

**A herança dos irmãos Grimm na literatura juvenil contemporânea:
a “chick lit” e as princesas do novo milénio**

Maria da Conceição Tomé e Glória Bastos

**Em busca da autenticidade: a propósito de *Os Maias*, de Eça
de Queirós**

Rafael Santana Gomes

**Ramón del Valle-Inclán, encenador moderno, em sintonia com
Appia, Meyerhold e Gordon Craig**

Joyce Rodrigues Ferraz Infante

A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio

Ulisses Infante

Paródia e *non-sense* em “Darandina”, de Guimarães Rosa

Hilda Gomes Dutra Magalhães

Nos passos de Quintana, uma possível micro-história literária

André Mitidieri

**O voo é com os pássaros. Elogio a Valdemiro, Sequeira, Margarida
e Hélder**

Evelyn Blaut Fernandes

O caso autoral de Luiz Pacheco

Sofia Santos

**O carácter rapsódico e amoroso dos “Poemas da amiga”, de Mário
de Andrade**

Cristiane Rodrigues de Souza

AGÀLIA

REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA



número

103

1º semestre 2011

DIREÇÃO

Roberto López-Iglésias Samartim

Universidade da Corunha;

Galabra (Universidade de Santiago Compostela, USC)

M. Felisa Rodríguez Prado

Universidade de Santiago de Compostela, Galabra

SECRETARIA TÉCNICA (Adjunta à direção)

Cristina Martínez Tejero

Universidade de Santiago de Compostela, Galabra

CONSELHO DE REDAÇÃO

M. Carmen Villarino Pardo

Universidade de Santiago de Compostela, Galabra

Pablo Gamallo Otero

Universidade de Santiago de Compostela

Rosa Verdugo Matés

Universidade de Santiago de Compostela

Luís Garcia Soto

Universidade de Santiago de Compostela

M. Teresa López Fernández

Universidade da Corunha

Carlos Velasco Souto

Universidade da Corunha

Xerardo Pereiro Pérez

Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro

Vanda Anastácio

Universidade de Lisboa

Maria das Dores Guerreiro

I.U. de Lisboa (CIES-ISCTE)

Antón Corbacho Quintela

Universidade Federal de Goiás; Galabra (USC)

Graziella Moraes Dias da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Márcio Ricardo Coelho Muniz

Universidade Federal da Bahia

M. Adriana Sousa Carvalho

Universidade de Cabo Verde

Mihai Iacob

Universitatea din Bucuresti

CONSELHO CIENTÍFICO

Elias J. Torres Feijó (Universidade de Santiago de Compostela, Galabra)

José Luís Rodríguez (Universidade de Santiago de Compostela)

Isabel Morán Cabanas (Universidade de Santiago de Compostela)

José António Souto Cabo (Universidade de Santiago de Compostela)

Arturo Casas Vales (Universidade de Santiago de Compostela)

Marcial Gondar Portasany (Universidade de Santiago de Compostela)

Francisco Salinas Portugal (Universidade da Corunha)

Celso Álvarez Cáccamo (Universidade da Corunha)

José-Martinho Montero Santalha (Universidade de Vigo)

Carlos Garrido (Universidade de Vigo)

Álvaro Iriarte Sanromán (Universidade do Minho; Galabra, USC)

Carlos Costa Assunção (Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro)

Teresa Sousa de Almeida (Universidade Nova de Lisboa)

Inocência Mata (Universidade de Lisboa)

António Firmino da Costa (I. U. de Lisboa, CIES-ISCTE)

Gilda da Conceição Santos (Universidade Federal do Rio de Janeiro; Real Gabinete Port. de Leitura)

Júlio Barreto Rocha (Universidade Federal de Rondônia)

Yara Frateschi Vieira (Universidade Estadual de Campinas)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Teresa Cruz e Silva (Universidade Eduardo Mondlane)

Onésimo Teotónio de Almeida (Brown University)

Tobias Brandenberger (Universität Göttingen)

Carlos Taibo Arias (Universidad Autónoma de Madrid)

ASSINATURA

(https://espaciosseguro.com/agalia/inscripcion_agalia.html)

Versão eletrônica (2 números/ano): 20€

Versão impressa (2 números/ano):

<i>Estado Espanhol</i>	20€ Sócios/as AGAL	30 € Não Sócios/as
<i>Europa</i>	28€ Sócios/as AGAL	38€ Não Sócios/as
<i>Resto do mundo</i>	31€ Sócios/as AGAL	41€ Não Sócios/as

Contacto: agalia@agal-gz.org

Envio de originais: <http://www.agalia.net/envio.html>

Normas de Edição no fim do volume e em <http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>

AGÁLIA. REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA

ISSN: 1130-3557

DEPÓSITO LEGAL: C-250-1985 (versão papel)

EDITA: Associação Galega da Língua (AGAL)

URL: <http://www.agalia.net>

ENDEREÇO-ELETRÔNICO: revista@agalia.net

ENDEREÇO POSTAL: Rua Santa Clara nº 21

15704 Santiago de Compostela (Galiza)

PERIODICIDADE: Semestral (números em junho e dezembro)

Indexada em:

CAPES (<http://www.capes.gov.br/>)

dialnet (<http://dialnet.unirioja.es>)

Desenho da capa: Carlos Quiroga

Impressão: Sacauntos, cooperativa gráfica (info@sacauntos.com)

Revisão de textos em inglês: Rosário Mascato Rey

SUMÁRIO

Nota da redação	5
A herança dos irmãos Grimm na literatura juvenil contemporânea: a “chick lit” e as princesas do novo milénio <i>The Legacy of Grimm Brothers in Contemporary Literature for Young Adults: “Chick Lit” and New Millennium Princesses</i> Maria da Conceição Tomé e Glória Bastos	7
Em busca da autenticidade: a propósito de <i>Os Maias</i>, de Eça de Queirós <i>In Quest for Authenticity: About Os Maias, by Eça de Queirós</i> Rafael Santana Gomes	31
Ramón del Valle-Inclán, encenador moderno, em sintonia com Appia, Meyerhold e Gordon Craig <i>Ramón del Valle-Inclán, Modern Director, in Line with Appia, Meyerhold and Gordon Craig</i> Joyce Rodrigues Ferraz Infante	53
A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio <i>The Poetry of Guilherme de Almeida: About Tradition and Silence</i> Ulisses Infante	77
Paródia e non-sense em “Darandina”, de Guimarães Rosa <i>Parody and Non-sense in the “Darandina” Story, by Guimarães Rosa</i> Hilda Gomes Dutra Magalhães	103

Nos passos de Quintana, uma possível micro-história literária	121
<i>Following Quintana's Steps: A Possible Literary Micro-History</i>	
André Mitidieri	
O voo é com os pássaros. Elogio a Valdemiro, Sequeira, Margarida e Hélder	149
<i>Birds to Fly. Praise to Valdemiro, Sequeira, Margarida and Hélder</i>	
Evelyn Blaut Fernandes	
O caso autoral de Luiz Pacheco	175
<i>The Authorial Case of Luiz Pacheco</i>	
Sofia Santos	
O caráter rapsódico e amoroso dos “Poemas da amiga”, de Mário de Andrade	207
<i>The Rhapsodic Aspect and the Love in “Poemas da amiga”, by Mário de Andrade</i>	
Cristiane Rodrigues de Souza	

NOTA DA REDAÇÃO

Apresentamos neste volume 103 da *Agália* nove trabalhos procedentes de Portugal (três) e do Brasil (seis) relativos aos estudos literários, com especial destaque para a revisão de aspetos ou trajetórias de produtores localizados nas literaturas portuguesa, brasileira e espanhola.

Abrimos a nossa publicação com um artigo em que as investigadoras Maria da Conceição Tomé e Glória Bastos (ligadas ao Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais da Universidade Aberta) analisam as formas em que as narrativas conhecidas como “chick lit” contribuem para a inculcação de valores patriarcais entre o seu público alvo (raparigas) e para a formatação das atitudes das adolescentes em relação a si próprias, aos elementos do sexo oposto e ao casamento.

Por seu lado, a professora Joyce Rodrigues Ferraz Infante, da Universidade Federal de São Carlos, confronta no seu texto as propostas cénicas renovadoras do teatro europeu da primeira metade do século XX com as ideias em volta da encenação dramática de Ramón del Valle-Inclán, concluindo que o produtor galego compartilha com Appia, Meyerhold ou Gordon Craig, especialmente, o uso criativo dos recursos de iluminação e de atuação.

A literatura portuguesa está presente no volume com estudos sobre Eça de Queirós, António Lobo Antunes e Luiz Pacheco. Assim, o professor Rafael Santana Gomes (da Universidade Federal do Rio de Janeiro) faz uma leitura d’*Os Maias* de Eça de Queirós à luz da *Teoria do Romance* de Georg Lukács, concluindo que os protagonistas deste romance realista funcionam como figuras exemplares da incapacidade da elite portuguesa de atualizar os valores burgueses no contexto social degradado do Portugal do século XIX. Evelyn Blaut Fernandes (da Universidade de Coimbra) debruça-se sobre a ficção portuguesa contemporânea a partir da análise crítica de *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes, na medida em

que este livro articula determinados pressupostos teóricos sobre a loucura e a psiquiatria. Já a professora Sofia Santos (do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa) aplica ao surrealista Luiz Pacheco um esquema de análise avaliativa que pretende ultrapassar a acostumada leitura crítica biografista desta figura relativamente secundarizada pela crítica portuguesa contemporânea.

Os restantes trabalhos deste volume 103 revisam diferentes questões relativas ao modernismo e o regionalismo na literatura brasileira. O professor Ulisses Infante, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, retoma o estudo de certos traços marcantes da poesia de Guilherme de Almeida com o intuito de contribuir para uma melhor compreensão dos seus procedimentos escriturais e, principalmente, para contestar a inexatidão do tópico genético da estagnação a respeito do percurso lírico do autor brasileiro. Hilda Gomes Dutra Magalhães, da Universidade Federal do Tocantins, analisa a paródia no conto “Darandina”, de João Guimarães Rosa, verificando como esta prática é identificável com o *non-sense* proposto por Deleuze. André Mitidieri, da Universidade Estadual de Santa Cruz, parte dos trabalhos de Ginzburg sobre micro-história e encontra um conjunto de evidências em fontes primárias pouco conhecidas (nomeadamente o jornal *Ibirapuitan*) que alteram e corrigem dados sobre a produção do poeta Mário Quintana. Por último, Cristiane Rodrigues de Souza, do Centro Universitário Barão de Mauá, encerra o volume com uma releitura dos “Poemas da Amiga” de Mário de Andrade centrada no tratamento do amor, a música e a construção da identidade brasileira.

Roberto L. I. Samartim
Felisa Rodríguez Prado

A herança dos irmãos Grimm na literatura juvenil contemporânea: a “chick lit” e as princesas do novo milénio*

Maria da Conceição Tomé

Agrupamento de Escolas de Silgueiros (CEMRI)**

Glória Bastos

Universidade Aberta (CEMRI)

Resumo

No final do século XX e primeira década do XXI, surgiram em Portugal coleções e títulos dirigidos de forma particular às adolescentes, inseridos na tendência literária designada por “chick lit”. Neste artigo, pretende-se analisar de que forma estas narrativas, à semelhança dos contos de fadas, contribuem para a inculcação de valores patriarcais e para a formatação das atitudes das adolescentes em relação a si próprias, aos elementos do sexo oposto e ao casamento.

