhecimento dos direitos limitados (culturais) de cada um, (...) o Riobaldo noturno e mortífero (...) e o Riobaldo diurno, aberto aos encantos da vida" (K. Rosenfield, 1993, p.126-127) - terá um limite com a chegada do bando à Fazenda Barbaranha, de Seu Ornelas (o homem-cidadão, que Riobaldo busca). (K. Rosenfield, 1993, p.150). Essa luta terá fim no Tamanduá-Tão, onde morrem Hermógenes e Diadorim.

A respeito de Riobaldo e dos outros personagens de GSV, há um detalhe interessante, conforme nos chama a atenção Jean-Paul Bruyas: "o romancista nega a seu leitor o retrato profundo, a fórmula caracterológica, a "chave" de seus personagens". (1983, p.469). Riobaldo personagem é, segundo Kathrin Rosenfield, "(...) ator e narrador do romance da matéria vertente, (...) ele aparece ao mesmo tempo como espectador e ouvinte de sua própria história." (1993, p.157). Apesar de todas as informações que temos a seu respeito, essas "nuanças" não nos dizem tanto assim. Ainda segundo Jean-Paul Bruyas, "No fundo, o que conhecemos de Riobaldo, (...)? A bravura, naturalmente; a sensualidade, também; uma espécie de orgulho que se confunde quase com virilidade; e o movimento carnal, e mais que carnal, que o impulsiona em direção de Diadorim." (1983, p.469-470)

Claro que não é só o que conhecemos a seu respeito. Sabemos, entre outras coisas, que Riobaldo é um observador agudo e crítico da realidade que o cerca, que questiona a si mesmo e ao mundo, que gosta de narrar histórias aos visitantes de fora, que reza muito e paga para que rezem por ele, e que acha que não existe lugar melhor para "especular idéia", que trem-de-ferro.

" Por tudo, réis coado, fico pensando. Gosto. Melhor, para a idéia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. Pudesse, vivia para cima e para baixo, dentro dele." (GSV 20).

É, também, segundo Kathrin Rosenfield, "o único no bando de jagunços, para quem o mundo feminino tem um interesse intrínseco - um segredo e uma atração maravilhosa que conferem à mulher uma dignidade marcante e independente dos interesses jagunços. A atitude ambivalente de Riobaldo, a oscilação entre a violência viril e a ternura sensual, deixam suas marcas inclusive na estrutura narrativa." (1993, p.84)

Essa característica vai aparecer em todo o romance, e será parti-

cularmente bela na seqüência em que se “despede” de Diadorim na véspera da batalha final.

“Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim - mesmo o bravo guerreiro - ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza - o que é? E o senhor me jure! Beleza o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ela fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer - pegava, diminufa: ela no meio de meus braços! Mas dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um ou outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei e falei. - ... *Meu bem estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...*; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente modo se diz um verso.” (GSV 539)

Mas, característica de Riobaldo que vai fazer a diferença nesta história, mudando inclusive seus rumos, é a conquista da *linguagem*, conquista que ele fará após o pacto e que o diferencia de Diadorim e dos outros jagunços. É pela posse da linguagem, da palavra, que Riobaldo irá vencer o Mal, assumir seu lugar no mundo e reconstituir sua travessia, buscando a compreensão de si mesmo e da vida.

A palavra, a linguagem, assume um papel tão significativo para Riobaldo que ele crê poder modificar os fatos que passaram, por meio dela:

“ Não escrevo, não falo! - para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” (GSV 559)

DIADORIM

"Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes"

Lemierre

Na tradução de GSV para o francês, não foi, provavelmente, pela impossibilidade de encontrar um termo que correspondesse em sentido ao título original, que a obra de João Guimarães Rosa teve seu título alterado. Por que GSV teria, então, na tradução francesa, se transformado em "DIADORIM"? Longe de querer contestar Guimarães Rosa que, sabe-se, não trazia para seus trabalhos nada que não tivesse um sentido, evidente ou oculto, parece, antes, ter sido uma maneira de destacar a importância que tem, para a obra, esta personagem, pois, apesar de sermos levados a acompanhar o relato e os passos de Riobaldo em sua travessia, fica claro que, sem Diadorim, nada de tão profundo teria acontecido.

Muito tem-se dito a respeito desta personagem. Em quase todos os trabalhos a respeito de GSV aparecem observações tentando dar conta do que jamais poderemos saber com exatidão, já que pouco temos de definitivo, pois só sabemos de Diadorim em 2ª (ou 3ª) mão, pela interpretação, pela "leitura" de Riobaldo, além da natureza desta personagem nos impedir o acesso a seu interior.

A respeito de Diadorim diz Antônio Cândido: "Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição." (1978, p.125)

Diadorim difere de todas as mulheres, apesar disso, Riobaldo vai compará-lo com Otacília, a noiva pura, idealizada, esperando por ele "bem guardada":

"Mas, Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo." (GSV 290). (Ou numa torre?).

é a representação do amor cortês medieval, esperança de paz e tranquilidade para Riobaldo. Diadorim também é "aproximado" a Nhorinhá, prostituta que tem lugar especial no coração de Riobaldo, e que teria em comum com Diadorim o aspecto profano de seu relacionamento com ele. As semelhanças, se é que se pode falar em semelhanças entre essas personagens, param por aí. Diadorim é especial, pelo

que representa e pelo que é.

Filha única do grande chefe Joca Ramiro, foi criada pelo pai como um menino. E a este respeito Kathrin Rosenfield coloca:

"A questão que nunca será respondida, e que permanecerá como enigma incitando a infinitas releituras do relato, é a de saber por que não houve, na Fazenda de São João do Paraíso, lugar para uma menina-moça? Quem era a mãe desta filha de Joca Ramiro, e qual era sua relação com o dono da fazenda "paradisíaca de São João?" Por que a pequena Maria Deodora sentiu-se obrigada a sacrificar seu ser-feminino a fim de obedecer à palavra paterna: "Carece de ser diferente, muito diferente..." (GSV 86), tornando-se um valente cabra, uma donzela guerreira e um "fantasma"? (1992, p.44)

Nada mais correto do que o que diz essa autora que, além disso, aponta em seu estudo o aspecto essencialmente trágico da personagem, marcada pelo "mandado de ódio" de Joca Ramiro, que condenou a filha a tornar-se um ser ambíguo, figura de aspecto fantasmático e irreal, "quase que alegórica"(K. Rosenfield, 1992, p.12), miragem, neblina.

São tantos os adjetivos para definir esta personagem, que poderíamos fazer um estudo especialmente em torno desse aspecto. Partindo de "neblina", que ponteia a narrativa do início ao fim, podemos observar na obra de Guimarães Rosa e na de muitos estudiosos: "sombra" (K. Rosenfield, 1993, p.164), "manímel"¹¹, "deinos"¹², "anjo da guarda"¹³, "miragem"(J.P. Bruyas, 1983, p.466), "símbolo" (F.L. Chaves, 1983, p.451), entre outros. Antônio Roberval Miketen (1982, p. 84), em seu interessante estudo, foi ainda mais longe e qualificou

¹¹ Kathrin Rosenfield (1993, p.164), nos informa: "Cf. Aurélio Buarque de Holanda, 'Aurélio. Novo dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d. verbete "manímel" - no raio semântico extremamente amplo desta palavra (idiota, maluco, palerma, homem efeminado) sobressai o traço da indeterminação e da alienação. Conjugados com as outras características (...) eles compõem a imagem de um ser não humano, de um verdadeiro fantasma da guerra e da morte."

¹² Kathrin Rosenfield (1993, p.161), nos informa, ainda: " 'deinos' significa literalmente 'as coisas inauditas', ousadas surpreendentes que nos tocam como maravilhosas, porém no limite precário da desmedida. Cf. Sófocles, 'Antígona', v. 332."

¹³ Miguel Cavalcanti Proença, em "Trilhas do Grande Sertão", citado por Donald Schüler (1983, p.387).

Diadorim como "espécie de Hierofante¹⁴, que conduziria Riobaldo ao retorno da comunhão original do homem com o cosmo" e como "Divindade", chamando a atenção para o fato de Diadorim estar constantemente associado com "luminosidade":

"Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz. Reponho: em tanto já estava noitinha, escurecendo; aquela escuridão queria mandar os outros embora. O que Diadorim reslumbra, me lembro de heide lembrar, enquanto Deus dura." (GSV 380)

"luz", que faria com que Riobaldo, em determinado momento, acreditasse estar diante de uma "santa":

"Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos - vislumbre meu - que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia¹⁵! A santa..." (GSV 462).

Baseados nesses dados, podemos chegar à conclusão de que Diadorim não é "real", mas sim um ser necessariamente materializado (Riobaldo é materialista) como homem-mulher - Riobaldo "seguidor" vai se deixar conduzir pelo amor à mulher, pelo respeito ao homem.

Estando ambos eterna e irremediavelmente ligados, Riobaldo, em sua travessia, vai ser instigado, inspirado, protegido e orientado por esse ser mítico (espécie de fada medieval?) que não possui nem mesmo o direito à palavra. Seu meio de expressão, principalmente para Riobaldo, são os olhos, verdes como os rios e matas do sertão, sendo que o tom verde de seus olhos tem, também, significados mais profundos. É uma cor "humana", feminina, ambivalente e complementar do vermelho, é o despertar da vida e a cor da imortalidade.

¹⁴ Hierofante - (na Grécia antiga) o sacerdote que presidia aos mistérios do Elêusis; na (Roma antiga), o grão pontífice; hoje, cultor de ciências ocultas, adivinho. Conforme Aurélio Buarque de Holanda, no Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa, 1969, p.369.