Tendo como corpus um conjunto de narrativas juvenis de autores portugueses inseridas nesta tendência literária e publicadas entre 1995 e 2010, procedeu-se à sua análise no contexto abrangente das relações que estabelecem com as normas sociais. O nosso estudo centrou-se nas personagens femininas, de forma particular no seu discurso e no seu perfil ideológico-cultural, bem como nas relações de género.

Verificou-se que a globalidade destes livros perpetuam estereótipos relacionados com a imagem e a submissão feminina, veiculando, à semelhança dos contos dos irmãos Grimm, valores da ideologia patriarcal.

Palavras chave: Literatura Juvenil — Adolescência — “Chick lit” — Contos de fadas.

The Legacy of Grimm Brothers in Contemporary Literature for Young Adults: “Chick Lit” and New Millennium Princesses

Abstract

At the end of the twentieth century and first decade of the new millennium, some collections and titles inserted in the literary trend known as “chick lit” appeared in Portugal, addressed, in particular, to teenagers. In this article, we intend to examine how these narratives, in some aspects similar to fairy tales, contribute to instill into their readers patriarchal values and to mold female attitudes towards the self, men and marriage.

We have analysed “chick lit” narratives for young adults written by Portuguese authors between 1995 and 2010, in a broader context of their relations with social norms. Our study focuses on female characters, especially their speech and their ideological-cultural profile, as well as on gender relations.

We conclude that these books perpetuate stereotypes related to image and female submission, conveying, as Grimm’s Tales, patriarchal ideology and values.

Key words: Young Adult Literature — Adolescence — Chick lit — Fairy Tales.

* Este texto resulta da ampliação e revisão da comunicação apresentada pelas autoras, após superar dupla avaliação anónima, no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas celebrado na Universidade do Algarve (Faro, Portugal) entre 18 e 23 de julho de 2011 (veja-se Tomé e Bastos, 2012).

** No ano letivo 2011/2012, em situação de equiparação a bolseiro (Bolsa da FCT | SFRH / BD / 60893 / 2009).

Receção: 30-11-2011 | Admissão: 22-05-2012 | Publicação: 30-11-2012

TOMÉ, Maria da Conceição e GLÓRIA BASTOS: “A herança dos irmãos Grimm na literatura juvenil contemporânea: a ‘chick lit’ e as princesas do novo milénio”. *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 7-29.

1. Introdução

Os contos de fadas têm vindo a ser analisados no contexto de um discurso sociocultural sobre o género, sobretudo a partir da década de 70 do século XX, nomeadamente pelos estudos feministas. De acordo com Haase (2004: 3), os investigadores pertencentes a esta corrente de investigação e que se debruçaram sobre as questões feministas nos contos de fadas estavam, inicialmente, sobretudo preocupados com as representações da identidade feminina e as suas consequências para o desenvolvimento das crianças.

Desde uma perspetiva feminista, os contos de fadas têm servido não só para aculturar os sujeitos femininos para o desempenho dos tradicionais papéis sociais, mas também para formatar as atitudes das mulheres em relação a si mesmas, aos homens, ao casamento e à sociedade (Rowe, 1986). Como sublinha Lieberman (1972: 385):

Millions of women must surely have formed their psycho-social self-concepts and their ideas of what they could or could not accomplish, what sort of behavior would be rewarded, and the nature of reward itself, in part from their favorite fairy tales. These stories have been made the repositories of the dreams, hopes, and fantasies of generations of girls.

Os atributos de “feminilidade” presentes nestas narrativas são inculcados nas crianças e reforçados pelas próprias histórias (Lieberman, 1972), constituindo estes contos um mecanismo de controlo social, um projeto pedagógico e civilizacional tendo como público-alvo as crianças, sobretudo as raparigas (Silvestre, 2011). Com efeito, as heroínas dos Contos de Grimm são dóceis, passivas, submissas e indefesas (Lieberman, 1972; Münder, 2002; Bacchilega, 1987), tendo estas narrativas desempenhado um importante papel “in forming the sexual role concept of children and in suggesting to them the limitations that are imposed by sex upon a person’s chance of success in various endeavours” (Lieberman, 1972: 384). Segundo Karen Rowe, os contos de fadas, ao valorizarem a passividade, a dependência, a obediência e a capacidade de sofrer das heroínas, sugerem “that cul-

ture's very survival depends upon a woman's acceptance of roles which relegate her to motherhood and domesticity" (1986: 210).

Ainda de acordo com esta investigadora, inconscientemente as mulheres assimilam estas normas culturais, veiculadas pelos contos de fadas, e transpõem-nas para a vida real (sobretudo a aquiescência pelo poder masculino e a ideia do casamento não só como um ideal de vida, mas também como o único estado a que as mulheres devem aspirar), perpetuando-se desta forma o *status quo* patriarcal. Os contos de fadas, que amalgamam moralidade com fantasia romântica com o objetivo de representar os ideais culturais para as relações humanas, fazem a subordinação feminina parecer romanticamente desejável, sendo "powerful transmitters of romantic myths which encourage women to internalize only aspirations deemed appropriate to our "real" sexual functions within a patriarchy" (Rowe, 1986: 211).

Com efeito, os contos de fadas encorajam as mulheres a idealizar o amor e, por conseguinte, o seu papel de subservientes e passivas esposas (Isbister, 2009). É pertinente sublinhar, neste contexto, que as adaptações cinematográficas de alguns dos contos de fadas levadas a cabo por Walt Disney, na primeira metade do século XX, ajudaram a consolidar esta representação dos sujeitos femininos e a perpetuar nas sociedades contemporâneas os ideais românticos de amor difundidos por aquelas produções literárias.

Apesar de vivermos numa sociedade na qual os movimentos feministas têm conquistado vitórias no que diz respeito à emancipação feminina, continuam a surgir manifestações mais ou menos literárias que replicam alguns dos enredos dos contos de fadas, e exaltam, sub-repticiamente, os valores patriarcais veiculados nos mesmos. Efetivamente, como destaca Rowe (1986: 210), "these 'domestic' fictions reduce fairy tales to sentimental clichés, while they continue to glamorize a heroine's traditional yearning for romantic love which culminates in marriage".

Neste contexto, desde a década de 90 do século XX, tem-se acentuado uma nova tendência literária, um fenómeno designado por "chick lit", cujas manifestações literárias têm sido consideradas contos de fadas pós-feministas, que utilizam padrões/convenções daquelas narrativas feéricas, estando so-

bretudo focalizadas nos relacionamentos das protagonistas e na sua procura do ideal romântico do “amor verdadeiro” (Isbister, 2009). Com efeito, enquanto subgénero dos contos de fadas, a “chick lit” incorpora e reconfigura os discursos tradicionais e feministas na cultura popular (Isbister, 2009). Estas produções narrativas acabam por reforçar as ligações entre as mulheres e os ideais de romance e de amor presentes nos contos de fadas, sendo lidas sobretudo por um público feminino que parece identificar-se com as atribuições das protagonistas.

Embora as primeiras obras integradas nesta tendência literária tivessem como público-alvo as mulheres adultas, rapidamente começaram a surgir no mercado editorial coleções de livros inseridos nesta corrente e especialmente dirigidas às jovens raparigas. Pretende-se, neste artigo, não só analisar a presença da “chick lit” para adolescentes no mercado editorial português, mas também verificar de que forma estas narrativas perpetuam os valores patriarcais presentes nos contos de fadas e como continuam ao serviço da aculturação das mulheres para os tradicionais papéis sociais. Por outro lado, visa-se analisar as representações dos sujeitos femininos nestas obras, bem como a forma como estas figurações contribuem para a formação das atitudes das adolescentes em relação a si próprias, aos elementos do sexo oposto e ao casamento.

2. A “chick lit” para adolescentes em Portugal

A tendência literária denominada “chick lit” surge na década de 90 do século passado, tendo o livro considerado pioneiro deste fenómeno — *O Diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, editado em 1996 — obtido um estrondoso sucesso junto do público feminino. Surgem, a partir daqui, muitos outros autores e publicações que, na mesma linha, abordam o quotidiano de jovens mulheres independentes que tentam conciliar a vida profissional com a vida amorosa, num caótico ambiente urbano contemporâneo. As protagonistas dos livros para mulheres adultas pertencentes a esta vertente de escrita são mulheres solteiras (mas, a maior parte das vezes não satisfeitas com esse facto, segundo Gill e Herdieckerhoff, 2006), na casa dos trinta, que vivem no quotidiano as vitórias conseguidas

pelos movimentos feministas da “segunda onda”, mas que sofrem as consequências da pressão de conseguir “ter tudo” (educação, carreira, independência económica, amor e família).

De acordo com Pérez-Serrano (2009), as mulheres modernas sentem-se numa posição ambígua, uma vez que beneficiam dos triunfos feministas no que diz respeito ao acesso à educação e à independência económica, mas continuam a sentir pressões e dúvidas no que se reporta ao romance e à família, sobretudo devido ao facto de terem de certa forma “interiorizado” os padrões românticos dos contos de fadas, que continuam assim a influenciar a sua forma de pensar e de agir. Neste contexto, as manifestações literárias “chick lit” acabam por veicular quer os novos ideais de género centrados nas perspetivas feministas de independência e realização feminina, quer os conceitos de “amor verdadeiro” e padrões de relacionamento e seus valores subjacentes oriundos das sociedades patriarcais (Isbister, 2009). As protagonistas procuram encontrar o “príncipe encantado”, embora, ao contrário do que acontece nas narrativas feéricas dos séculos passados, esta não pareça ser a sua demanda principal, uma vez que são mulheres que também se preocupam com a sua carreira e com a procura do “verdadeiro eu” (Isbister, 2009). No entanto, da análise que efetuou a produções “chick lit”, Glasburgh (2006) conclui que o romance surge como uma preocupação central na vida destas personagens (a maior parte delas emocionalmente em conflito quando tentam decidir entre a vida de mulher solteira com carreira e a de esposa e mãe), apresentando estas narrativas um retorno ao conceito de felicidade feminina apenas realizável através de um homem (não necessariamente através do casamento). O certo é que esta tendência literária ocupou definitivamente um lugar importante não só no mercado editorial, mas também no cinema e na televisão.

O público-alvo da “chick lit” tem vindo assim a ser estrategicamente alargado para as (pré-)adolescentes (raparigas a partir dos dez anos de idade), que procuram nestes livros entretenimento fácil e conselhos de beleza e sedução (Colomer e Olid, 2009), recorrendo as casas editoras a diferentes estratégias para cativar as leitoras. É ainda pertinente a observação de Olid (2009), ao apontar que não deixa de surpreender que, no século XXI, após

tantas conquistas no âmbito da igualdade entre os sexos, surjam, e com uma pujança inquestionável, coleções dirigidas especificamente às raparigas, abordando a identidade feminina de uma forma sexista, superficial e estereotipada.