¹⁵ (...) não nos foge a impressão de que *Abadia* represente um surpreendente anagrama de *Diaba*." (A. Miketen, 1982, p.85)

Está ligada ao esoterismo, às religiões orientais e ao cristianismo.¹⁶

"Aí mesmo assim escasso no sorrir, ele não me negava estima, nem o valor de seus olhos." (GSV 348)

"O senhor saiba - Diadorim: que bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele (...)" (GSV 457)

Diadorim está impossibilitado de fugir de seu destino "trágico":

"(...) - que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (...)" (GSV 565)

Esse destino trágico é intuído pela personagem que, ao contrário de Riobaldo, não é um ser que se questiona e, também, ao contrário de Riobaldo, não é muito intuitivo. Fato esse que não deixa de ser curioso, pois Riobaldo possui um "sexto sentido" geralmente associado ao sexo feminino e que, no entanto, não é eficaz em relação a Diadorim que, pelo contrário, só intui, só pressente algo se isso tiver relação com Riobaldo. Tudo o que diz respeito a ele é percebido, como seu interesse especial por Nhorinhá e por Otacília, que ele "vê" casada com Riobaldo. Nessa seqüência, Diadorim dá pistas muito

¹⁶ Conforme J. Chevalier e A. Gheerbrandt em seu dicionário de símbolos (1996, p.938-943, verbete "verde"). Na mesma obra, encontramos, ainda: "No islamismo, esta cor constitui-se no emblema da salvação. Os nômades à noite, depois da última oração, evocam a maravilhosa história de Khidr, Khizr ou Al Khadir, o Homem Verde, encarnação da providência divina, e que construi a sua casa no ponto extremo do mundo, onde se tocam os dois oceanos, terrestre e celeste. Khizr não deve ser questionado, pois como todo verdadeiro iniciado indica o caminho da verdade sobre aparências por vezes absurdas. Na tradição órfica, o verde é a luz do espírito que fecundou no início dos tempos as águas primordiais, até então envoltas em trevas. Para os alquimistas, é a luz da esmeralda que penetra os maiores segredos. A esmeralda que é uma pedra papal, é a também a de Lúcifer, antes de sua queda. O verde possui uma força maléfica, noturna, como todo símbolo feminino. Existe um verde de morte, assim como um de vida. Em todos os esoterismos, o próprio princípio vital, o segredo dos segredos, aparece como um sangue profundo, contido num recipiente verde. É também o Graal, vaso de esmeralda ou de cristal verde, portanto do verde mais puro, que contém o sangue do Deus encarnado, no qual se fundem as noções de amor e de sacrifício, que são as condições da regeneração expressa pelo luminoso verdor do vaso, em que, crepúsculo e aurora, morte e renascimento, equilibrando-se, confundem-se. (...) É a imagem das profundezas e do destino.

claras de sua feminilidade, como por toda a obra.

" - ... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embebia - o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma história recontasse. Altas borboletas num desvoejar." (GSV 352)

Mas se sabemos da impossibilidade de um "final feliz" para Diadorim, fato que ele mesmo intui,

" - Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principia-da, algum dia pode que terá bom fim feliz ?" (GSV 471)

podemos dizer também que, ao contrário do que afirma Kathrin Rosenfield,

" A atitude inflexível - "irrevogável" - e a coragem "inteirada" fazem da morte de Diadorim um fim inevitável e necessário. Diadorim segue sem oscilar ou hesitar seu destino destruidor, *ele nem sequer entrevê uma alternativa para escapar deste destino*,¹¹ evitando assim sua própria morte." (1993, p.168)

Diadorim entrevê, *sim*, uma possibilidade de libertação. Que sua morte era inevitável, é certo, mas não existe nele a total negação de sua condição feminina. Sabemos, inclusive, que antes do aparecimento de Riobaldo, Diadorim havia nutrido um carinho especial por outro jagunço - Leopoldo, já morto,

" (...) mesmo de Diadorim e de mim já pensavam. Um dia, um disse : - "Eh, esse Reinaldo gosta de ser bom amigo... Ao quando o Leopoldo morreu ele quase morreu também, dos demorados pesares..." (GSV 161)

¹¹ Grifo meu.

A morte de Joca Ramiro já teria lhe proporcionado esta libertação (independente do sofrimento que teria e da confusão em relação à sua própria identidade) se seu pai tivesse tido uma morte "natural". O fato de ele ter sido assassinado cria o "dever" de vingá-lo e, desta obrigação, Diadorim não irá se afastar, mesmo que signifique continuar mantendo sua "máscara" masculina e escondendo sua condição feminina, que revelaria a Riobaldo quando tivesse cumprido com sua "tarefa", vingar o pai, eliminando Hermógenes:

"Daí, mesmo, que, certa hora, Diadorim se chegou, com uma avença. Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura.

- "Riobaldo, escuta: vamos na estreitez deste passo..." - ele disse; e de medo não tremia, que era de amor - hoje sei.

- "... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você.¹⁸..." (GSV 476)

Seria neste momento, também, que Diadorim aceitaria o "mimo" de Riobaldo, a pedra-de-ametista que ele lhe havia dado:

"Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, *agora*¹⁹. Af guarda outra vez, *por um tempo*²⁰. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Neste dia, então, eu recebo..." (GSV 349)

Acontece que após o pacto, a pedra é enviada a Otacília. Provavelmente tenha sido neste momento que Diadorim soube do seu destino: nem a pedra, nem Riobaldo seriam seus. Não havia lugar no sertão-mundo para ele. Uma sonhada vida "real" não se concretizaria. Sua morte era inevitável. E é na morte que Diadorim, o ser ambíguo, a "divindade" que possui uma face diabólica, vai se revelar e nos esclarecer a respeito de sua natureza (bem como a respeito da natureza do "pacto"). Natureza essa que está implícita em seu verdadeiro nome, carregado de conotações "divinas": Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. DIAdorim é, na verdade, DEOdorina, "dádiva" de Deus. A Deus dada.

¹⁸ Grifo meu.

¹⁹ Grifo meu.

²⁰ Grifo meu.

Conclusão

Este trabalho abordou alguns aspectos relativos à obra **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, em especial o Bem/Mal, tema que sempre fez parte da vida do homem e que se reflete na sua história e em seus modos de expressão, sendo um deles a literatura.

Em GSV, a temática Bem/Mal (que, mesmo fascinante, não representa novidade em literatura), vai se unir ao trabalho de ourives do autor em relação à língua e à palavra, criando uma obra única, que possibilita infinitas leituras, e onde estão presentes vários gêneros literários. O tema do mal é apresentado a partir das dúvidas de Riobaldo, personagem-narrador, ex-jagunço, em sua busca de auto conhecimento. Aspecto dos mais discutidos, esse tema tem provocado controvérsias entre os críticos. Em décadas passadas pouco contestada, a "natureza" do pacto de Riobaldo, hoje em dia, está sendo revista, com autores que afirmam se tratar de um pacto com a vida, intermediado pelo mal, como, por exemplo, Kathrin Rosenfield em seu trabalho "Os Descaminhos do Demo". É o que parece mais provável, visto que, após a noite das Veredas-mortas, Riobaldo, nesta "iniciação às avessas", vai se modificar, trazendo o mal de seu interior para dominá-lo, acabando gradualmente com o estado de animalização a que haviam chegado todos os jagunços, inclusive ele próprio. O mal no sertão está em toda parte, não deixando espaço para o bem. E onde não existe o bem há o vazio, o nada. O mal vive no vazio. Após a vitória final sobre o mal, no Tamanduá-tão, Riobaldo vai carregar em si um forte sentimento de culpa pela morte de Diadorim e vai tirar suas conclusões a respeito dos fatos que ocorreram nessa travessia em busca do "homem-cidadão", oposto do "homem-humano", dominado pelos seus instintos, pelo seu lado material que, junto com o Bem (que não está em sua essência como o mal, mas tem de ser conquistado) deve formar um equilíbrio de forças, ambas necessárias à vida do homem. Força ligada ao lado espiritual da existência humana, o bem vai transformar o vazio em Plenitude. A vida é o Bem e o Mal.

Outro aspecto abordado neste trabalho diz respeito aos protagonistas da obra: Riobaldo e Diadorim. Nesta análise foram levantadas as características mais relevantes a respeito de ambos. No que concerne a Riobaldo, procurou-se destacar aquelas que vão determinar os rumos de sua travessia: o seu materialismo e a aquisição que a per-

sonagem faz após o "pacto", a conquista da linguagem. No que tange a Diadorim, a partir da questão do título que GSV recebeu na tradução francesa, procurou-se destacar a importância desta personagem, deflagradora da travessia de Riobaldo. Personagem que a maior parte dos estudiosos da obra de JGR já tentou analisar, possui características que vão diferenciá-la das outras personagens, tanto femininas quanto masculinas. A seu respeito, várias questões permanecem e vão permanecer sempre sem resposta, como por exemplo o porquê da origem de sua máscara masculina. Com base nas palavras e adjetivos utilizados pelos estudiosos para a sua definição, procurou-se evidenciar o aspecto "irreal" da personagem. Destacando o seu aspecto trágico, já apontado por Kathrin Rosenfield em seu trabalho, foi demonstrado que, ao contrário do que afirma essa autora a respeito da atitude inflexível - "irrevogável" de Diadorim que não entreveria uma alternativa para escapar deste destino trágico, Diadorim entrevê, sim, em nossa leitura, uma possibilidade de libertação, libertação essa que já lhe teria sido proporcionada pela morte de seu pai Joca Ramiro, se ele não tivesse sido assassinado, criando a "necessidade" de vingança. E, também, não existe em Diadorim a total negação de sua condição feminina, mesmo porque, antes de Riobaldo, ele já havia nutrido um carinho especial por outro jagunço, de quem só sabemos o nome - Leopoldo, já morto. Mas, no fundo, Diadorim sabe que não pode levar uma vida "real", fato intuído por essa personagem no momento em que Riobaldo envia à Otacília a pedra de ametista, que lhe havia dado anteriormente. A morte é inevitável para Diadorim, que vai revelar a sua verdadeira natureza na hora da morte, natureza essa implícita em seu nome de batismo: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Ser ambíguo, "divindade, DIAdorim é, na verdade, DEOdorina, "dádiva" de Deus.

No que diz respeito a essas personagens, podemos dizer, ainda, que Riobaldo, apesar de narrador de sua travessia, pouco revela de si. Diadorim permanece um enigma.

Relativamente à obra estudada, salientamos, também, que é o tema que faz com que GSV vá além de uma experiência com a linguagem. Conclui-se que, enquanto não encontrarmos respostas definitivas às questões que mais nos inquietam, essa temática vai estar sempre presente em nossas reflexões sobre o fato literário.

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. "Céu, inferno". In: GARBUGLIO, José Carlos et alii. Graciliano Ramos: antologia- estudos. São Paulo: Ática, 1987.
- BRASIL, Assis. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BRUYAS, Jean Paul. "Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas". In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. ("Fortuna crítica" v.6).
- CÂNDIDO, Antônio. " O Homem dos avessos". In: Tese e antítese. São Paulo: Nacional, 1978.
- CASTRO, Nei Leandro de. Universo e vocabulário em grande sertão. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CHAVES, Flávio Loureiro. "Perfil de Riobaldo". In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. ("Fortuna crítica" v.6).
- CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANDT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. As Formas do Falso. São Paulo: Perspectiva, 1986. ("Debates", 51).
- GONÇALVES, Floriano. " Ensaio de interpretação". In: GARBUGLIO, José Carlos et alii. Graciliano Ramos: antologia- estudos. São Paulo: Ática, 1987.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Companhia Nacional, 1969.
- MIKETEN, Antonio Roberval. Travessia de Grande Sertão: Veredas. Brasília: Thesaurus, 1982.
- ROSA, João Guimarães. "Meu tio: o Iauaretê". In: BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1974. p.25.
- ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. 18ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSENFELD, Kathrin H. Os descaminhos do demo - tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Imago, 1993.
-Grande Sertão: Veredas - roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1992. ("Princípios", 224).
- SCHÜLER, Donald. " O racional e o irracional no monólogo de Riobaldo". In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). João Guimarães Rosa.

raes Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. ("Fortuna crítica" v.6).

SCHWARTZ, Adriano. "A via crúcis de Riobaldo". In: Folha de São Paulo. 30/06/96. Caderno Mais! p.5-7.

SCHWARZ, Roberto. "Grande sertão e Dr. Faustus". In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. ("Fortuna crítica" v.6).

SHERLOCK HOLMES NOS TRÓPICOS

Zilá BERND*

Résumé

Le présent article pose la question du succès du roman "comique-policier" de Jô Soares, figure populaire au Brésil à cause de ses émissions cotidiennes à la télévision. Jô Soares se lance à l'âge de 60 ans à l'écriture de ce roman qui devient best-seller au Brésil, en France et probablement aux USA où le livre sera lancé cette année. Le succès de *O Xangô de Baker Street* se doit en grande partie grâce aux techniques d'appropriation d'un genre populaire, le roman policier. L'auteur reutilise les personnages archi-connus de Conan Doyle, Sherlock Holmes e Dr. Watson, les inscrit dans la société de Rio de Janeiro de la fin du XIXe siècle et ajoute des éléments de la culture afro-brésilienne. Il constitue ainsi un tout hybride et conduit le récit, de la première page jusqu'à la fin, avec beaucoup d'humour et d'ironie.

L'article analyse les mutations du genre policier où le détective de Conan Doyle est carnavalisé et associé à l'imaginaire du candomblé brésilien, l'entrecroisement du genre policier et humoristique et la désacralisation de la figure du renommé détective anglais. L'inscription et le recyclage du populaire massif, du populaire mythique et des éléments de l'histoire brésilienne de la belle époque sont agencés de façon non-hiérarchisée et imprévisible.

Jô Soares é humorista, animador e entrevistador de *JÔ SOARES ÀS ONZE E MEIA*, que nunca começa às onze e meia da noite, mas, em geral, em torno da meia-noite. Apesar do horário, o entrevistador conta com um público fiel que o acompanha diariamente há muitos anos. Trata-se, portanto, de figura nacionalmente conhecida, associada ao humorismo fino e inteligente que se expressa através da televisão e da imprensa, onde assinou até pouco tempo coluna semanal em uma das revistas mais lidas do país. Apresenta-se também, eventualmente, em teatros, em turnês que percorrem as mais importantes capitais dos estados brasileiros.

* Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Foi, portanto, com uma certa surpresa que o público acolheu seu primeiro romance, *O Xangô de Baker Street*, publicado por uma das mais conhecidas editoras do Brasil, a Companhia das Letras, em 1995. Continua, dois anos depois, na lista dos mais vendidos do país, já tendo alcançado a astronômica cifra de 200.000 exemplares vendidos em dois anos. O livro já foi editado em francês com o título de *Élémentaire, ma chère Sarah*, e os direitos vendidos para edição em inglês por 100.000 dólares a título de adiantamento.

Qual a fórmula de tanto sucesso? A reutilização de um gênero popular grandemente consumido, o romance policial, que é subvertido através do humor irreverente, marca registrada do autor. Constam ainda da fórmula, a associação de personagens reais como Sarah Bernhardt, quando de sua turnê pela cidade do Rio de Janeiro em 1886; históricos como D. Pedro II, José do Patrocínio, Olavo Bilac, entre outros, e ficcionais como Sherlock Holmes e o Dr. Watson, legendários personagens de Conan Doyle. A trama vai se desenrolar no Rio de Janeiro à época da *belle époque* (fim do século XIX), sendo fornecidas ao leitor inúmeras informações da história da vida privada - *la petite histoire* - as quais podem ser conferidas, pois o autor relaciona extensa bibliografia no final do volume, indicando os autores em que se apoiou.

Título

Já pelo título nos damos conta de que a proposta do livro é inusitada: situar Xangô, divindade do candomblé brasileiro, em Baker Street, célebre endereço do mais famoso detetive inglês, causa estranheza. Participam da iconografia da capa a figura de Sherlock com seu conhecido cachimbo e uma parte do Stradivarius roubado, motivo pelo qual D. Pedro convocou os serviços do célebre detetive. Na contracapa, fotos do monarca e da atriz Sarah Bernhardt dão as pistas ao leitor da complicada trama que lhe será apresentada. O título é portanto híbrido, pois tenta unir duas culturas: a africana (Xangô) e a ocidental (Baker Street).

Como vimos, quase todos os ingredientes que compõem o enredo são evocados na capa: um violino de grande valor foi roubado da casa da baronesa Maria Luiza, suposta amante do imperador D. Pedro II, que manda vir de Londres o famoso Sherlock Holmes para descobrir o ladrão. Paralelamente começam a acontecer crimes em série, todos com as mesmas características: as vítimas são mulheres jovens,

mortas a facadas, sendo que lhes é arrancada uma orelha. Detalhe macabro: uma corda do violino é encontrada amarrada aos pêlos pubianos de cada uma das jovens assassinadas. Enquanto isso, o Rio curte a presença ilustre de Sarah Bernardt, a maior atriz da época, que se apresenta pela primeira vez nos palcos brasileiros.

O detetive inglês é, como se pode prever, descrito de maneira humorística, e nenhuma das suas famosas "deduções" funciona no contexto conturbado do Rio de Janeiro. A comida brasileira provoca-lhe violenta diarreia; uma jovem atriz de teatro de variedades apresenta-lhe a caipirinha e a *cannabis sativa* (aparentemente desconhecida na Europa). São elementos tropicais que perturbam a mente do detetive, fazendo com que ele não contribua em nada para a decifração dos crimes, que continuam a acontecer diante de seus olhos. Na verdade, são as opiniões de uma simples dona-de-casa, a esposa do delegado brasileiro, que, se não chegam a levar à elucidação dos crimes, oferecem pistas bem mais verossímeis do que as da respeitável criação de Conan Doyle.

Finalmente o violino é devolvido pelo ladrão e assassino das moças (as mortes foram iguais ao número de cordas do violino), o qual terá a ousadia final de deixá-lo em cima da cama de Sherlock, burlando a vigilância do hotel onde este estava hospedado. Sherlock retorna a seu país de origem, aparentemente satisfeito porque o objeto pelo qual fora contratado pudera ser devolvido ao Imperador. O assassino, contudo, não é preso, partindo - pasmem! - para Londres, no mesmo navio da dupla Sherlock/Dr. Watson, ficando implícito nas entrelinhas que foi no Brasil que surgiu o primeiro *serial killer* da história e que nós o exportamos para Londres onde ele continuará sua macabra carreira, tornando-se mundialmente famoso sob a alcunha de Jack, o estripador...

Recuperação dos usos e costumes da vida cotidiana dos últimos dias do reinado de D. Pedro II

O ano é 1886; inúmeros detalhes permitem ao leitor reconstituir aspectos da vida cotidiana no Rio de Janeiro, nesta *belle époque* tropical, onde as maravilhosas paisagens do Jardim Botânico são evocadas, mas também as prostitutas na rua do Regente e a falta de esgotos que obrigava a retirada dos excrementos do interior das residências em barris. Há fartas descrições de prédios e lugares públicos como o grande Hotel do Catete e o Imperial Teatro de São Pedro de Alcânta-

ra; de livrarias (Recanto de Afrodite e Garnier), cafés e restaurantes (Chalet Campestre da Lagoa Rodrigo de Freitas) que eram frequentados pelos intelectuais da época. Também os principais jornais são mencionados, como a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Comércio*, o *Rataplan*, o *Mequetrefe* (jornal humorístico) e a *Revista Ilustrada*, que apresentava charges do Imperador. Fragmentos de anúncios de jornais são encaixados no livro em sua versão original.

Bem dentro da linha da ficção pós-moderna, a história é assim revisitada através de seus vestígios (*trace*) e dessacralizada através da ironia. Recontando fragmentos da história da capital do Império, Jô Soares não pretende apresentar a verdade, ou a sua verdade, mas perguntar onde está a verdade. Deste modo o autor "reinstala o contexto histórico na ficção, 're-escrevendo' e 're-apresentando' o passado em um novo contexto a fim de abri-lo ao presente e de evitar que ele se torne conclusivo"¹. Ao basear-se em fatos históricos, sobretudo em reconstituições da vida cotidiana, o autor não o faz de maneira nostálgica, mas para tentar estabelecer um diálogo entre literatura e história e para mostrar que os relatos sobre o passado, seja através das notícias de jornais, das biografias de personagens históricos ou de textos literários, são passíveis de mais de uma interpretação, dependendo do lugar e das condições de sua enunciação. Assim, ao narrar que o Imperador estava apaixonado pela baronesa de Avaré, Maria Luíza Catarina de Albuquerque, a ponto de presenteá-la com um caríssimo Stradivarius, o autor relativiza os relatos históricos, assumindo a liberdade de reescrevê-los, construindo seu romance como metaficção historiográfica, bem ao gosto pós-moderno².

Aspectos da cultura africana e o peso de sua influência sobre a cultura brasileira são igualmente destacados. Os pratos da culinária de origem afro são destaque, pois são servidos na mesa do Imperador, como o vatapá que causará terríveis desconfortos intestinais nos ilustres convivas, e a feijoada, que, se não é de origem afro, era comida essencialmente de escravos na sua origem, por ser preparada com as partes menos nobres do porco, como patas, orelhas etc. O mordomo da baronesa, chamado Mukumbe, fala das danças que fazem sucesso

¹ SPERLING, M. O diálogo entre história e ficção na literatura contemporânea das Américas. In: BERND, Z. *Escrituras híbridas* (no prelo). Considerações com base nos conceitos teóricos de Linda Hutcheon.

² HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

no Brasil, como o maxixe e o samba, explicando que esses ritmos foram trazidos de Angola e do candomblé, que é a religião dos yorubás.

Em todas as aparições de Sarah Bernhardt, é ressaltado o deslumbramento dos brasileiros diante da cultura francesa, isto é, da francomania que imperou no Brasil no século XIX, aproveitando o autor para ridicularizar o espírito da época - ainda vigente até os dias de hoje - de hipervalorizar tudo que vinha de França.

As leituras dos brasileiros revelam também a grande influência da cultura francesa sobre a intelectualidade da época. Entre os livros mais vendidos nas livrarias do Rio estavam: *Histoire de la Révolution Française*, de Adolphe Thiers, *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac, *Germinal*, de Zola, entre outros.

Importação e reutilização carnavalizada do gênero policial

O herói ficcional inglês é de início dessacralizado através da ironia. Ele se tropicaliza rapidamente, aderindo, como já foi mencionado, à famosa cachaça brasileira, e passando a fumar seu cachimbo com maconha. O detetive fala português com sotaque de Portugal, pois havia aprendido a língua quando de uma viagem a Goa, na Índia. Isto é o bastante para que o personagem se torne cômico, pois todos pensam tratar-se de um estranho português que se disfarça de inglês.