No âmbito da escrita para adolescentes inserida no campo da “chick lit”, na realidade editorial portuguesa, destaca-se a série de origem norte-americana *O Diário da Princesa*¹, de Meg Cabot, cujo primeiro volume data de 2000 (editado em Portugal em 2001 pela Bertrand Editora) [Imagem 1], tendo a série sido já publicada em mais de trinta e oito países (catorze títulos publicados nos Estados Unidos). Esta série conta a história de Mia, uma adolescente nova-iorquina de quinze anos, e os seus problemas quotidianos não só com as amigas e namorados, mas também com a família (a mãe apaixona-se pelo seu professor de álgebra e o pai está doente...), que descobre, subitamente, que é uma verdadeira princesa e que herdará o trono do reino de Genóvia, um pequeno país europeu. Passa a ter aulas de etiqueta para se tornar rainha, sob a vigilância atenta da avó paterna. De adolescente tímida, desengonçada, muito alta e pouco popular no liceu, a viver com a sua mãe, artista, em Nova Iorque, torna-se, a seguir à sua transformação física e à mudança na sua vida, qual Cinderela, uma bela rapariga, sofisticada e admirada por todos, uma promissora líder e futura rainha de Genóvia. A *Walt Disney Pictures* adaptou já dois dos livros para o cinema, tendo os filmes obtido um grande sucesso junto das adolescentes.

A coleção “As cenas de Malu”, de Thalita Rebouças, um dos maiores fenómenos da literatura para jovens no Brasil, editada em Portugal pela chancela da Editorial Presença [Imagem 2], insere-se também nesta tendência literária. Nesta série, são narradas com grande sentido de humor as aventuras e desventuras da adolescente Maria de Lurdes, Malu, os conflitos com a sua mãe, as peripécias dos primeiros relacionamentos amorosos e as atribulações na escola.

Neste contexto, destaca-se também a coleção “Clube das Amigas”, da Editorial Presença, surgida em 1998 com o livro *Como sobreviver aos*

¹ Os livros desta série estão incluídos nas listas do Plano Nacional de Leitura, sendo indicados para o 7º, 8º e 9º ano de escolaridade.

melhores anos da nossa vida ou A Adolescência de A a Z, de Ros Asquith (neste momento com nove reedições). Com efeito, com cento e vinte e dois títulos publicados, a maior parte dos quais de autores estrangeiros, esta coleção tem recolhido por parte das jovens leitoras uma adesão extraordinária². Recentemente foram integrados nesta coleção livros de autoras portuguesas, nomeadamente de Sandra Pinto (*Apaixonou-me sempre pelo rapaz errado!*, 2004 [Imagem 3]; *Agora já tenho namorado, mas...*, 2005 [Imagem 4]; *A minha vida está de pernas para o ar*, 2008; *Não quero crescer mais!*, 2009); de Margarida Fonseca Santos (*Será que tudo me acontece por acaso*, 2003; *O nosso clube de teatro*, 2008; e a série iniciada com o título *O primeiro ano de uma escola fantástica*, com três volumes editados até ao momento) e de Maria Dinis Mineiro (*Diário de Beatriz*, 2009).

Uma parte significativa dos livros da coleção “Clube das Amigas” aborda temáticas relacionadas com o dia a dia das adolescentes (família e amigos), mas, sobretudo, explora assuntos relacionados com a imagem física feminina e o relacionamento com o sexo oposto. Com efeito, os títulos são por si só elucidativos das problemáticas tratadas: *Como lidar com rapazes*; *Vou ser uma top model*; *Que roupa é essa? Já te viste ao espelho?*; *Qual é o meu tipo de rapaz*; *Se o Cupido me desse uma mãozinha!...*; *Finalmente encontrei o meu príncipe!*, entre muitos outros.

Incluídos nesta nova tendência da literatura juvenil encontram-se também os livros da série *O Diário de Sofia* (constituída por treze volumes editados entre 2003 e 2007) e o *Diário Confidencial de Mariana* (quatro volumes, publicados entre 2004 e 2006), dos autores Marta Gomes e Nuno Bernardo (Editorial Presença). Este projeto, da responsabilidade da empresa beActive, que desde a sua génese se propôs desenvolver novas formas de entretenimento, misturando conceitos tradicionais com os novos meios interativos, em especial o telemóvel (beActive, 2005: 30), envolve diferentes plataformas para fidelizar o seu público privilegiado, desenvolvendo

² Alguns dos títulos sofreram entretanto um relançamento, tendo sido incluídos numa coleção intitulada “Tudo sobre nós”, considerada, nas palavras da editora, “Uma série de grande valor pedagógico, tanto para as juvenis leitoras como para os pais” (in <http://www.presenca.pt/pesquisa/colecao/Tudo%2BSobre%2BN%25F3s/>).

uma espécie de fenómeno aditivo, embora localizado no tempo. É pertinente sublinhar que os livros de *O Diário de Sofia* foram, efetivamente, muito lidos, tendo os vários volumes publicados sofrido inúmeras reedições (*O primeiro livro do Diário de Sofia* vai na 16ª edição [Imagem 5]; *O segundo livro do Diário de Sofia* na 12ª edição; *O terceiro livro do Diário de Sofia* na 9ª edição; *O quarto livro do Diário de Sofia* na 7ª edição e os restantes títulos, à exceção dos dois últimos títulos, entre cinco e duas reedições).

Sublinhe-se que as estratégias editoriais a que recorrem as diferentes editoras assumem um papel central nos processos de sedução e de fidelização de um público muito específico (as raparigas adolescentes), e exploram, de alguma forma, as suas características e fragilidades, o que justifica o sucesso da globalidade destas publicações. As estratégias implementadas pelas editoras são as mais variadas e, no caso da coleção “Clube das Amigas”, passam pela forte exploração dos paratextos (as capas são muito coloridas; os títulos apelativos³ constituem também um meio de captar a atenção das leitoras). Por outro lado, ao longo destas narrativas, multiplicam-se as referências à cultura adolescente, desde alusões a grupos musicais⁴ e revistas⁵, às frequentes idas às compras e saídas à noite, com as amigas, e à utilização

³ Para além dos volumes já referidos neste artigo, repare-se nos seguintes títulos de livros pertencentes à coleção “Clube das Amigas”: *Porque é que os rapazes no deixam tão confusas?*, de Karen McCombie; *Namorados para quê? Só dão problemas*, de Cathy Hopkins; *Com tantos rapazes giros, o difícil é escolher*, de Louise Rennison; *Socorro! A minha vida social é uma desgraça! e Não posso passar sem o meu telemóvel*, de Kathryn Lamb; *Gosto de sair à noite*, de Jacqueline Wilson, *Vou ser uma top model*, de Margaret Clark, entre outros exemplos possíveis.

⁴ No livro *Apaixono-me sempre pelo rapaz errado*, a protagonista menciona os grupos Evanesence (138), Linkin Park (151). Em *O Diário de Beatriz*, faz-se referência ao grupo Red Hot Chili Peppers (160), em *Diário confidencial de Mariana* 4, ao grupo Pussycat Dolls, entre outros exemplos possíveis.

⁵ “Tenho um caderno preto cheio de fotografias que recortei de revistas, especialmente das revistas *Bravo* e *Ragazza*. São caras, mas desde o segundo ciclo, junto a minha mesada com a da Verónica e conseguimos comprá-las.” (Pinto, 2004: 24). “Nem quero acreditar!... A minha revista preferida, a RAGAZZA, já faz 10 anos! E ainda por cima tem montes de surpresas para nós. Comprei-a hoje e delirei com a quantidade de prémios que tem para oferecer. São tantos e tão cool que não me consigo decidir!...” (Gomes e Bernardo, 2005: 21).

dos telemóveis (sobretudo dos SMS). A linguagem nestes livros é simples, repetitiva, com recurso a um tom coloquial, ao calão e à gíria juvenil, abunda o discurso direto e as descrições estão quase ausentes. O facto de, nas produções em análise, as protagonistas assumirem a função de narradoras, intensifica de forma significativa a sensação de proximidade, contribuindo também para o processo de identificação das leitoras com as figuras centrais destes livros.

No caso dos volumes de *O Diário de Sofia*, a complexa estratégia editorial recorreu a diferentes plataformas — o livro, a série televisiva (cujo final poderia ser decidido pelos espetadores) [Imagem 6], um sítio *Web* (que já não está disponível), um endereço de correio eletrónico, a revista juvenil *Ragazza* [Imagem 7], onde a protagonista assinou uma rubrica —, todas concorrendo para a sedução e fidelização das leitoras, que acompanharam a vida pessoal da protagonista (Sofia, dezassete anos, uma adolescente lisboeta que se torna famosa porque publica o seu diário), participando de forma interativa nos vários acontecimentos do seu quotidiano.

Whelehan (2009: 2) sublinha que este campo de escrita constitui um produto de forte pendor comercial, sem grande valor literário, e que deve o seu sucesso à forma como reflete as preocupações da vida feminina: “Chick lit’s branding allows instant reader identification, promotes star authors and sets up a pact with the consumer of guaranteed satisfaction”. Com efeito, como também acentua Olid (2009), as coleções inseridas nesta tendência literária estão completamente sujeitas à lei do mercado “pura e dura”, não se valorizando a qualidade do produto, surgindo, por isso, textos que não são estimulantes, nem conceptual nem formalmente, apesar de serem muito procurados pelas leitoras.

3. “Espelho meu, espelho meu...”: as princesas do século XXI

De acordo com Münder (2002), as mulheres nos contos de fadas pertencem a uma de duas categorias: as bondosas, bonitas, ingénuas, virtuosas e passivas e as feias e perversas que não agem de acordo com os valores patriarcais. A beleza é, pois, considerada um dos maiores valores dos sujeitos femininos,

porque são as raparigas belas as que adotam as convencionais virtudes femininas (paciência, sacrífico, dependência...) e se submetem às necessidades patriarcais. Para além disso, são estas as escolhidas para serem recompensadas com o casamento e a consequente segurança social e financeira (Rowe, 1986). Neste contexto, os contos de fadas, nas sociedades contemporâneas, ainda justificam a obsessão feminina pelos padrões de beleza socialmente definidos, ensinando às raparigas que o seu verdadeiro valor reside na sua beleza e em serem objeto dos desejos masculinos (Salgado, 2008).

Segundo Pérez-Serrano (2009), a definição do conceito de feminilidade na “chick lit” acaba por reforçar o discurso patriarcal, surgindo as personagens obcecadas com a sua aparência física e a investirem de forma exacerbada na modelagem do corpo. Na verdade, verificamos que nos livros pertencentes a esta tendência literária, os atributos físicos são enormemente valorizados, surgindo as protagonistas em conflito com o seu corpo e em permanente ansiedade para alcançarem essa beleza física ideal contemporânea (distante do corpo feminino “normal”). Essa imagem idealizada, veiculada até à exaustão pelos meios de comunicação social, constitui uma preocupação central das protagonistas, estabelecendo-se uma relação estreita entre beleza e popularidade. Os corpos femininos são assim tornados objetos, moldados em função do que é valorizado pelo sexo masculino e parecendo depender desse olhar aprovador a felicidade das adolescentes. Repare-se no seguinte excerto de *Agora já tenho namorado, mas...*, no qual a protagonista estabelece comparações entre o seu corpo e o de uma colega (Pinto, 2005: 15):

Eu ainda fico mais frustrada, porque todos os rapazes interessantes que passam por nós na praia só têm olhos para a Inês. Não admira, ela usa um biquíni preto justo que lhe acentua as formas perfeitas do corpo, já tem maminhas e é realmente gira!