Além do mais, como ele é solteiro e vem acompanhado do Dr. Watson, todos passam a suspeitar de suas preferências sexuais:

- *Parece que ele vem acompanhado de um médico, um tal Dr. Watson - informou José do Patrocínio, que soubera da notícia na redação da Gazeta da Tarde.*
- *Como assim? O homem é doente ou hipocondríaco? Perguntou Bilac.*
- *Nem uma coisa nem outra. É apenas um amigo inseparável que mora com ele - respondeu Patrocínio.*
- *Curioso. Será que o sujeito é maricas? Arriscou o marquês de Salles, que só pensava nessas coisas (p. 87).*

Na famosa série de Conan Doyle, Holmes se torna célebre pela acuidade de suas deduções; aqui - num país tropical - tudo sai às avessas e é preciso que ele seja levado a um terreiro de candomblé, onde o Dr. Watson recebe um santo, para que determinadas pistas sejam reveladas.

Mukumba, o *factotum* da baronesa de Avaré, termina levando Holmes e Watson para conhecerem o babalorixá, o rei Obá Shité, que teria pistas sobre os assassinatos. Todos acabam indo ao ilê do babalorixá e tudo termina em um grande ritual de iniciação, sendo Holmes identificado pelo babalorixá como filho de Xangô, o que dá origem ao título. Tudo termina com o Dr. Watson incorporando a pomba-gira, que explica a Holmes que o assassino não é um desconhecido, mas alguém que integra o grupo de amigos que o detetive fizera no Rio:

- *Mas uncê conhece o zirikili! Já saiu com ele. Já andou juntinho de suncê. Suncê só não descobre porque tem fumado muita itabojira no cachimbo...*
- *O serial killer é um homem de dinheiro e ainda vai matar outra mulher com a adaga.*
- *E por que ele faz isso - pergunta Holmes ?*
- *Porque ele é kolori (demente).*

Depreende-se então que quem realmente conclui sobre a identidade do criminoso é o babalorixá, ficando claros os objetivos do autor de inverter a perspectiva ocidental de hipervalorizar a racionalidade e de negar a magia. Aqui - do lado de baixo do Equador - será por força do pensamento mágico e do misticismo que se dará a resolução do enigma perante o qual falha sistematicamente a racionalidade das deduções sherloquianas.

Se Jô Soares importa um modelo consagrado e se apropria de personagens aqui-conhecidos dos leitores brasileiros é para parodiá-los e subvertê-los. Se algumas características do gênero policial tradicional são conservadas, como o impacto do segredo e a importância do enigma, que é mantido até o final, algumas são totalmente subvertidas. O romance policial se situa do lado da ordem: a transgressão é sempre pretexto para uma volta à ordem com a descoberta e a punição do(s) culpado(s). Aqui não só o criminoso não é descoberto, como ainda escapa para instalar-se na Europa, onde dará continuidade a outra série de crimes. A transgressão da ordem é, pois, como em todo romance policial, o ponto de partida narrativo; a restauração do equilíbrio rompido, contudo, não ocorre com a punição do culpado, mas com seu afastamento, não havendo para o detetive a glória da decifração do enigma.

Na feitura do romance policial tradicional, em princípio, há o relato da investigação e o relato do crime. Em *O Xangô de Baker Street*, o relato da investigação é intercalado, pelo relato do criminoso, cuja identidade o leitor desconhece, mas cuja psicologia mórbida, caracterizada pela aversão a mulheres que para ele são todas prostitutas, vai sendo desvendada. Esse relato é destacado graficamente através do uso de itálico. O romance policial tradicional é o romance da investigação, nunca o do criminoso³. Aqui o que se observa é que, se predomina o relato da investigação, é o relato do criminoso que fecha o livro. Nesse momento, ele anuncia sua verdadeira identidade, apresenta-se como Oluparun, o exterminador, e debocha da ingenuidade de Holmes. Logo após suas últimas reflexões, aparecem os recortes do *The Star* e do *The Times*, de Londres, onde se pode ler a carta de Jack, o estripador, datada de 3 de outubro de 1988, em que ele se dirige ao chefe de redação para confirmar que continuará matando: *No próximo serviço, só de farra, eu vou cortar e mandar para a polícia as orelhas da moça...*(p.343).

Não acontece como no romance policial canônico, o triunfo do detetive nas páginas finais, lugar onde ele toma a palavra e produz o texto. Aqui, quem "explica" o porquê das cordas amarradas aos pêlos pubianos das vítimas e das orelhas cortadas é a voz (expressa em itálico) que revela, do ponto de vista do próprio criminoso, que se trata de um homem rico, influente e freqüentador do mais seletivo grupo de intelectuais da cidade, como já havia referido o pai-de-santo do Candomblé. Já a bordo do navio, o criminoso acaricia a lâmina da adaga com a qual praticou tantos crimes e *Olha pela última vez, ao longe, o país-continente em que nasceu, agora minúsculo à distância, quase uma sombra disforme. Adeus Brasil, adeus, terra do sol. Aguardam-no as brumas de Albion* (p.342).

Exportação do serial killer: assassino brasileiro na origem de Jack, o estripador

O que se pode constatar é uma espécie de vingança de Calibã que faz com que, como autor da periferia, Jô Soares se vingue desmitificando personagens mitológicos como Sherlock Holmes, que perde seus poderes sob o sol dos trópicos. Mas a principal revanche é sua fragorosa derrota frente ao criminoso, que permanece impune.

³ VAREILLE, J.C. *L'homme masqué, le justicier et le détective*. Presses Universitaires de Lyon, 1989.

Após ter **importado** o modelo de romance policial em sua forma mais clássica, Jô o subverte através da paródia e do humor. Vai, contudo, além da transgressão do modelo, decidindo **exportar** um novo tipo de criminoso com o qual a dupla Holmes/Watson ainda não havia se defrontado, o *serial killer*, que virá a tornar-se o grande mito do criminoso moderno, simbolizando uma versão atualizada do lobi-somem e de seu poder de metamorfose.

Resta-nos aguardar o próxima obra ficcional do hilariante Jô Soares: parece que ele já está escrevendo a história de um terrorista desajeitado que chega atrasado nos atentados....

Referências bibliográficas

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

SPERLING, M. O diálogo entre história e ficção na literatura contemporânea das Américas. In: BERND, Z. (org.). *Escrituras híbridas: relações literárias inter-americanas*. Porto Alegre : Sagra-Luzzatto/La Salle, 1997 (no prelo).

VAREILLE, J. C. L'exclusion, la compensation et le patron. In: *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle*. Limoges : PULIM, 1984. (Actes du Colloque International de mai 1992 à Limoges) p. 61-82.

A VIVÊNCIA DA VIAGEM EM
OS BENS TERRENOS, DE ANNE TYLER E
O PRIMEIRO JARDIM, DE ANNE HÉBERT

Eliane Amaral CAMPELLO*
Nubia Jacques HANCIAU*

Resumen

Bien que représentant des univers culturels différents, Anne Tyler et Anne Hébert - écrivaines étasunienne, la première, québécoise la deuxième - dans leurs oeuvres, *Earthly Possessions* et *Le premier jardin*, présentent des aspects thématiques qui convergent. Dans ces deux romans, les protagonistes Charlotte Emory et Flora Fontanges se trouvent face à des situations qui les motivent à récupérer leurs histoires passées et leurs rapports familiaux, surtout en ce qui concerne les relations mère/fille. Le fait d'être femmes/artistes, l'une photographe, l'autre actrice de théâtre, collabore de forme décisive à remplir les lacunes existentielles, en même temps que dans la réalisation de leurs fantaisies, qui vont de pair avec leur quête identitaire, thème nodal des deux oeuvres. Ces questions émergent au fur et à mesure des déplacements espace-temporels des personnages, tant sur le plan du concret qu'intime. Ceci démontre l'importance du voyage et de l'expérience qui en découle. Re/visiter différents territoires permet l'émergence de l'étrangère qui habite les protagonistes et laisse parler "l'autre" laquelle, modifiée, transformera le milieu d'origine/départ. Ainsi, ces deux romans peuvent être lus comme des romans appartenant au *Künstlerroman* féminin.

Por um lado, é agradável e interessante expatriar-se para abordar outros climas, regimes: mas por outro lado, e, acima de tudo, esse deslocamento somente é feito com a finalidade de voltar a si mesmo e para a sua casa, para julgar ou rir de nossos limites, de nossas estranhezas, de nossos despotismos mentais ou políticos.

Julia Kristeva

A narrativa ficcional de escritoras oferece versões críticas diferenciadas sobre o tema da viagem, quando esta metaforiza a introspec-

* Professoras da Fundação Universidade de Rio Grande

ção com o objetivo de discutir o processo de formação do sujeito - *Bildung*¹ - em que a protagonista se vê como parte de uma geração feminina emergente. Embora dois romances de tradições culturais distintas, *Os bens terrenos*², de Anne Tyler, e *O primeiro jardim*³, de Anne Hébert, de 1977 e 1988, respectivamente, ilustram algumas das mais importantes etapas do processo de formação da artista. Os dois textos retratam as relações íntimas entre as protagonistas e eventos históricos e entre estas e as circunstâncias familiares. As protagonistas se multiplicam, fragmentam-se em vários "eus" - mãe e filha, passado e presente, adulta e criança, sujeito autobiográfico e personagens ficcionais, "ela", "tu" e "eu". Os romances são estruturados sobre o motivo do retorno, o processo da memória e o desejo de harmonizar o passado com o presente, a cumplicidade e/ou alienação das protagonistas no âmbito do privado e do público, no conflito entre arte e vida.

As heroínas, Charlotte Emory (BT) e Flora Fontanges (PJ), representam a formação do sujeito no feminino, pois a constituição de suas identidades ocorre à medida que elas se posicionam como filha,

¹ O termo alemão *Bildung* tem o sentido de formação, educação, cultura ou processo de civilização e, em português, *Bildungsroman* pode ser traduzido por "romance de aprendizagem", "de formação" ou "de desenvolvimento". Os dois romances analisados, porém, apesar de lidarem com categorias do *Bildungsroman*, pois tematizam o processo de aprendizagem das protagonistas, pertencem a um gênero literário mais específico, denominado de *Kunstlerroman*, que significa "romance de arte e/ou de artista". No caso em foco, trata-se da aprendizagem de Charlotte e Flora, protagonistas-artistas. Neste trabalho estamos usando o conceito de *Kunstlerroman* de Ulrich Weisstein, quando este autor refere "obras literárias - principalmente romances - nas quais a arte e artistas, sejam historicamente documentados ou ficcionais, figuram proeminentemente... mais especificamente, livros onde objetos de arte em particular desempenham um papel significativo (...). "Especialmente promissor, em meu ponto de vista, é a análise das narrativas, exemplificadas por *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, em que problemas estéticos e técnicos, peculiares a uma arte, vêm estruturalmente integrados ao enredo, e onde soluções artísticas encaminham resoluções do plano humano também". Ver "Comparing Literature and Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology". In: KONSTANTINOVIC, Zoran, SCHER, Steven P., WEISSTEIN, Ulrich (Eds.). *Literature and Other Arts*. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. University of Innsbruck, 1981, p.23.

² TYLER, Anne. *Os bens terrenos*. Trad. de Alfredo Barcellos Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro : Imago, 1991. [Orig. *Earthly Possessions*, 1977]. Esse romance é identificado no texto pela sigla (BT) e as citações são retiradas da edição em português.

³ HÉBERT, Anne. *Le premier Jardin*. Paris: Seuil, 1988. Este romance é identificado no texto pela sigla (PJ) e as citações são traduzidas por Nubia Hanciau.

mãe e esposa no nível das relações pessoais e como artistas no círculo social. O deslocamento espaço-temporal, ou seja, a viagem propriamente dita, justapõe-se à memória. A combinação desses veios temáticos nas obras, tais como a função familiar, acrescida do fato de serem mulheres-artistas, mais a vivência da viagem e o retorno ao lugar de origem, que mimetiza a exploração e descobrimento do próprio Eu, permite enquadrá-las igualmente na categoria de "feminist family romance", na definição de Marianne Hirsch (1989, p.9):

The family romance describes the experience of familial structures as discourses: the family romance is the story we tell ourselves about the social and psychological reality of the family in which we find ourselves and about the patterns of desire that motivate the interaction among its members.

Partindo da noção de que as estruturas familiares são discursivas, Hirsch situa o processo de individuação e formação do sujeito no feminino, que tem por base a conexão e a separação, na experiência da maternidade. A relação mãe/filha sugere questões sobre o significado de ter um Eu e de perdê-lo e sobre a família e os modos em que configurações nucleares - dominantes na cultura ocidental - prevalecem como pontos de referência nesse processo.

A cena de abertura de **Os bens terrenos** ocorre na pequena cidade de Clarion, em 1976. Charlotte Emory, trinta e cinco anos, vai ao banco retirar suas economias, pois pretende abandonar o marido e os filhos. De posse de seu dinheiro, vê-se vítima de um assalto. Charlotte torna-se refém de Jake, o assaltante, fugido de uma penitenciária - *uma vítima do impulso* (p.44). Em um carro roubado, eles fogem em direção à Flórida. Assim tem início a viagem de Charlotte há tanto tempo planejada. Sempre acompanhada pela ironia que emoldura essa situação, a viagem da protagonista/narradora se desdobra em dois tempos alternados, passado e presente, distribuídos em dezesseis capítulos. Enquanto rumam para o sul e novas paisagens vão surgindo em seu caminho, Charlotte rememora toda sua vida passada, desde o nascimento até o momento atual.

Despreocupada e animada, como se fosse, de fato, fazer uma viagem (p.9), Charlotte deixa para trás sua cidade natal. Através do processo mnemônico, a primeira imagem que lhe ocorre é a de sua mãe, melhor dizendo, da gordura de sua mãe - *que preenchia qualquer aposento* (p.11) - uma mulher solitária, sem amigas, que aos trinta e poucos anos abandona sua profissão, professora - para casar-

se com Murray Ames, um fotógrafo ambulante. Totalmente apática, a mãe de Charlotte, *que afinal nunca estivera conscientemente grávida* (p.136),

despertou uma noite com espasmos abdominais e se convenceu de que o tumor (que parecia imaginar como uma espécie de toronja muito madura) se partira e tentava sair. Ao seu redor, a cama estava quente e molhada. Acordou o marido, que cambaleava de sono, ao vestir a calça. Foram para o hospital. Meia hora depois, ela dava à luz uma menina de dois quilos e setecentos (p.12).

Além de nascer da explosão de um tumor - *Um nascimento inesperado é como... ora, como um terremoto, como um tornado! E outros desastres naturais* (p.14-15) -, Charlotte passa toda a sua vida torturada e perseguida pela idéia, transmitida por sua mãe, de que não é a filha verdadeira do casal: ela teria sido trocada na maternidade. Suas características físicas, opostas às da mãe, confirmam o fato.

Desde pequena, Charlotte enfrenta enormes dificuldades de adaptação àquela mãe, que pode não ser a sua, àquela casa e àquela vida oferecidas por "pessoas desconhecidas". Estabelece-se, assim, uma relação ambígua entre ambas, porque as marcas de desamor e desconfiança são evidentes. O que Charlotte poderia esperar de uma mãe que confunde a criança no berçário com *um rolo de algodão absorvente, um fardo* (p.15)? E que, além disso, alimenta a expectativa de um dia ter sua filha verdadeira de volta? Completamente desestabilizada, a protagonista carrega para a idade adulta suas duas principais preocupações de criança, como ela mesma expressa: *a de não ser a filha verdadeira de meus pais e ser mandada embora de um momento para o outro; e a outra era a de eu ser de fato a filha verdadeira e jamais conseguir escapar para o mundo exterior* (p.17).

Essa sensação de falsidade, de não pertencer definitivamente a lugar algum, vai se reproduzir ao longo da narrativa, e influenciar as funções de Charlotte como esposa e mãe. Primeiro, para ela, mais estranho do que ter uma mãe descomunalmente gorda, é ter como marido *um pregador dos fogos do inferno* (p.84). Logo ela, que não tem religião e não acredita em Deus. Segundo, é a história de sua filha, que nasceu Catherine, mas inventa uma amiga imaginária a quem chama Selina e com quem troca de nome e de identidade, que ecoa a própria história de Charlotte. Por isso, mãe e filha adotam uma vida fantástica, distanciada de suas circunstâncias reais. Ambas estranhas

uma para a outra; cada uma para si mesma. Essas dúvidas veiculam a dialética entre estagnação e movimento, que é a espinha dorsal do motivo da viagem. Charlotte sempre pensa em sua vida atual como transitória.

Em uma das cenas finais da narrativa, Anne Tyler concretiza sua proposta sobre a maternidade, enfatizando a relação de dependência entre mãe e filha. Já doente, a mãe de Charlotte pede-lhe para queimar a foto de uma menina, que Charlotte pensa ser da verdadeira filha de sua mãe. Sente-se, em consequência, uma usurpadora por estar em seu lugar, enquanto a "outra" de si-mesma, ou seja, a menina da foto - a fotografia de seu próprio eu (p.175) - está vivendo a vida que lhe seria destinada. Porém, nos últimos momentos de vida, a mãe lhe revela que a foto é dela quando criança. Além disso, nega que algum dia tenha dito que Charlotte fora trocada no hospital. Sua lembrança atual e última do bebê Charlotte é de uma *surpresa... Como um presente... Uma boneca numa caixa* (p.178). Em resposta a esse novo impacto, Charlotte expressa seu carinho, a única manifestação de sensibilidade que se observa em toda a narrativa, encostando seu rosto no de sua mãe moribunda e pensando desapontada: *E eu descobrira tanta coisa nos olhos daquela menina, imaginara uma ligação tão profunda entre nós!* (p. 179).

Ao casar com Saul Emory, Charlotte está, enganosamente, influenciada pela idéia de sair de casa e pela idealização que faz de Alberta (mãe de Saul), que leva uma vida cigana fugindo dos filhos para casar com seu sogro. No entanto, Saul não só se instala em sua casa, como traz seus irmãos e um sem-número de crentes sem teto, do *banco das lamentações*, para que Charlotte os alimente e cuide deles. Saul só se casou com Charlotte porque ela estava ligada a sua mãe, assim nunca iria abandoná-lo. Ele constrói então um casamento sobre as infundáveis e enfadonhas repetições de seus *eu-sei-que-você-me-ama, eu-sei-que-não-vai-me-deixar* (p.184). Só agora Charlotte compreende o quanto ele precisa de seu apoio doméstico.

Prisioneira em sua própria casa, logo verifica ser a igreja um lugar tão fechado quanto esta, que a sufoca e, paradoxalmente, faz com que se sinta uma estrangeira ali. Esse sentimento se intensifica à medida que os móveis e pertences de Alberta são trazidos para a casa e Linus (irmão de Saul) povoa o ambiente com réplicas de móveis em miniatura. Cada mobília adquire, assim, sua sombra. Só Charlotte que não. Nada é seu, nem mesmo os filhos - Selina e Jiggs, um órfão tra-

zido por Saul, a quem ela jamais reconhece -, nem mesmo seu próprio eu.

Charlotte sente-se sufocar pelo acúmulo - *clutter* - de coisas e pessoas à sua volta. Tudo e todos são pesos - *bens terrenos* - dos quais precisa se livrar, a fim de poder viajar, para se re/encontrar como sujeito. Nem mesmo os momentos de infidelidade com Amos (irmão de Saul, músico, livre), que a convida para fugir com ele, lhe preenchem os vazios interiores. Primeiro, ela não vai embora com ele para não decepcioná-lo: Amos a considera uma mulher forte, de quem todos *arrancam pedaços* (p.173), que a tudo resiste, não por amor, mas por responsabilidade e comiseração humana. Depois da morte da mãe, ela não foge com ele, porque seu conceito sobre Charlotte muda. Ela não sai dali porque é *passiva... permanece onde foi posta... nunca teve a intenção sincera de ir embora... se deixou sepultar ali... pensa que a tolerância é uma virtude* (p.182). Quem foge dali é ele. Só então Charlotte inicia os preparativos para a viagem. Destitui-se de tudo: *Meu objetivo era uma casa despojada, com a aparência de uma caveira esbranquiçada* (p.183).

Charlotte - filha, esposa e mãe - é também artista. Herda a fotografia como profissão e o estúdio de seu pai. Embora ingresse na cultura pela "Lei do Pai", no afã de encontrar um meio de expressão individual, Charlotte usa da própria arte/atividade paterna para subverter seus dogmas. Ele sempre tirou *fotografias honestas* (p.58), destinadas a manter as pessoas para a posteridade, enquanto que as de Charlotte não são de *importância permanente* (p.113).

Como ela, o estúdio passa por transformações radicais, principalmente devido aos adereços de Alberta ali guardados: a espada de latão do avô Emory, penas, medalhas militares, abrigo para as mãos de arminho, chapéus de três bicos com galões dourados, que adicionam um efeito especial à luz gasta da câmara velha, dando às pessoas a *aparência de um príncipe* (p.167-168). As fotos são sempre surpreendentes, porque jamais correspondem à realidade.