O meu corpo é desproporcionado. Da cintura para cima, pareço uma criança. Sou magra e é preciso uma lupa para se ver o meu peito. Da cintura para baixo tenho ancas largas, uma triste herança da família materna, rabo arrebitado e coxas gordinhas. Como é que alguém se vai apaixonar por mim?

Com efeito, as personagens estão com frequência insatisfeitas com o seu corpo, ou porque se sentem gordas e feias, o que acontece frequentemente, ou porque são altas ou baixas, ou ainda porque possuem facetas que consideram menos atrativas, o que dificulta, na perspetiva das protagonistas, a conquista dos rapazes pretendidos, ou até a possibilidade de algum se apaixonar por elas. Catarina, a protagonista de *Agora já tenho namorado, mas...*, subestima-se fisicamente, precisamente porque o seu corpo não corresponde a um modelo “ideal”. Neste contexto, parece-lhe mesmo estranho que algum rapaz repare nela, como se pode verificar na seguinte passagem textual (Pinto, 2005: 65-66):

— Já tinha reparado em ti ontem na piscina. És uma miúda diferente das outras, fofinha. De certeza que já te disseram isto.

Nem respondi, porque estava muito ocupada a tentar encontrar um buraco para me enfiar. Tudo aquilo me parecia estranho e irreal. Só podia estar a sonhar. Era completamente impossível que um rapaz tão interessante como aquele, ainda por cima com nome de anjo, estar a falar comigo e a dizer que me achava gira.

De forma global, os elogios, por parte do sexo oposto, parecem privilegiar também o aspeto físico das adolescentes, salientando-se desta forma uma visão superficial nas relações de género (Pinto, 2008: 179):

— É assim que me vês? — inquiri.

— Psicologicamente, sim: és maravilhosamente frágil e forte. Quanto ao teu lado físico: acho-te bem feita e atraente, tens umas curvas fantásticas, cabelo sedoso, pele de pêssego, olhos sedutores e boca apetecível.

O corpo feminino não surge, pois, como expressão da individualidade feminina nem motivo de orgulhosa aceitação pessoal (cf. Pérez-Serrano, 2009), parecendo acontecer uma subordinação da imagem corporal aos ideais culturais de beleza e ao olhar do sexo masculino. Por isso, as personagens femininas sentem-se “complexadas” (cf. Pinto, 2004) e recorrem a

estratégias diversas para moldar o corpo, tornando-o o mais possível merecedor da aprovação do olhar masculino (dietas, exercício físico, maquilhagem, limpeza de pele, depilação...). Por exemplo, no *Sétimo livro do Diário de Sofia* acompanhamos os esforços da protagonista para perder peso, de modo a obter um corpo semelhante ao idealizado socialmente (Gomes e Bernardo, 2005: 33): “Socorro!!! Algo está errado com a minha balança. Depois de um dia de tanto esforço, não só não consegui emagrecer, como engordei 200 gramas”. E noutra passagem encontramos ecos inequívocos de *O Diário de Bridget Jones* (Gomes e Bernardo, 2005: 47):

Resultados da primeira semana da minha Dieta 2004:

- Passei 6 horas e 25 minutos no ginásio.
- Comi mais verduras numa semana do que nos últimos 5 anos.
- Não comi 6 gelados, 2 crepes e 3 *Waffles*.
- Engordei 600 gramas.

Neste contexto, as leitoras adolescentes encontram frequentemente nos livros pertencentes a esta tendência literária uma espécie de “manual de instruções” para lidar com diversas situações do quotidiano adolescente, quer as que dizem respeito ao relacionamento com o sexo oposto, quer as que estão diretamente relacionadas com a beleza feminina. Nos livros da série *Diário Confidencial de Mariana* existem vários destes “guias”: “O que fazer quando um rapaz não nos responde aos SMSs?”; “Como dizer a um rapaz que queremos ser apenas amigos?”; “Para uma saída à noite perfeita”; “O que não fazer quando disputamos um rapaz com uma grande amiga”; “Tipos de beijos”; “Como conseguir roupa nova”, entre outros.

Refira-se que, na sequência do sucesso da série *O Diário da Princesa*, Meg Cabot publicou também alguns livros que se constituem como espécie de guias/manuais de etiqueta para as adolescentes (não só com conselhos relacionados com penteados e a forma de vestir, mas também com a celebração das festividades...). Destacamos, neste contexto, porque está já publicado em Portugal, o livro *As Lições da Princesa* (Bertrand Editora), onde a autora apresenta um conjunto de estratégias para as raparigas se

tornarem verdadeiras “princesas”. Como sublinham Colomer e Olid (2009: 65), infelizmente estes manuais de instrução “no lo son para la independencia, las relaciones en condiciones de igualdad entre hombres y mujeres o la amplificación de los objetivos vitales más allá del cuidado del hogar”.

A globalidade das personagens adolescentes dos livros “chick lit” parecem ter como único objetivo de vida conquistar o rapaz dos sonhos e viverem felizes para sempre. E se elas pretendem transformar-se em “princesas” (estabelecendo relações intertextuais explícitas com os contos de fadas ou com a história de Romeu e Julieta, por exemplo), os elementos masculinos são muitas vezes identificados como “príncipes”, nomeadamente em vários títulos das traduções portuguesas [Imagem 8]⁶.

Frequentemente, disputam o “príncipe encantado” com uma rapariga rival, presença constante nos livros pertencentes a esta tendência literária, ou esperam que este surja, mais cedo ou mais tarde, neste universo convencional e previsível: “Enfim, não estou muito motivada neste Verão, mas o meu lado optimista prevalece e acabo por ter sempre uma réstia de esperança de que o meu príncipe há-de aparecer um dia. Quem sabe...” (Pinto, 2005: 16).

Pérez-Serrano (2009) menciona que as manifestações literárias “chick lit” transmitem a ideia que ter um relacionamento amoroso (e, em algumas ocasiões, casar) é a melhor opção para uma mulher, sendo o amor e a proteção de um homem considerada a solução para todos os males da existência feminina. Catarina, a protagonista de *Agora já tenho namorado, mas...*, afirma: “Estou convencida de que é com o Gabriel que vou casar e realizar o sonho de ter três filhos, uma casa com jardim e um *São Bernardo* muito fofo. Afinal, valeu a pena esperar até aos catorze anos pelo meu príncipe” (Pinto, 2005: 83).

Na maioria destes livros encontramos um sexismo flagrante e, apesar de existirem muitas personagens femininas, elas são todas muito semelhantes, e não são, na maioria das vezes, modelos de independência, de pensa-

⁶ Por exemplo: *Vais ter de beijar muitos sapos até encontrares o teu príncipe*, de Tyne O’Connell; *Eu quero um príncipe e não um sapo*, de Caroline Plaisted; *Finalmente encontrei o meu príncipe*, de Tyne O’Connell.

mento crítico e de emancipação, o que poderá ser considerado socialmente preocupante (Olid, 2009). Como sublinham Colomer e Olid (2009: 64):

Los personajes se insinúan más de lo que se construyen, y en su mayoría son tan esquemáticos que rozan a la caricatura, de modo que, al final, queda solamente la sensación de que todas son iguales: chicas adolescentes obsesionadas por su imagen — para gustar, más que para estar a gusto — en consonancia con el mensaje que nos asedia actualmente desde tantos medios.

Ainda segundo estas investigadoras, o fenómeno “chick lit” “recupera la imagen más conservadora de mujer con un barniz de falsa modernidad” (55), apresentando, na maior parte das vezes, personagens sem densidade psicológica, frívolas, consumistas e obsessivamente preocupadas com a beleza exterior e com o corpo⁷. Estes livros, como destaca Olid (2009: 174), “tienen un aspecto superficial y ligero, ofrecen sentimentalismo y clases de belleza...”, ou ainda, “a juzgar por estos libros, el mundo de las adolescentes es pequeño y seguro, y lo único por lo que cabe preocuparse es por si es pintarse los ojos con sombra verde o azul” (Colomer e Olid, 2009: 65).

Efetivamente, nestes livros os problemas das adolescentes parecem circunscrever-se apenas ao seu aspeto físico, aos relacionamentos amorosos, às compras, às saídas à noite e às sessões de beleza. Constroem, por esta via, uma relação ambígua com o leitor, oscilando entre a idealização ou a construção de expectativas pouco fundadas na realidade e a apresentação dos dilemas concretos que muitas adolescentes enfrentam, em termos da sua afirmação individual e a construção de sua auto-estima. Neste sentido, a “chick lit” acaba muitas vezes por efetuar uma simplificação exagerada dos problemas da adolescência, notando-se a ausência de referências à complexidade psicológica própria desta fase da vida das jovens leitoras.

⁷ Catarina afirma: “Sinto-me ‘em baixo’ porque não há amor na minha vida. Se os meus quilos voassem para longe de mim como voa cada paixão, seria uma pessoa mais leve e mais bonita” (Pinto, 2004: 142).

4. Considerações finais

Duzentos anos após a publicação dos *Kinder- und Hausmärche*, dos Irmãos Grimm, “we are still influenced by the messages conveyed in the stories, and on that background we create role models that continue interfere with our children’s perceptions of gender roles” (Rowe, 1986: 77), mas estas mensagens tendem a reprimir e a limitar as crianças e jovens, mais do que contribuir para as tornar livres de fazerem as suas próprias escolhas (Zipes, 1988).

Os efeitos dos contos de fadas continuam presentes nas sociedades contemporâneas, nas suas diversas esferas. Efetivamente, basta-nos olhar à nossa volta para encontrar vestígios dos modelos femininos veiculados nesses contos: as meninas bonitas são apelidadas de “princesas”, usam material escolar, acessórios para o cabelo e vestuário com motivos alusivos aos contos de fadas (muitos deles comercializados pela mesma empresa que tem assumido a produção de filmes baseados nestes contos...). As “verdadeiras” princesas (Kate Middleton, Letizia Ortiz...) continuam a fascinar milhões de mulheres como se tivessem sido abençoadas com a concretização de um conto de fadas nas suas vidas: casaram com o príncipe e serão (ou talvez não...) “happy ever after”. Assim, de acordo com Rowe (1986), os contos de fadas continuam a influenciar as expectativas das mulheres no que diz respeito ao seu papel na cultura patriarcal, uma vez que “as irrational as this translation of fantasies into ideals for real life may seem, it is often true that romantic myth rather than actual experience governs many women’s expectations of men and marriage” (221).

As jovens raparigas, à semelhança das protagonistas das produções “chick lit”, e muitas mulheres adultas, continuam à espera do príncipe encantado, porque, como divulga a famosa canção do filme da Walt Disney, produzido em 1937, *Snow White and the Seven Dwarfs*, “Some day my prince will come” e fará delas as mulheres mais felizes do mundo. Mas, como ainda sublinha Rowe (1986: 222), “as long as modern women continue to tailor their aspirations and capabilities to conform with romantic paradigms, they will live with deceptions, disillusionments, and/or ambivalence”.

Os contos de fadas estão presentes nos dilemas que as raparigas enfrentam, quer na escola quer em casa, sendo perpetuados através das revistas juvenis que divulgam conselhos e apresentam questionários que testam o conhecimento das adolescentes sobre os padrões de beleza e as técnicas de sedução mais eficazes (Fisher e Silber, 1998). Todas estas publicações, bem como as narrativas “chick lit” para adolescentes, acabam por deixar marcas indeléveis na construção da identidade das raparigas, uma vez que integram discursos patriarcais, revelando as protagonistas desta tendência literária terem, na globalidade, assimilado os preconceitos que historicamente subordinaram a vida das mulheres às necessidades dos homens (Pérez-Serrano, 2009).

Refletindo sobre o contexto francês, Maria Lallouet (2005: 181-182) questiona o que, segundo ela, se trata de um movimento “en arrière”, após a força igualitária herdada do maio de 68. De facto, apesar de os movimentos políticos feministas do século passado terem lutado no sentido de libertar a mulher dos tradicionais papéis que lhe são atribuídos, a verdade é que “the liberation of the female psyche has not matured with sufficient strength to sustain a radical assault of the patriarchal culture” (Rowe, 1986: 222). Também Olid (2009) realça que os esforços dos movimentos feministas no sentido de proporcionar às meninas e adolescentes leituras onde encontrassem personagens femininas ativas e independentes, contos populares modernizados e papéis sociais invertidos, parecem não ter encontrado eco em produções como a “chick lit”, que não espelham os progressos realizados na luta pela igualdade de género das últimas décadas.

Verificamos, pois, que muitos dos livros que pertencem a esta tendência literária perpetuam os estereótipos de submissão feminina e veiculam uma imagem de superficialidade às suas leitoras, ao apresentarem um modelo de rapariga cujos interesses se resumem a maquilhagem, roupa e rapazes e o único objetivo de vida é conseguir a atenção destes últimos (Colomer e Olid, 2009) [Imagem 9].

Esta vertente da escrita parece efetivamente ter-se subordinado à ideologia patriarcal e, apesar de reivindicar refletir as verdadeiras preocupações das mulheres do século XXI, tem sido objeto de fortes críticas, pela

sua visão estreita em relação ao universo feminino e pelos seus propósitos essencialmente comerciais (cf. Pérez-Serrano, 2009). Tendo em conta os efeitos perlocutivos que os textos literários geram, não deixará de ser preocupante o facto de as adolescentes do século XXI crescerem sob a influência das imagens estereotipadas e dos modelos retrógrados veiculados pelas manifestações “chick lit”, sobretudo se esses modelos não forem acompanhados de uma leitura reflexiva e crítica.

Um dos grandes desafios para a literatura juvenil contemporânea é, pois, questionar preconceitos e ideologias instaladas que limitam e condicionam o desenvolvimento individual (designadamente, como é o caso, das raparigas), definindo modelos literários e de conduta que possam ajudar as adolescentes a ver-se como sujeitos e não como objetos (Colomer e Olid, 2009). Olid (2009) sublinha ainda que se deveria assegurar que, para além da leitura de produções da área da “chick lit”, campo em plena expansão no mercado, as adolescentes tivessem contacto com produções literárias com enredos mais complexos e personagens mais estruturadas, independentes, detentoras de espírito crítico. Em suma, produções literárias com potencial emancipatório, que questionassem os valores patriarcais e as representações de género e promovessem “uma tomada de consciência coletiva, traduzida numa argumentação racional capaz de desinstitucionalizar a norma normalizada, estruturalmente dominante porque naturalizada, levando a uma transformação do mundo e das suas hierarquias sociais” (Casa-Nova, 2011: 55).

Bibliografia

- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BEACTIVE. “O Diário de Sofia e não só”. *Internacionalização. Cadernos Link* N7 (2005). 30-31. 22 de agosto de 2010. <<http://www.link.pt/upl/%7B2740a12f-e44b-4406-94e0-53b2107ea03d%7D.pdf>>.
- CABOT, Meg. *O Diário da Princesa*. Lisboa: Bertrand, 2001.
- CASA-NOVA, Maria José. “Quotidianos: ‘vai prá cozinha!’”. *Jornal Público*, 7 de agosto, Ano XXII, nº 7792 (2011): 55.
- COLOMER, Teresa e Isabel OLID. “Princesitas con tatuaje: las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil”. *Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*. Barcelona: Editorial Graó. Año XIV, n. 51, abril-junio (2009): 55-67.
- FIELDING, Helen. *O Diário de Bridget Jones*. Lisboa: Presença, 1998.
- FISHER, Jerilyn e Ellen S. SILBER. “Fairy tales, feminist theory and the lives of women and girls”. *Analyzing the different voice: Feminist psychological theory and literary texts (New feminist perspectives)*. Lanhan: Rowman & Littlefield Publishers, 1998. 67-95.
- GILL, Rosalind e Elena HERDIECKERHOFF. “Rewriting the romance: new feminities in chick lit?”. *Feminist Media Studies* 6 (4) (2006): 487-504.
- GLASBURGH, Michele M. *Chick lit: the new face of postfeminist fiction?* Master’s paper. North Carolina: University of North Carolina, 2006. 2 de setembro de 2011. <<http://www.ils.unc.edu/MSPapers/3218.pdf>>.
- GOMES, Marta e Nuno BERNARDO. *Terceiro livro do Diário de Sofia*. 9ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- *Sétimo livro do Diário de Sofia*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- HAASE, Donald. “Feminism fairy tale scholarship”. *Fairy Tales and Feminism New Approaches*. Michigam: Wayne State University Press, 2004. 1-37.
- ISBISTER, Georgina C. “Chick Lit: a postfeminism fairy tale”. Eds. Sarah GORMLEY e Sara MILLS. *Chick Lit. Working Papers on the Web* Vol. 13 (2009). 22 de agosto de 2010. <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/chicklit/isbister.html>>.

- LIEBERMAN, Marcia R. "Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale". *College English* 34.3 (1972): 383-395.
- LALLOUET, Marie. "Des livres pour les garçons et pour les filles: quelles politiques éditoriales?". Org. Isabelle NIÈRES-CHEVREL. *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2005. 177-186.
- MÜNDER, Astrid. *Women's roles in fairy tales: a comparison of the portrayal of women in "Marienkind" of the Brothers Grimm and Benedikte Naubert's "Ottilie"*. Master Thesis. West Virginia: West Virginia University, 2002.
- OLID, Isabel. "Entre chicos y chicas: la fuerza de los estereotipos. La nueva «chick lit» para adolescentes. Coord. Teresa COLOMER. *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial Graó, 2009. 169-184.
- PÉREZ-SERRANO, Elena. "Chick lit and Marian Keyes: The ideological background of the genre". Eds. Sarah GORMLEY e Sara MILLS. *Chick Lit. Working Papers on the Web*. Vol. 13 (2009). 22 de agosto de 2010. <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/chicklit/perezserrano.html>>.
- PINTO, Sandra. *Apaixonou-me sempre pelo rapaz errado*. Lisboa: Presença, 2004.
- *Agora já tenho namorado, mas...* Lisboa: Presença, 2005.
- *A minha vida está de pernas para o ar*. Lisboa: Presença, 2008.
- ROWE, Karen E. "Feminism and fairy tales". Ed. Jack ZIPES. *Don't bet on the Prince. Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. New York: Routledge, 1986. 209-226.
- SALGADO, Dora Isabel T. F. *Fairy tales, or unfair tales?!... Breaking the Glass Slipper, and the Need for Modern Retellings*. Master Thesis. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.
- SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. "A subjetificação feminina no conto *The Snow Child*, de Angela Carter". *Revista Litteris* nº 7 (2011). 28 de março de 2011 <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/A_SUBJETIFICACAO_FEMININA_NO_CONTO_THE_SNOW_CHILD_-_Nelci_Alves_Coelho_Silvestre.pdf>.
- TOMÉ, Maria da Conceição e Glória BASTOS. "Representações do sujeito feminino no romance para adolescentes em Portugal. Da geração

«fada-do-lar» à geração «barbie». Eds. Petar PETROV, Pedro QUINTINO De SOUSA, Roberto LÓPEZ-IGLÉSÍAS SAMARTIM e Elias J. TORRES FEIJÓ. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesa. Século XX. Vol. 3.* Santiago de Compostela | Faro: AIL | Através Editora. 2012. 235-252.

WHELEHAN, Imelda. “Teening Chick lit?”. Sarah Gormley; Sara Mills. *Chick Lit. Working Papers on the Web.* Vol. 13 (2009). 22 de agosto de 2010. <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/chicklit/whehelan.html>>.

ZIPES, Jack. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization.* New York: Routledge, 1988.

Anexo

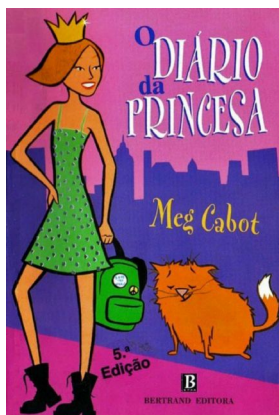


Imagem 1. *O Diário da Princesa*, de Meg Cabot



Imagem 2. *Que cena, amor!*, de Thalita Rebouças

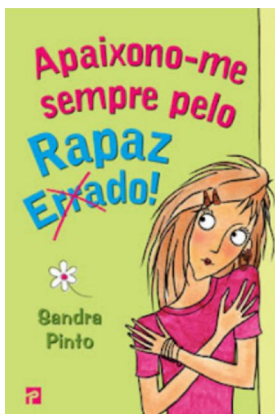


Imagem 3. *Apaixonono-me sempre pelo rapaz errado!*, de Sandra Pinto

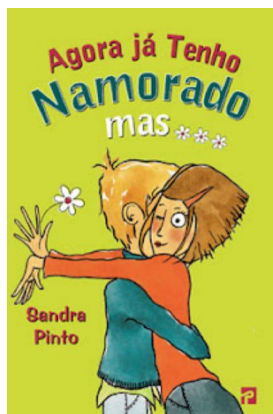


Imagem 4. *Agora já tenho namorado, mas...*, de Sandra Pinto



Imagem 5. Primeiro volume da série *O Diário de Sofia*, de Marta Gomes e Nuno Bernardo



Imagem 6. Divulgação e apelo à participação dos espetadores na série televisiva *Diário de Sofia*
Fonte: http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/sofia/index_decides.php



Imagem 7. Derradeiro número editado da revista *Ragazza* em Portugal

Fonte: <http://ragazza-portugal.blogspot.pt/>

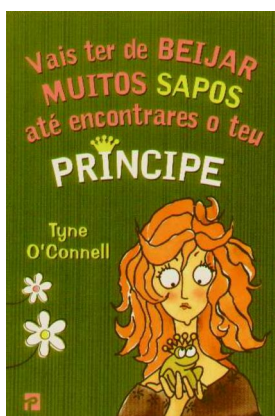


Imagem 8. *Vais ter de beijar muitos sapos até encontrares o teu príncipe*, de Tyne O'Connell

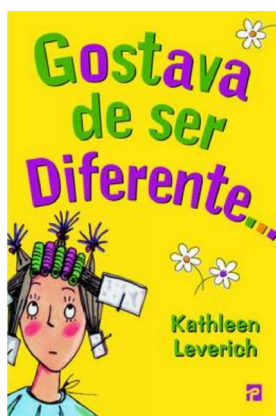


Imagem 9. *Gostava de ser diferente...*, de Kathleen Leverich

Nota curricular

Maria da Conceição Tomé. Professora bibliotecária do Agrupamento de Escolas de Silgueiros (atualmente em situação de equiparação a bolseiro e a beneficiar de bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia para realização de Doutoramento). Licenciada em Ensino de Português-Francês. Mestre em Gestão da Informação e Bibliotecas Escolares. Doutoranda em Estudos Portugueses, na Universidade Aberta. Investigadora do CEMRI (Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais). A sua atividade de investigação centra-se em questões ligadas às Bibliotecas Escolares, à problemática da leitura e da literatura infanto-juvenil.