É através da arte, por meio de construções alegóricas, que Anne Tyler deixa escapar a criatividade e o feminino em Charlotte. O exercício da arte da fotografia discute, metaforicamente, a questão identitária da protagonista, enfatizada pelas visões de mundo divergentes entre ela e seu pai. Nas fotos dele, *ninguém sorria* (p.58); nas dela, os clientes encontram a oportunidade de realizar as fantasias. Ele jamais admitira... *essas fotografias enfeitadas [pois] Não há sentido em fingir*

que alguém é o que não é (p.58). Outra conotação para a "viagem". Realizar nossas fantasias revela o outro de nós mesmos. Significa deixar surgir o nosso próprio eu, estrangeirado por outras lógicas. É como *estrangeiros de nós mesmos que podemos tentar viver com os outros* (Kristeva, 1994, p.177-178). O desvendar desse outro em nós, falso para alguns, pode ser o caminho da verdade, como conclui Charlotte. Apesar de suas fotos não serem realmente reais, ela passa a acreditar que é *registrando as pessoas de cabeça para baixo, em trajes inesperados [que]... suas medalhas emprestadas podem dizer mais verdades do que escondem* (p.196).

Durante a viagem, Charlotte jamais abandona seus bens terrenos: sua cidade, sua casa, a família. Levada por Jake, trancada no carro, sua mente não se fixa nas paisagens novas. Apesar das descrições detalhadas dos lugares por onde passam, o que assegura o realismo e o historicismo da narrativa, pois descortina uma América *como uma avenida de luzes, tão ofuscante quanto duas feiras de pedras preciosas* (p.163), Charlotte não se integra nela. A única visão que importa é a da mudança que o progresso opera em Clarion. Somente sua casa permanece intocada. Ela não.

Se há algum envolvimento é o seu com a história de Jake e de sua namorada, Mindy (Love), que está grávida, a quem ele recolhe no caminho para a Flórida. Em Mindy, adolescente ainda, refaz-se a noção da maternidade como um ônus para a mulher. Além disso, a formação triangular - Charlotte, Jake e Mindy - representa a extensão metonímica do núcleo familiar, no qual prepondera a figura da mãe. Jake possui a arma, símbolo do poder físico e de conotação fálica, e a ameaça de morte. Charlotte, no entanto, sobrevive. Talvez porque carrega em si a simbologia maior de preservação do que é essencial, na visão de Tyler, para a sociedade humana: a família.

No fim, ao retornar para casa, quando Saul propõe-lhe uma viagem, ela recusa: *Estamos viajando há anos, viajamos durante todas as nossas vidas, continuamos a viajar. Não poderíamos permanecer no mesmo lugar, mesmo que tentássemos* (p.196). Esse é seu aprendizado, encoberto não por uma falsa identidade, mas por uma "falsa" viagem, da qual ela *não escapara tão ileso assim, no final das contas* (p.196).

A trajetória de Flora Fontanges em **O primeiro jardim** repete esse mesmo movimento circular de saída e retorno ao lugar de origem. *Dois cartas vindas de uma cidade longínqua, expedidas no intervalo*

de algumas horas, em bairros diferentes, a encontram no mesmo instante gozando da aposentadoria na Touraine e decidem pela volta ao país natal (p.9).

Trata-se de uma atriz de origem quebequense, cinquentenária, que decide responder a esse duplo apelo de sua filha Maud e de um diretor de teatro em Quebec. Abandona sua reclusão voluntária para rever a filha e encarnar o papel de Winnie, personagem da peça "Oh! Les beaux jours", de Samuel Beckett. Eis o que parece resumir os principais acontecimentos do romance. Entretanto, a viagem dessa mulher revela-se menos um deslocamento no espaço do que uma volta ao passado, bem como a ocasião de um confronto temido durante muito tempo.

De volta a sua cidade natal, percorrendo-a em companhia de Rafael, estudante de história e amante de sua filha, aos poucos Flora deixa-se possuir pelo passado e pela velha senhora da peça de Beckett. Maud havia fugido. Na angústia da espera, Flora recobra as lembranças desde sua infância, quando um casal abastado resgatou-a de um incêndio ocorrido no orfanato Saint-Louis, até deixar o país, em 1937, para não mais voltar. Inicia então para ela uma estranha viagem no tempo. No mesmo momento em que recupera a infância passada, Flora busca o envelhecimento e o desgaste de seu corpo, que lhe permitirão interpretar Winnie com perfeição.

Estamos diante de uma das maiores atrizes dessa época. *Ladra de alma, ela aprende a viver e a morrer* (p.81) em cada uma de suas personagens - *Eu me chamo Fedra, Celimena, Ofélia, Desdêmona* (p.171) - tomando emprestados nomes reconhecidos e papéis célebres do teatro, como os de Joana d'Arc, Maria Tudor, Fantine, Julie, Winnie... Tal desmembramento e dispersão tem relação direta com o significado e a forma do romance. De página em página, micronarrativa em micronarrativa, o leitor é transportado aos meandros caprichosos das lembranças de Flora. Ela passeia pelas ruas de Quebec e de seu passado e revive a noite de 14 de dezembro de 1927, quando pereceram no fogo do orfanato trinta e seis meninas. Reencontra seus pais adotivos e revê sua falsa avó materna e, nessa trajetória, figuras escondidas ou heróicas de mulheres do passado da Nova França são ressuscitadas. *Flora experimenta mil vezes a morte e mil prazeres com todo o seu corpo e alma* (p.85).

Um velho clichê - a artista não sendo ninguém pode investir-se de todas as identidades - toma corpo e substância em **O primeiro**

Jardim. Passamos a admirar aquela *cuja vida durante muito tempo foi estar extremamente maquiada, na luz crua, para que nada se perdesse de seu rosto nem de seu corpo, por mais longe que se estivesse na sala* (p. 35). Pelo teatro, Flora poderia ter nove vidas. *Experimentá-las todas uma a uma. Multiplicar-se nove vezes. Nove vezes nove vezes* (p.113), rejeitando os limites de uma identidade singular. Como atriz, engaja-se na via das linhas de fuga passíveis de afastá-la de um destino acanhado e de aproximá-la do lugar onde o Eu se encontra face ao Outro. *Transbordantes de vida e energia renovada, as atrizes ultrapassam as fronteiras do individualismo...para melhor participar da efervescência inovadora da sociedade* (PORTO, 1992, p. 271).

As relações complexas entre o Quebec e a França, ao mesmo tempo "mesmo" e "outro", revelam-se no imaginário de Anne Hébert. O significado do *primeiro jardim*, lugar-tempo mítico de uma relação fusional mãe/filha, mãe/pátria e país/filha, metaforiza a relação entre um Quebec alienador mas *terra original*, e a França, que, embora lugar de anti-exílio emocional e sócio-artístico - é lá que acontecem os amores, a confirmação de seu talento de atriz e sua liberdade interior - constitui-se em exílio geográfico.

O **primeiro jardim** apóia-se em estrutura tríplice, que corresponde a três relações entre mãe e filha: a da órfã Flora Fontanges com seus pais adotivos (e com a mãe biológica, que ela nunca conheceu); a de Maud com sua mãe Flora; a de Flora com as mães de Nova França, e com a primeira entre todas as mães, Eva. A essas relações corresponde uma estrutura temporal: a de uma tripla viagem às origens maternas do mundo, em que se distinguem três tempos: o da infância de Flora; o tempo da "fusão amorosa" entre Maud e Flora; o tempo de uma cidade na história contado através das mulheres célebres ou desconhecidas, domésticas, mães, religiosas, filhas do Rei - enviadas pela França para povoar o Novo Mundo - todas encarnações da primeira mãe, Eva.

A complexidade dessa estrutura vê-se acentuada pela ambivalência externa, tanto de Flora como de Maud. À medida que o romance se desenvolve, surge o passado reprimido da atriz, ao qual resiste, aplicando-se em mantê-lo à distância. Enquanto busca a filha, ela foge da lembrança de sua própria infância destruída. Maud, por sua vez, fugiu da infância e fugiu de Flora. Mas - nesse estranho jogo de esconde-esconde - é uma carta dela implorando a sua mãe para retornar ao seu país natal que decide pela sua volta.

A ambivalência atinge o paroxismo na invocação das primeiras mães da colônia canadense, o que representa, para Flora, uma busca apaixonada da mãe e uma fuga em frente, que lhe permite esquecer seu próprio passado e suas relações complicadas com Maud. Ela mergulha no passado coletivo e feminino para esquecer sua infância. Mas a preocupação maior com a história do outro a conduz, fatalmente, às suas origens. Uma vez o passado pessoal atravessado, Flora reencontra a filha.

Se no início houve um período de amor-paixão entre mãe e filha - período de fusão carnal e correspondência perfeita e união entre as duas - naquele jardim da Touraine ("o primeiro jardim" para Maud), mais tarde, em razão dos contratos e papéis teatrais, Flora e Maud devem separar-se. Oscilações da relação mãe-filha, alternância entre plenitude e privação, ausência e presença maternas dilaceram a filha. Como observa Marianne Hirsch (1989, p.102), é somente depois de consumada a separação que o período pré-edipiano chega à história, à narrativa. A felicidade inigualável e a deliciosa plenitude não têm história, ou melhor, têm história somente depois de desaparecidas, confirmando ser a perda o destino do paraíso.

Tantas vezes almejados, tantas vezes protelados, os encontros ocupam uma pequena fração em **O primeiro jardim**, apenas quinze páginas no fim da obra, e culminam com uma nova separação. Contudo, ao término da narrativa, as duas mulheres reencontram a paz. Maud aceita viver junto a Rafael e Flora volta para a Europa com nova promessa de vida, graças ao oferecimento de um papel teatral: recebera uma carta de Paris na qual lhe é oferecido desempenhar Frola (anagrama de Flora) em "Chacun sa verité", de Pirandello.

Apesar de ter reencontrado Maud, Flora está novamente só. Como na abertura do romance, seu deslocamento é mais uma vez desencadeado por uma carta. Os movimentos cíclicos, a volta ao lugar de partida, no entanto, não impedem, ao longo da obra, uma evolução identitária da protagonista, que acaba aceitando infância e velhice, e o absurdo das vidas voltadas para o envelhecimento e a morte. O novo papel - sugerido pelo título da peça - deixa entender que Flora encontrou finalmente sua verdade, na qual o teatro não será mais uma evasão na tentativa de esconder a realidade, nem a busca da inocência factícia e impossível. Quanto a Maud, ela agora já pode aceitar - sem temer o abafamento de sua identidade - o amor e a vida. O círculo se

fecha. É o fim da aposentadoria evocada no início do texto, assegurando o retorno simbólico da personagem à vida.

A separação já aconteceu e o exílio onde entrou a segue⁴ (p.189). Esta penúltima frase do romance pode ser lida como *ela sendo* Flora Fontanges, que abandonou o Quebec como fizera há trinta anos, quando enfrentou um exílio definitivo, trocou de país e dela mesma. Troca de país, país de origem lembrado, lembranças, sensações, arte. A teoria hebertiana sobre a estrutura de um povo e do indivíduo, ambos determinados pela paisagem de seu país, demonstra que a terra (mãe)/país impregna para sempre a psique - mesmo dos que partiram, e abriram o círculo - desempenhando um papel fundamental na definição das identidades. A terra mãe e o país/paisagem dão origem à memória identificadora. E esta faz nascer e informa a obra literária⁵.

Desde *A Odisséia*, a viagem constitui uma das figuras privilegiadas da narrativa, pois favorece as mudanças que lideram o desvendamento progressivo da intriga e o aprendizado do herói ou da heroína. A viagem sempre implica uma busca e comunica um saber, representando o aspecto essencial de numerosos romances mais recentes, como *On the road*, de Jack Kerouac ou *Volkswagen blues*, de Jack Poulin. Ao justapor discursos heterogêneos como os de Tyler e Hébert, colocando-os em perspectiva, e ao tratar a viagem como *topos* estruturante das narrativas e lugar de organização das respectivas histórias, encontramos resultados interessantes.

O trajeto particular das protagonistas possibilita, em sua soma, a emergência do heterogêneo e do diverso. Após a (re)visitação de territórios desconhecidos, Charlotte e Flora - agora marcadas pela vivência da viagem - vêem possibilitado o surgimento da estrangeira que habita o seu interior, deixando falar a "outra" que, modificada, atuará como agente transformador do meio de origem/partida. É atra-

⁴ Anne Hébert sublinha esta frase, escrita no feminino, uma variante de um dos versos de Paul Claudel em seu poema "Pensée en mer" da obra, *Connnaissance de l'Est*.

⁵ Aqui cabe evocar a semelhança existente entre criadora e criatura: Flora deixou o Québec para fugir de um meio pouco propício à busca de sua identidade, da felicidade e para desabrochar como mulher independente e como artista. É nessa vocação de artista que a verdadeira irmandade entre autora e personagem é mais estreita. Anne Hébert tenta transpor o que é para ela a criação de personagens, descrevendo a maneira pela qual Flora Fontanges cria seus papéis. Age com seus personagens, identifica-se com eles da mesma forma como a atriz pode identificar-se com aqueles que encarna.

vés do deslocamento geográfico e extraterritorial do eu que ambas serão levadas finalmente a evocar, sem traumas nem sofrimento, os objetos e as pessoas perdidas do passado.

Durante seus respectivos percursos, percebemos que as protagonistas enfrentam situações conflitantes como filhas e como mães. À presença dominante da mãe de Charlotte corresponde o vazio da inexistência da mãe de Flora. Embora vivenciando situações antagônicas, sua luta pelo descobrimento de uma identidade que lhes permita se fixarem no mundo social como sujeitos históricos ocorre de modo semelhante. Assim também acontece com relação ao seu respectivo desempenho como mães. A constância de Charlotte no atendimento das necessidades de Selina parece ter um caráter meramente obrigatório, desprovido de sentimento mais profundo ou apaixonado. Só no final é que fica implícita a aceitação do vínculo materno com a carga amorosa. Com Flora, os desencontros entre ela e Maud, que perduram ao longo de quase toda a sua existência, revelam sua rejeição à maternidade; só ao final da viagem revertem-se em uma possibilidade de conexão intrínseca entre mãe e filha.

Há um aspecto, porém, que diferencia a atuação das duas personagens no âmbito familiar. Trata-se da influência decisiva do elemento masculino, pai e marido, na construção da história de Charlotte, em oposição à sua total ausência na de Flora. Enquanto para a primeira a profissão é herdada do pai e os encargos de esposa são um empecilho constante à sua liberação, para a segunda esses laços jamais existiram. No "primeiro jardim", apenas Eva tem um lugar assegurado. Anne Hébert implode a constituição tradicional da família nuclear e, nessa perspectiva, parece afastar-se radicalmente das intenções ideológicas de Tyler. Para esta última, a função da mulher na sociedade contemporânea ainda inclui os encargos da vida doméstica. Qual a utópica? Qual a realista?

Apesar dessa discrepância entre ambas, os jovens casais, Jake e Mindy, de *Os bens terrenos*, e Rafael e Maud, de *O primeiro jardim*, parecem assegurar a continuidade da estrutura família-núcleo. Além disso, não podemos desprezar o fato de que Jake e Rafael representam, potencialmente, os filhos de Charlotte e Flora e as conduzem durante a viagem. Será esse um atestado de passividade dessas duas mulheres? Estão as Autoras com isso dizendo que a mulher precisa ainda de orientação segura do elemento masculino para encontrar seu objetivo na vida? E até mesmo sua identidade?

Nos romances enfocados a modernidade emerge claramente quando os estudamos sob o ângulo da relação mãe/filha/escrita, pois obedecem ao que Lori Saint-Martin (1992, p.117-118) chama de "estrutura materna". São vistos igualmente aqui como *Künstlerromane*, pois neles estabelecem-se - entre maternidade e criatividade - laços que iluminam de forma inovadora a relação das mulheres com a criação artística.

No plano estético algumas respostas podem ser encontradas. Como mulheres-artistas, Charlotte e Flora desvelam a consciência de sua problemática e a representam artisticamente, demonstrando o seu poder gerador e sua capacidade de aprendizagem da subjetividade, que exige a insubmissão ao enraizamento, não só como mães biológicas, mas, principalmente, como sujeitos definidores de situações reais.

Romances da memória, ou seja, narrativas de poderosas aventuras interiores e exteriores, ao cabo das quais as heroínas encontram-se confrontadas com o segredo de suas verdades, o exílio espacial/temporal lhes permite "trocar de pele", escapando da alienação e da infelicidade. O retorno das protagonistas de **Os bens terrenos** e **O primeiro jardim** é produto de decisões pessoais. Como náufragas, ambas terminam encontrando praias desertas, lugares para sonhar, fazer a ponte e seguir a estrada, realimentadas pelas experiências vividas.

Referências bibliográficas

- HÉBERT, Anne. **Le premier jardin**. Paris : Seuil, 1988.
- HIRSCH, Marianne. **The mother/daughter plot : narrative, psychoanalysis, feminism**. Bloomington : University of Indiana Press, 1989.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. de Maria Carlota Carvalho. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.
- PORTO, Maria Bernadette. **Le féminin sur la scène de l'intertextualité : la représentation de l'actrice dans l'univers romanesque de Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e Anne Hébert**. In: PETERSON, Michel, BERND, Zilá (Org.). **Confluences Littéraires, Brésil-Québec: les bases d'une comparaison**. Montréal: Les Éditions Balzac, 1992.

SAINT-MARTIN, Lori (org.). **L' autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois.** Montréal : Éditions XYZ, 1992.

TYLER, Anne. **Os bens terrenos.** Trad. de Alfredo Barcellos Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

O FEMININO NA OBRA DE MÁRIO QUINTANA

Gilda Neves da Silva BITTENCOURT*

Abstract

Quintana's work problematizes the female issue according to three different aspects: the woman's figure as a thematic topic; the existence of a poetic attitude with according to the binary patriarchal thought is considered to be feminine; the poetic speech centered round that field of emotions traditionally attributed to the female world by the same patriarchal culture.

Todos aqueles que lêem a poesia de Quintana reconhecem de imediato a sua essencialidade poética, proveniente, sobretudo, de um modo peculiar de encarar a realidade através de uma visão artística que colore e transfigura o real, mas, ao mesmo tempo, transita entre os seus limites e os da fantasia e do sonho.

Pode-se dizer mesmo que a sua linguagem poética constrói-se numa alternância de planos - passado/presente; sonho/realidade; etéreo/palpável; natureza/civilização, etc., privilegiando ora o instante presente, colorido subitamente de tons poéticos especiais, ora as lembranças de um passado mais remoto, mas que permanecem vivas na memória, presentificadas no espaço mágico do poema, desfazendo, inclusive, a própria idéia de uma temporalidade linear.

O tempo constitui, aliás, um dos focos temáticos da obra de Quintana, não o tempo perdido irremediavelmente, mas aquele capaz de renovar-se sempre, reatualizando-se numa espécie de presente intemporal, privilegiando muito mais a visão mítica do que a visão histórica da temporalidade.

A origem da sua palavra poética está, de um modo geral, fixada num passado com o qual o poeta se identifica por representar um tempo de inocência, simplicidade e pureza, quando a união entre a natureza e o homem era mais íntima e ainda não contaminada pelo avanço da civilização urbana e pela tecnologia. É este tempo que os seus

* Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

poemas constantemente estão a recuperar:

“ Tudo se fazia tão simplesmente:
as chinoquinhas pintavam as faces
com papel-de-seda vermelho,
os negrinhos tocavam pente
com papel-de-seda branco...”

(Tão simplesmente, A.H.S., p.62)

Estas mesmas qualidades de singeleza, naturalidade e candura que o poeta preza tanto, compõem a imagem da mulher na sua obra. As suas personagens femininas são, via de regra, parte integrante do seu mundo infantil, refeito constantemente pelas lembranças ou transformado pela imaginação artística.

Como foco nuclear do presente trabalho, questão do feminino na poesia de Quintana será tratada aqui sob dois ângulos distintos: em 1º lugar, focalizaremos a mulher como personagem ou inspiradora de poemas, com sua feição individualizada, peculiar à ótica quintanar; e, em 2º lugar, procuraremos relacionar a sua fala poética a uma visão feminina da realidade, mais ligada a um tipo de sensibilidade e de percepção próprio do sexo feminino.

No que tange às personagens, podemos dizer que elas não desempenham uma função basilar, como foco permanente da atenção do poeta. Além disso, a mulher, tal como aparece na poesia de Quintana, distancia-se daquele ser misto de inspiração e tentação que tem marcado toda a poesia ocidental, desde a antiga Grécia, cujas qualidades físicas e psíquicas despertam a atração física, acirram o desejo da união carnal e provocam paixões avassaladoras. Por sua própria natureza, Quintana sempre prezou a discrição em torno de seus sentimentos pessoais, recusando-se sistematicamente ao confessionalismo. Desta forma, o amor pela mulher diluiu-se por entre outras formas de amar e até mesmo metaforiza-se em imagens da natureza personificada.

Quando são explicitadas como personagens, elas fazem parte do universo infantil do poeta: as companheiras de brincadeiras, as colegas de escola, a primeira namorada, as tias solteironas, todas elas representadas tal como apareciam ao poeta no passado, com a simplicidade, a descontração e a alegria próprias da infância:

“ Nas pedras irregulares do calçamento,

.....
A carrocinha passa, aos solavancos...
Passam as moças de vestidos brancos
E risos multicores.
Que vão formar depois na procissão."
"Dia santo em 1923" (A. H. S., p. 135)

A imagem da mulher atrai o poeta por sua feição de menina, por aquilo que ela soube conservar da inocência e da singeleza da infância, pelos sentimentos de beleza e pureza capazes de despertar no coração do poeta. Isto fica bastante evidente nos poemas feitos em homenagem a Cecília Meireles, onde ele diz por exemplo:

"Cecília, Cecília que chega de um pátio da infância...
Traz ainda sereno nas tranças,
Seus sapatinhos andaram pulando na grama...
Depois assenta-se nos degraus da torre e canta...
("Quem bate", N.A.P., p.143)

Nos poucos poemas em que há referências aos encontros amorosos, estes estão perpassados de fantasia e imagens oníricas, em que se misturam realidade e sonho, tal como se dá no soneto XXVII da "Rua dos Cataventos", em que o poeta fala sobre o dia seguinte do amor, quando a manhã encontra os dois amantes nus e entrelaçados sobre o leito, experimentando tal felicidade de sorte que tudo se modifica e se transfigura, até mesmo o casal de enamorados:

"Vestidos contra o azul, de tons vibrantes e violentos,
Nós improvisaremos danças espantosas
Sobre os telhados altos, entre o fumo e os cataventos!"