Glória Bastos. Professora auxiliar no Departamento de Educação e Ensino a Distância, na Universidade Aberta, onde coordena o Mestrado em Gestão da Informação e Bibliotecas Escolares. Tem o doutoramento em Estudos Portugueses, com uma tese intitulada *Múltiplas Vozes. Sobre a construção do individual e do social no teatro para crianças*. Pertence ao Conselho Científico do Plano Nacional de Leitura e tem colaborado com o Gabinete da Rede de Bibliotecas Escolares (RBE). Pertence à equipa autora dos novos *Programas de Português para o Ensino Básico* (homologados pelo M.E. em Março de 2009). Investigadora do CEMRI (Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais). A sua atividade de investigação tem privilegiado questões ligadas ao ensino da literatura, à problemática do livro infantil e às bibliotecas escolares, campos nos quais tem publicado vários livros e artigos, tendo igualmente sido convidada para participar em diversos colóquios e seminários.

Contacto

Maria da Conceição Tomé. CEMRI/Universidade Aberta. Palácio Ceia, Rua da Escola Politécnica, n.º 141-147. 1269-001 Lisboa. sao.dinis@gmail.com

Glória Bastos. CEMRI/Universidade Aberta. Palácio Ceia, Rua da Escola Politécnica, n.º 141-147. 1269-001 Lisboa. gloria@uab.pt

Em busca da autenticidade: a propósito de *Os Maias*, de Eça de Queirós

Rafael Santana Gomes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Em *A Teoria do Romance*, livro paradigmático de Georg Lukács, o autor conclui que a forma narrativa romance pode ser lida como uma história de heróis problemáticos, isto é, de indivíduos cujo interior estaria em conflito permanente com o espaço exterior, ou seja, com o mundo que os circunda. Para Georg Lukács, o herói problemático seria aquele que está em busca de valores autênticos em um mundo degradado, fator que faria de tal busca, também ela, degradada, vista a grande influência do espaço sobre a personagem. Partindo da teoria de Lukács, este artigo visa a ler o romance *Os Maias*, do escritor realista Eça de Queirós, apontando como os personagens dessa longa narrativa, ao tentarem contribuir para a reforma e para o aprimoramento da sociedade de seu tempo — que eles consideravam deficiente em diversas esferas —, acabam por empreender uma busca de valores autênticos claramente marcada pela degradação e pela inautenticidade.

Palavras chave: *Os Maias* — Teoria do romance — Realismo — Narrativa portuguesa oitocentista.

In Quest for Authenticity: About *Os Maias*, by Eça de Queirós

Abstract

In *The Theory of the Novel*, paradigmatic book by Georg Lukács, the author concludes that the narrative form known as novel can be read as a story of problematic heroes: individuals whose inside would be in permanent conflict with the outer part, namely, with the surrounding world. For Georg Lukács, the problematic hero would be the one who is in quest for authentic values in a degraded world, a factor that would make the quest turn degraded too, considering the great influence of the environment on the character. Taking Lukács' theory as a starting point, this paper aims to read the novel *Os Maias*, by realist writer Eça de Queirós, pointing out how the characters of this long narrative, in their attempt to contribute to the reform, to the improvement of the society of their time — which they considered to be poor in many spheres —, end up undertaking a quest for authentic values, which is clearly marked by degradation and falsehood.

Key words: *Os Maias* — Theory of Novel — Realism — 19th Century Portuguese Narrative.

Receção: 30-09-2011 | Admissão: 28-05-2012 | Publicação: 30-11-2012

GOMES, Rafael Santana: "Em busca da autenticidade: a propósito de *Os Maias*, de Eça de Queirós".

Agália. Revista de Estudos na Cultura. 103 (2011): 31-51.

[...] frente a uma sociedade e a uma linguagem reificadas,
o indivíduo afirma dolorosa, agressiva ou
humoristicamente a sua diferença.

ADORNO, 1988: 57

Os Maias (1888), obra-prima de Eça de Queirós, constituem verdadeiramente um extenso painel da sociedade portuguesa oitocentista, apresentando a história nacional desde os primeiros laivos revolucionários dos tempos liberais até à cena finissecular¹. Tinha aí razão o autor do romance quando, em carta a Oliveira Martins — historiador cuja interpretação de Portugal era a de um grande organismo doente —, classificava a sua obra monumental como sendo uma vasta “pintura a fresco” (Queirós, 2003: 11). Trata-se, de fato, de um panorama social urdido numa certa tonalidade irônica que, desde os primeiros escritos da juventude, caracteriza a produção queirosiana como uma literatura de intervenção social². Basta atentar para o subtítulo dessa longa narrativa, nem sempre tão valorizado pelo leitor menos arguto, mas de fundamental importância para uma compreensão mais aprofundada da obra: *Episódios da Vida Romântica*. Com efeito, se Eça de Queirós, desde aqueles escritos mais polêmicos, característicos dos arroubos de sua atribulada mocidade, tais como *As Farpas* (1871) e *A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte* (1871) — este último pronunciado nas famosas *Conferências do Casino* —, fizera questão de deixar patente o seu posicionamento iconoclasta em relação à educação romântica em diversas esferas da sociedade de seu tempo, tais como a pública, a privada e a literária, no romance *Os Maias*, o autor, por sua vez, não se teria distanciado por completo desses escritos iniciais. Como se sabe, *Os*

¹ O período histórico abrangido pela narrativa *Os Maias* compreende um fosso temporal entre 1820 e 1887.

² A esse respeito, afirma Antonio Candido (2002: 34): “Eça [...] socialista desde a mocidade, sempre teve da arte uma noção pragmática, como expôs nas conferências do Cassino Lisboense. De acordo com esta noção dá aos primeiros livros uma inflexão combativa, uma função de luta e reforma. Cada personagem deixará de ser apenas um personagem para transformar-se em paradigma, encarnar um tipo social a louvar ou combater”.

Maias são a narrativa que uma parte da crítica especializada soe classificar como a obra que constitui um marco na produção eciana, ou melhor, uma espécie de transição, a partir da qual o autor, agora finalmente liberto das rígidas premissas do cientificismo realista-naturalista, e completamente desiludido com a derrocada dos projetos — políticos, filosóficos, culturais, artísticos — norteadores de seu tempo histórico; vencido da vida enfim, arrepender-se-ia das ferozes críticas tecidas contra a pátria, começando a reconciliar-se com um Portugal anteriormente rejeitado³. Não cabe aqui, nos limites estreitos deste trabalho, a problematização desse conceito. Entretanto, é importante ressaltar que este texto caminha na direção de uma linhagem crítica mais heterodoxa, que rejeita uma interpretação de cunho meramente biográfico para a obra do autor Eça de Queirós, e que enxerga uma profunda coerência, tanto ética quanto estética, em toda a sua produção literária⁴. Significativamente, há em *Os Maias*, como diz Helder Mace-

³ Diante da vasta galeria de personagens falhados de *Os Maias*, uma certa linhagem crítica costuma enxergar na figura de Afonso da Maia a única representação de um Portugal ainda saudável e autêntico, sendo esse varão considerado uma espécie de metonímia do velho Portugal, um mantenedor dos antigos e bons valores de uma pátria ainda não descompassada e degradada. Resumimos essa afirmação por meio da citação de um trecho de um já clássico ensaio de Cleonice Berardinelli — *Para uma Análise Estrutural da Obra de Eça de Queirós* —, no qual diz a autora: “N’*Os Maias* [...] há algo de genuinamente português e não estúpido nem sebento: Afonso da Maia. Em nenhum outro personagem pôs Eça de Queirós tantas virtudes: filho, esposo, pai e avô perfeito; amigo afectuoso e solícito; patrão justo e generoso; cidadão exemplar, Afonso, quando jovem, é idealista e revolucionário; quando homem maduro, é ponderado e firme; a velhice o torna um companheiro disputado de todas as idades. [...] O velho é a presença do passado. [...] Carlos Eduardo falhou em tudo. Mas a grande figura de Afonso da Maia permanece a figura mais positiva da galeria de Eça, e simboliza, sem dúvida, o velho Portugal” (Berardinelli, 1971: 28). Se, em meio aos inúmeros personagens de *Os Maias*, somente de Afonso da Maia se poderia retirar alguma mensagem positiva, porque ele representa o velho Portugal, a referida veia crítica afirma, a partir dessa leitura do personagem, que Eça de Queirós, em *Os Maias*, começaria a apontar para uma espécie de desejo de reconciliação com a pátria, uma vez que o autor fez da figura de Afonso da Maia um modelo de virtude.

⁴ Referimo-nos aos estudos críticos de autores como Eduardo Lourenço, Antonio Candido, Helder Macedo, José Carlos Barcellos e Monica Figueiredo. Vale citar aqui a arguta reflexão de Helder Macedo (2007: 71), quando afirma que “Eça de Queirós manteve uma considerável coerência até às suas últimas obras, mesmo quando, no aparente escapismo arcádico d’*A Cidade e as Serras*, constrói de facto uma alegoria proudhonista sobre os

do (2007), todo um conflito social e toda uma visão de mundo nos quais a nação portuguesa assume metaforicamente, na esteira de Oliveira Martins, o papel de um grande organismo doente, ou, em outros termos, de uma chaga carente de cauterização, tal como nas narrativas *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878), romances queirosianos mais ligados ao cânone realista-naturalista. Nesse sentido, é paradigmático, em *Os Maias*, o dizer do velho Afonso da Maia, o respeitável varão “mais idoso que o século” (*OM*: 6)⁵, logo no início do quarto capítulo do romance, quando afirma o seguinte a respeito do futuro profissional de seu neto: “[...] Eu não o educo para vadio, muito menos para amador; educo-o para ser útil ao seu país... [...] — Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar” (*OM*: 62).

A citação acima tem a funcionalidade de permitir uma reflexão, por um lado, sobre literatura e sociedade, e, por outro, sobre o papel do romance na vida social. Ao filiarmos a nossa proposta de leitura de *Os Maias* a uma retomada do tempo histórico retratado no romance, não queremos priorizar, de forma alguma, os aspectos externos ao texto — numa espécie de retorno aos, em nossa opinião, já ultrapassados moldes da crítica sociológica —, mas sim os seus aspectos internos, sem, contudo, tomarmos como ponto de partida para as nossas reflexões posturas que possam ser consideradas extremistas. Para falarmos de *Os Maias*, elegemos voluntariamente aquela proposta de leitura que, desde meados dos anos sessenta — época do advento do estruturalismo na teoria e na crítica literárias —, é defendida por Antonio Candido, uma proposta não excludente, mas conciliadora de pontos de vista aparentemente antagônicos, seja porque não enxerga a possibilidade de entendimento de um texto (estrutura) senão a partir de sua relação com o respectivo contexto, seja porque não vê separação possível entre ambos os conceitos. Em outras palavras, tudo isso signi-

malefícios alienadores da propriedade contra as virtudes regeneradoras da posse, ou quando reitera esses mesmos valores à guisa de ‘vidas de santos’ como o telúrico São Cristóvão. O pensamento político de Proudhon também subjaz aos *Maias*, muito especialmente no que respeita à distinção entre propriedade e posse”.