(Poesias, p.24)

Num outro pequeno poema em prosa chamado "O despertar dos amantes", Quintana procede exatamente da mesma maneira, ao dizer.

"Quem teria deixado, enquanto nos amávamos, o tarro da lua à nossa porta?"

(Sapato florido, in: Poesias, p. 86)

Um procedimento estilístico freqüente na obra quintanar é o animismo que, aliás, é uma forma impressionista de mostrar a realidade, já que expressa a visão primitiva do mundo, reflexo imediato de estímulos que provocam reações elementares de uma impressão momentânea. Assim, a noite, a lua, a estrelinha, a flor e a própria poesia são humanizadas e feminilizadas, porém o tratamento que o poeta lhes dá não contém a ingenuidade anterior, mas colore-se de tonalidades mais eróticas ao exaltar, por exemplo, a nudez da rosa e da estrelinha, a imaginação depravada e a volúpia da orquídea, e ao comparar a poesia a um seio de mulher.

“Eu queria trazer-te uns versos muito lindos...
Trago-te estas mãos vazias
Que vão tomando a forma do teu seio.”
(N.A.P., p.33)

Portanto, é somente através do processo metafórico que o poeta ousa dar um toque de sensualidade à mulher, encarando-a não mais como uma criança mas como fêmea, o que não deixa de ser verdade, uma forma de encobrir e escamotear a referência direta e de eximir-se de uma expressão marcada pela individualidade.

O modo mais freqüente do poeta dirigir-se às mulheres, contudo, é através do termo genérico “amadas”, com o que elas assumem uma feição imprecisa, indeterminada e até mesmo intemporal, já que fazem parte do passado e do presente simultaneamente.

A mulher é, portanto, um ser um tanto difuso na obra de Quintana, por diluir-se em meio a vários tipos de representação, onde se misturam o real, o sonho, a metáfora e a metonímia, como se o poeta se esquivasse de mostrar a verdadeira natureza feminina, principalmente por desconhecer-la e por representar, por isso mesmo, um mistério insondável.

O segundo aspecto que nos propomos a analisar diz respeito ao tipo de percepção e apreensão da realidade que a fala poética de Quintana revela e que pode estar relacionada a alguns aspectos mostrados pela crítica literária feminista.

O foco irradiador de suas postulações está no questionamento das categorias sexuais (masculino e feminino) historicamente definidas e que revelam, na verdade, um visão patriarcal onde o homem é

sempre considerado superior e a mulher inferior. Conseqüentemente, são estabelecidos papéis, temperamento, e "status" diferenciados para cada sexo, privilegiando sempre a feição masculina.

Todos os aspectos envolvidos no patriarcado em relação à separação dos sexos, têm efeito sobre a psicologia de ambos, sendo o principal deles a interiorização da ideologia patriarcal que acaba por "contaminar" as formas do conhecimento humano. Assim, na Antropologia, na Religião e na Literatura transparece esta política sexual binária, através da reprodução dos mesmos modelos de opressão e discriminação.

Hélène Cixous, uma das mais importantes teóricas da crítica feminista francesa, relaciona uma série de oposições que caracterizam o "pensamento binário patriarcal" e "estão fortemente imbricadas no sistema patriarcal de valores: cada oposição pode ser analisada como uma hierarquia onde o lado 'feminini' é sempre visto como a instância negativa e sem poder." (Moi, Toril. Sexual/Textual Politics. p.104). As duplas opositivas de que fala são as seguintes:

Atividade/Passividade
Sol/Lua
Cultura/Natureza
Pai/Mãe
Cabeça/Emoções
Inteligência/Sensibilidade
Logos/Pathos

Nestas dualidades, o primeiro elemento é sempre relacionado ao masculino.

O projeto da crítica feminista é desfazer a ideologia patriarcal e seu esquema binário de oposições e, entre outras coisas, tentar identificar uma escrita feminina que trabalhe sobre aquilo que Derrida identifica como a "diferença", ou seja uma linguagem que procure destruir a lógica falocêntrica, desfazer o enclausuramento da oposição binária e revelar os prazeres da textualidade com final aberto (Moi, Toril, Sexual/Textual Politics, p.108).

Esta escrita feminina, no entanto, segundo Hélène Cixous, não pode ser perfeitamente definida, teorizada ou codificada, e nem é exclusivamente produzida por mulheres, mas é aquela que tende sempre a superar o tipo de discurso regulado pelo sistema falocêntrico. Nesse sentido, ela caracterizar-se-a por desfazer a lógica, a linearidade e a historicidade do discurso, privilegiando o fragmento, o silêncio, o

oculto e o descentramento do sujeito. O plano em que trabalha é o instintivo, quase inconsciente das pulsões, naquilo que Julia Kristeva identifica como o Semiótico, espécie de resíduo da fase pré-edipiana (portanto, pré-racional) onde não há ainda uma definição de sexos. Este Semiótico é parcialmente reprimido quando o sujeito ingressa na Ordem Simbólica (segundo Lacan, a Lei do Pai), mas pode ser percebido como pressão pulsional na própria linguagem simbólica através de contradições, incongruências, rupturas, silêncios e ausências.

Na verdade, o que se propõe é uma nova forma de escrita capaz de desconstruir as oposições binárias da sociedade patriarcal e de instaurar, não especificamente uma escrita feminina, mas uma ordem inovadora na expressão lingüística do pensamento humano.

Considerando todos estes aspectos em relação à poesia de Quintana, podemos chegar a algumas constatações interessantes: em 1º lugar, se levarmos em conta o pensamento binário patriarcal e seu esquema de oposições, vemos que sua poesia inscreve-se preferencialmente no pólo feminino por privilegiar as emoções e a sensibilidade e desprezar a razão e a inteligência por considerá-las antinaturais. Da mesma forma, o apego à natureza, manifestado em inúmeros poemas, tanto pelo desejo de fundir-se a ela e assumir as suas formas, como pela exaltação constante ao que é singelo e natural em oposição ao que já foi tocado pela civilização, contrapõe-se evidentemente o pólo da cultura. A presença importante, em Quintana, da temática noturna e de todos os seus envolvimentos (silêncio, sombras, lua, estrelas, sonho, grilo) é também um dado importante para confirmar a sua preferência pelo pólo feminino da noite. A própria atitude poética, revelada principalmente pela visão impressionista da realidade, mostra um poeta muito mais voltado à contemplação passiva do que à ação efetiva e imediata sobre o mundo.

Em segundo lugar, a sua preferência por uma temporalidade mítica e até mesmo a um único instante, revela uma recusa sistemática a um escorrer histórico e linear de um tempo que se constitui pelos acontecimentos realizados pelo homem e pela civilização. Esta aversão à historicidade e à conseqüente causalidade, coloca-o a um plano pré-racional em que a vida humana é regulada pela natureza e seus fenômenos e onde há uma união intrínseca entre ela e o indivíduo.

Em terceiro lugar, Quintana considera freqüentemente a sua condição de poeta como algo marginal à sociedade estabelecida. Não são poucos os poemas em que se auto-identifica à imagem do "gau-

che", do ser diferenciado que sofre de um mal incurável e só descobre "estranhos descaminhos". Ficar em "estado de poesia" corresponde, em Quintana, a incluir-se no grupo daqueles desprovidos da faculdade da razão como os loucos, os idiotas e as crianças.

Em quarto lugar, a rejeição ao "logos" patriarcal também se evidencia pela ruptura da linearidade e da logicidade discursiva em muitos de seus poemas, em que prevalece a dissociação e a desarticulação próprias da linguagem onírica, compondo imagens verdadeiramente surrealistas, onde a lógica imagística se impõe à lógica racional, configurando, justamente, a irrupção do irracional que subjaz à consciência racional, identificado por Kristeva como o Semiótico.

Os exemplos de poemas que ilustram todos os aspectos mostrados até aqui são inúmeros e se fôssemos mostrá-los a cada passo prolongaríamos em demasia esta comunicação. Além disso, valemo-nos do pressuposto de que a poesia de Mario Quintana é suficientemente conhecida e, portanto, permite uma identificação relativamente fácil destes elementos.

O feminino na poesia de Quintana, como vimos, manifesta-se muito mais em termos de linguagem e de postura poética do que pela tematização. Como personagens ou "musas" inspiradoras dos poemas, as mulheres não desfrutam da mesma importância de outros motivos, mais frequentes em sua poesia, como a infância, a morte, o tempo e o próprio fazer poético. O fato de relegar a um segundo plano a figura da mulher e o conseqüente envolvimento com a temática amorosa evidentemente está relacionado à própria personalidade poética de Quintana que evita o confessionalismo e o desnudamento da alma. Nesse sentido, a mulher sempre foi para ele um verdadeiro enigma.

Por outro lado, também mostramos, ao longo deste trabalho, como é possível reconhecer em Quintana uma atitude poética e mesmo uma visão da realidade mais ligadas àquilo que o pensamento binário patriarcal relaciona ao feminino. O seu destino "canhestro" de poeta afasta-o da condição "normal" das outras pessoas, excluindo-o, assim, de um tipo de sociedade centrada no "logos" racional; da mesma forma, às duas instituições basilares dos valores patriarcais - o casamento e a família - reiteram a sua posição de marginalidade.

Finalmente, a sua fala poética contém muitos ingredientes de uma escritura avessa à racionalidade, não só por estar centrada na esfera dos sentimentos, das emoções e dos instintos, mas também por privilegiar frequentemente o irracional, o fragmentário e o ilógico,

como se esta fosse a forma de expressão mais natural e espontânea, capaz de traduzir, de fato, a essência da vida.

Referências bibliográficas

- MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist literary theory**. London, Methuen and Cia., 1985.
- QUINTANA, Mario. **Apontamentos de História Sobrenatural**. Porto Alegre, Globo, 1976
- _____. **Poesias**. 2 ed. Porto Alegre, Globo, 1975.
- _____. **Esconderijo do tempo**. Porto Alegre, L&PM, 1980.
- _____. **Caderno H**. 4 ed. Porto Alegre, Globo, 1983.
- _____. **Nova Antologia Poética**. 2ed. Rio de Janeiro. Codecri, 1981.



Editora e Gráfica Universitária
UFPEL