⁵ Utilizaremos a abreviatura *OM* em citações do romance *Os Maias*.

fica dizer que, para Antonio Candido (2006), os fatores externos (sociais) exercem tamanha influência na psicologia do escritor — formando, aguçando e modificando a sua visão de mundo — que se tornam também eles internos, capazes que são de interferir na própria estrutura da obra. Ora, se os fatores externos tornam-se internos por interferirem na estrutura da obra, retomamos aqui a pequena citação que acima fizemos do romance *Os Maias*, na qual o narrador, ironicamente, pela boca de Afonso da Maia, confere à personagem de Carlos Eduardo o papel de “curandeiro” da nação, pois é justamente a partir da ideia de pragmatismo presente nesse dizer que queremos, por um lado, tecer algumas breves reflexões sobre o gênero romance, e, por outro, conduzir a nossa leitura da obra-prima de Eça de Queirós.

Segundo Georg Lukács (2007), a personagem de romance é aquela que retoma, em termos individuais, toda uma problemática social. E é, por exemplo, a problemática social vivida e enfrentada pela famosa *Geração de 70* — caracterizada por uma postura iconoclasta em relação a um Portugal decrépito e retrógrado —, que é representada, ficcionalmente, em personagens como Carlos da Maia e João da Ega. Em *Os Maias*, tal como em outras narrativas de Eça de Queirós, cabe ao próprio romance — entendido aqui como uma estória do indivíduo⁶ — promover, através da escrita, a denúncia do aviltamento dos valores sociais, num processo de recusa ou de negação a um universo reificado, marcado pela perda da autenticidade. A respeito das especificidades do gênero romance, escreve Lucien Goldmann (1979: 25) na esteira de Lukács:

A forma romanesca que acabamos de estudar é, em sua essência, crítica e oposicional. É uma forma de resistência à sociedade burguesa em curso de desenvolvimento. Resistência individual que não pôde apoiar-se, no seio de um grupo, senão em processos psíquicos afetivos e não conceptualizados, precisamente porque as resistências conscientes que poderiam

⁶ Para Georg Lukács (2007), o gênero romance pode ser lido como uma estória do indivíduo, de um indivíduo problemático, em busca de valores autênticos em um mundo degradado.

ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo (em primeiro lugar, a consciência oposicional proletária, tal como era esperada e prevista por Marx), não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais. O romance de herói problemático define-se assim, contrariamente à opinião tradicional, como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe.

Embora nascido no seio da sociedade burguesa, o romance não se manifesta como um gênero textual subserviente à classe que o concebeu, mas, antes, como uma forma de negação a esse grupo social. Não exatamente de negação aos principais ideais que compõem ou sustentam o edifício ético burguês, e que se apresentam como sendo a pauta de valores autênticos dessa sociedade, tais como honra, respeitabilidade, liberdade, honestidade e retidão comportamental, mas sim de negação ao aviltamento desses valores, de recusa à reificação de um mundo degradado, marcado pela perda da autenticidade. Cumpre ressaltar aqui que o romance realista, ao ironizar a sociedade burguesa nas suas diversas esferas, não rejeitaria precisamente os valores do conjunto social a que pertence — ao menos não aquilo que esse conjunto concebe por valores autênticos —, mas os reafirmaria, por meio de um processo de denegação. Ao fim e ao cabo, o romance realista viria, através da denúncia social, requerer a concretização daqueles valores que a sociedade burguesa prega no discurso, mas que, na verdade, não efetiva na prática. Eis o que José Carlos Barcellos afirma a esse respeito, ao tecer considerações sobre a estética de que falamos:

[...] isso não nos deve levar à falsa conclusão de que o Realismo rompe com os valores burgueses enquanto tais. De maneira nenhuma! Os romances e contos realistas reafirmam toda a pauta daqueles valores: importância da família nuclear, ética do trabalho, nacionalismo, individualismo, liberdade, honradez, respeitabilidade etc. O Realismo é, na verdade, uma denúncia e um protesto contra a corrupção desses valores, numa sociedade que finge aceitá-los, mas que os reduz, na prática,

a um mero jogo de aparências e de interesses. O grande propósito do Realismo é, em certo sentido, a denúncia da hipocrisia, que consiste em apresentar os interesses mais egoístas e mesquinhos sob a capa de valores nobres e respeitáveis.

Com esse propósito, os autores realistas visavam a contribuir para a reforma e o aprimoramento da sociedade burguesa. A literatura que produziram queria ser um instrumento de esclarecimento das consciências, com a finalidade de transformar e melhorar diversos aspectos da vida social, política e econômica, que eles julgavam deficientes. Desse modo, encontram-se nos romances e contos realistas, de maneira direta ou indireta, apelos à reforma da educação, à promoção da mulher, à justiça social, ao aperfeiçoamento das leis e das instituições etc. (Barcellos, 2007: 83-84).

Postas essas questões, retomemos a leitura de *Os Maias*, lembrando sempre que estamos diante de matéria ficcional que tem como um de seus objetivos o de apresentar ao leitor um Portugal adormecido, marcado pela reificação e assolado por uma atmosfera de inautenticidade. Como dizíamos no início deste texto, o romance em análise constitui um amplo painel da sociedade portuguesa de oitocentos, e o subtítulo da obra — *Episódios da Vida Romântica* — muito se coadunaria com a proposta literária de Eça de Queirós e com toda uma visão de mundo realista. Cabe ressaltar, no entanto, que o adjetivo *romântico* poderia ser lido como um vocábulo que vem assinalar um tema que estaria muito para além de um simples embate entre duas concepções literárias distintas — a romântica e a realista —, pois que, de fato, é ficcionalmente o Portugal romântico, retratado em suas diversas modalidades, que está refletido nas quase setecentas páginas dessa longa narrativa queirosiana: o Portugal romântico-liberal, na figura de Afonso da Maia; o Portugal ultrarromântico, na personagem de Pedro da Maia; o Portugal do romantismo extemporâneo ou anacrônico, na figura do poeta Tomás de Alencar; o Portugal realista em oposição ao romântico, nas personagens de João da Ega e Carlos Eduardo. Neste trabalho, interpretamos o adjetivo *romântico* não apenas no nível do literário, mas, sobretudo, no nível do social.

Como é muito comum nas narrativas do século XIX, *Os Maias* são abertos pela voz de um narrador onisciente, que começa o seu relato por uma minuciosa descrição espaço-temporal: “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do *Ramalhete*, ou simplesmente o *Ramalhete*” (*OM*: 5, grifos do autor). Tal estratégia, segundo a ótica vitoriana, possibilitaria ao leitor uma compreensão mais aprofundada das personagens e dos conflitos por elas vivenciados, uma vez que a sociedade burguesa, diferentemente da aristocrática, concebe o indivíduo como um ser histórico, não atemporal, isto é, como um ser cuja existência e cuja problemática só poderiam ser compreendidas em função das coordenadas básicas de tempo e de espaço. Propositadamente iniciada no ano de 1875 — época auge do movimento realista-naturalista —, a narrativa *Os Maias*, já no primeiro capítulo, tem a sua cronologia rompida pelo narrador, numa longa analepse que se estenderá até meados do capítulo quatro, quando Afonso da Maia e seu neto já estiverem definitivamente instalados no Ramalhete. E seria interessante notar que é precisamente através dessa analepse ou *flashback* que os tais episódios da vida romântica, já anunciados no título da obra, começam a se apresentar.

No fundo e na superfície, é o Portugal oitocentista burguês que o romance de Eça de Queirós retrata, dele tecendo um panorama social que abrange a história pátria desde a aurora dos tempos liberais até ao crepúsculo da cena finissecular. Em coerência com a cronologia tantas vezes requerida pela narrativa burguesa, Afonso da Maia é o primeiro descendente de sua família varonil a ser apresentado pelo romance, pois, embora herdeiro de um nome e de um passado ligados à aristocracia, esse personagem é, de fato, o primeiro ente Maia partidário dos ideais burgueses e liberais. Adepto a todo um saber iluminista, Afonso da Maia nos é descrito como um varão consciente das propostas do mundo liberal, simpático a elas, mas sem exercê-las efetivamente em sua vida, concebendo-as mais como correntes teóricas de seu gosto, como temas circunscritos ao campo das ideias, e não exatamente como algo — pelo menos no seu caso — a ser posto em ação. Mas mesmo a simpatia, sem comprometimento, de Afonso da Maia

pela causa liberal viria a trazer-lhe graves problemas. Experimentando na própria pele — inclusive sem o buscar — a violência dos tempos de lutas entre liberais e absolutistas, Afonso da Maia, analogamente a Almeida Garrett e a Alexandre Herculano, os primeiros românticos liberais portugueses, é impelido a vivenciar o exílio, numa longa estada na Inglaterra e na Itália, só podendo retornar a Portugal após a solidificação do sistema pelo qual, desde muito jovem, ansiava. E a comparação feita aqui entre Afonso da Maia e figuras como Almeida Garrett e Alexandre Herculano não é, de forma alguma, anódina, embora possa parecê-lo à primeira vista. Tal qual esses primeiros artistas liberais, Afonso da Maia manifesta uma verdadeira aversão à educação portuguesa, assentada em princípios de uma moral, não civil, mas católica. Para Afonso da Maia, um modelo pedagógico sério, capaz de formar um cidadão de bem, seria aquele que ensinasse ao homem “três ou quatro ideias fundamentais de Dever, de Justiça, de Sociedade [e] de Família” (*OM*: 306), o que, em sua concepção, o *Catecismo da Perseverança*, manual educativo retrógrado da Igreja Católica portuguesa, cujas páginas Eusebiozinho sabe de cor, não lograva cumprir. Como Garrett e Herculano, Afonso da Maia tem uma concepção extremamente pragmática em relação à vida, à educação e à arte. Por isso, não é aleatório o categórico dizer da personagem na comemoração de seu último aniversário, quando, ao ser interpelado por João da Ega, destinara os seguintes conselhos aos seus contemporâneos: “— aos políticos — ‘menos liberalismo e mais caráter’; aos homens de letras — ‘menos eloquência e mais ideia’; aos cidadãos em geral — ‘menos progresso e mais moral’” (*OM*: 383).

Contudo, é importante assinalar que por melhores que fossem as intenções de Afonso da Maia, e que por mais que ele fosse uma figura consciente de que o trabalho é, de fato, o elemento capaz de gerar grandes transformações sociais, esse ilustre varão é aquele que, no entanto, repete um modelo referente ao passado aristocrático de um país no qual “não trabalhar [...] foi sempre sinal de nobreza” (Lourenço, 1984: 13). Significativamente, se não se pode duvidar da predileção de Afonso da Maia pelo modelo liberal de raízes iluministas, também não se pode dizer que esse

descendente ilustre da “antiga família da Beira” (*OM*: 6) efetive, *ipsis litteris*, as premissas básicas de seu próprio discurso. Aliás, é o próprio narrador de *Os Maias* quem, desde as primeiras páginas do romance, caracteriza o seu personagem por uma certa incongruência entre o *dizer* e o *fazer*. Afonso da Maia, a quem o pai considerava “o mais feroz Jacobino de Portugal” (*OM*: 10) é descrito pelo narrador como alguém que vive a causa liberal apenas no campo das ideias, e em algumas mínimas ações, que nunca chegam a comprometer por completo, nem a sua imagem, nem a sua rica posição social. Daí a ironia do narrador ao relatar a sua primeira partida para a Inglaterra, depois da reconciliação com a rígida figura do pai:

Afonso partiu. Era na primavera — e a Inglaterra toda verde, os seus parques de luxo, os copiosos confortos, a harmonia penetrante dos seus nobres costumes, aquela raça tão séria e tão forte — encantaram-no. Bem depressa esqueceu o seu ódio aos Romulares a recitar Mirabeau, e a república que quisera fundar, clássica e voltairiana, com um triunvirato de Cipião e festas ao Ente Supremo. Durante os dias da *Abrilada* estava ele nas corridas de Epson, no alto duma sege de posta, com um grande nariz postiço, dando *hurras* medonhos — bem indiferente aos seus irmãos de Maçonaria, que a essas horas o sr. Infante espicaçava a chuço, pelas vielas do Bairro Alto, no seu rijo cavalo de Alter (*OM*: 11, grifos do autor).

Afonso da Maia é, pois, uma personagem em quem o narrador faz questão de destacar a incongruência entre aquilo que é dito e aquilo que é feito. Atente-se, na citação acima, para a extrema ironia do narrador ao assinalar a indiferença do jovem Afonso para com os pedreiros-livres, seus antigos companheiros de luta pela causa liberal, esquecendo-os rapidamente em meio aos confortos que a sua fortuna lhe proporcionava. Atente-se, ainda, para uma certa ideia de insensibilidade associada ao personagem, quando o narrador retrata o espaço ameno, luxuoso e primaveril da Inglaterra, em oposição ao espaço conturbado e violento do Portugal dos tempos da *Abrilada*. E se Afonso da Maia é caracterizado, desde o início até ao fim

dessa longa narrativa, por um discurso reiteradamente utilitarista, porque figura consciente da força civilizadora do trabalho, ele é, no entanto, o reprodutor de um modelo social ibérico secular, que tem na propriedade e na exploração da terra o grande meio de acumulação de riquezas. Se, incontestavelmente, Afonso da Maia é representante de uma aristocracia aburguesada, se essa personagem é mesmo defensora daquela pauta de valores humanitários mais autênticos da burguesia, cabe assinalar também que esse digno varão Maia seria o mais legítimo prócer de um “mundo burguês de segunda mão, marcado por incongruências oriundas de uma ‘memória feudal’ que fez de Portugal um país anacrônico quando comparado às potências europeias industrializadas” (Figueiredo, 2007: 51). Pregando um discurso libertário, igualitário e democrático, mas preso sempre a certos preconceitos familiares, ao “orgulho patricio” e aos “brios de raça” (*OM*: 20), Afonso da Maia pode ser lido como metáfora da falência do projeto social de um primeiro Portugal liberal, cuja utopia era a de restaurar e a de reestruturar a pátria a partir de uma aplicação consistente das propostas iluministas.

Na esteira da leitura social que vimos fazendo do adjetivo *romântico* que compõe o subtítulo da obra-prima de Eça de Queirós, é possível estabelecer também uma análise para a figura excessiva de Pedro da Maia. E se a postura de Afonso da Maia pode ser relacionada, em certo sentido, à dos primeiros românticos liberais, as atitudes passionais de seu filho poderiam, por sua vez, ser cotejadas com as de toda uma galeria de personagens românticas e ultrarromânticas. Contudo, cumpre ressaltar que a fraqueza que caracteriza a figura de Pedro da Maia — instabilidade emocional que estaria para fora dos limites da normalidade — não é apresentada, na ótica da narrativa, apenas como uma espécie de debilidade interior — que também o é — ou como consequência de seus tempestuosos estados da alma. Seguindo a proposta realista, o narrador de *Os Maias* nos leva a reparar que a inaptidão de Pedro da Maia para com a vida, mais do que relacionada a questões pessoais, seria o reflexo de uma educação portuguesa *stricto sensu*. Acostumado a passar os dias “ao colo das criadas” (*OM*: 13), envolto nos “braços da mãe que o amoleciam” (*OM*: 14), e forçado a decorar a cartilha

moral do Padre Vasques, Pedro da Maia torna-se, enfim, uma figura fraca, lânguida, adormecida e passiva: “Era em tudo um fraco; e esse abatimento contínuo de todo o seu ser revolvía-se a espaços em crises de melancolia negra, que o traziam dias e dias mudo, murcho, amarelo, com as olheiras fundas e já velho. O seu único sentimento vivo, intenso, até aí, fora a paixão pela mãe” (*OM*: 15).

Muito distante, pois, da imagem austera forjada para o varão oitocentista, da viril e desbravadora postura exigida ao masculino no século XIX, Pedro da Maia é caracterizado por uma espécie de fraqueza e por uma certa passividade referentes ao universo feminino⁷. Guiando-se sempre pela emoção, e não pela razão tão cara ao modelo utilitário oitocentista, Pedro da Maia apresenta-se como uma figura marcada pela instabilidade, e, algumas vezes, pela incoerência. Tal qual personagem ultrarromântica, Pedro da Maia está sempre a obedecer aos impulsos contraditórios de seu coração. Passando, não raro, por períodos em que a sua melancolia o leva ao desespero total, o filho de Afonso — assim como alguns personagens passionais de Camilo Castelo Branco, por exemplo — expressará a sua insatisfação, e a sua inadequação diante da existência, por meio de atitudes rebeldes e de um posicionamento gótico, a viver “um período de vida dissipada e turbulenta” (*OM*: 15). Todavia, assinalando a sua postura de herói ultrarromântico, eis que, de repente, Pedro da Maia, em coerência com o desequilíbrio e com a instabilidade emocional que o caracterizam, modifica por completo o seu comportamento:

⁷ Monica Figueiredo (2007, 15-16), em texto de pesquisa para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sugere esta instigante reflexão: “talvez fosse importante questionar a fisionomia do homem oitocentista para perguntar por que a sua imagem parece tão destoante quando comparamos aquilo que nos dizem os livros de História Oficial com aquilo que encenam os principais romances do século XIX. [...] De certa forma, o que se quer entender é como um século que apostou no progresso e no desenvolvimento, que estabeleceu valores que norteariam os dois séculos vindouros, também foi capaz de gerar uma literatura criadora de heróis adoecidos, inaptos e superficiais, todos incapazes de um único gesto que justificasse o orgulho histórico que não raras vezes acompanhou o tempo referencial que os fez nascer”.

Mas um dia, excessos e crises findaram. Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu, vindo de repente numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos (*OM*: 16).

Ora, não haveria nesse trecho tão irônico uma retomada das estratégias ultrarromânticas de escrita de um Camilo Castelo Branco, por exemplo? Repare-se nas possíveis analogias entre as personagens de Pedro da Maia e Simão Botelho — *Amor de Perdição* (1862) —, quer no que se refere ao comportamento desses heróis, quer no que tange às situações por eles vividas. Embora Pedro da Maia não goze exatamente da grandeza e da força da personagem camiliana, e embora ele não tenha, como Simão Botelho, as energias necessárias à luta, há, indubitavelmente, alguns traços comuns a essas duas excessivas figuras. Se os acessos de melancolia de Pedro da Maia são sempre acompanhados por ebriedades, por dias de “distúrbios no Mar-rare” (*OM*: 15) e por noites de dissipação — dispêndios que assinalariam a sua condição ultrarromântica —, Simão Botelho, por sua vez, é aquele que, inicialmente muito mais radical do que Pedro da Maia, anda entre as plebes, não leva a sério os seus estudos e tem um imenso prazer em escandalizar a sociedade, assinalando o seu lugar de herói problemático⁸. Todavia, se, para os românticos, o amor é compreendido como o sentimento capaz de transformar indelevelmente a existência e o comportamento humanos, eis que Simão, apaixonado, modifica por completo as suas violentas atitudes: “Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezessete anos” (Branco, 2006: 29). E não param por aí as semelhanças entre a personagem de Camilo Castelo Branco e a de Eça de Queirós. Atente-se para as seguintes homologias: Simão Botelho modifica o seu comportamento por amor a Teresa de Albuquerque e

⁸ O conceito de herói problemático foi formulado por Georg Lukács (2007). Segundo o teórico, o herói problemático — geralmente o personagem principal do romance — é aquele que está em busca de valores autênticos em um mundo degradado, marcado pela reificação e pela perda dos ideais.

Pedro da Maia altera os seus costumes por amor a Maria Monforte; Simão Botelho apaixona-se à primeira vista e Pedro da Maia, numa troca de olhares, perde-se para todo o sempre; a estória de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque seria uma espécie de *Romeu e Julieta* à portuguesa e Pedro da Maia corteja Maria Monforte no mais lídimo amor “à Romeu” (OM: 15). Como se vê, Pedro da Maia inscreve-se na ampla galeria das personagens ultrarromânticas do século XIX, sendo a sua estória um emblema dos diversos episódios da vida romântica apresentados pela obra de cujo enredo faz parte. Na esteira das reflexões de Monica Figueiredo sobre o masculino no século XIX, diríamos que Pedro da Maia pode ser lido como mais um dentre os tantos heróis ficcionais destoantes da imagem que os livros da “História Oficial” conferiram à figura do varão oitocentista.

Apresentadas brevemente as vidas de Afonso da Maia e de seu filho, o romance de Eça de Queirós passa, no capítulo quatro, à descrição de um outro Portugal, principalmente por meio da retratação das personagens de Carlos da Maia e João da Ega. E o que assistimos aí é a uma espécie de recuperação, pela palavra, do tempo referente à juventude daqueles que viriam a ser os futuros membros da famosa *Geração de 70*, numa série de vestígios biográficos que se confirmam ao longo da obra. Os Passos de Celas, confortável vivenda de Carlos da Maia em Coimbra, é, de fato, o reduto de onde, não obstante as dissipações e os excessos típicos da mocidade acadêmica, se repensa o país, através de discussões sobre a Democracia, a Arte, o Positivismo, a Metafísica, Proudhon, Comte, Spencer e quejandos. Findos os estudos universitários, Carlos da Maia e João da Ega reencontram-se em Lisboa, onde este último, em quem a crítica costuma enxergar um alter-ego de seu criador, tem a ideia de “arranjar um cenáculo, uma boemiazinha dourada, umas *soirées* de inverno, com arte, com literatura...” (OM: 75), analogamente ao que fizeram Eça de Queirós e seus companheiros de academia.

De volta a Lisboa, após uma longa estada nas então consideradas grandes civilizações da Europa, Carlos da Maia quer “passar a ser uma glória nacional” (OM: 67), quer ser útil a seu país. Instalado em um consultório estrategicamente localizado no Rossio, “com ideias sérias de carreira

ativa” (OM: 8), e com um laboratório devidamente equipado com os aparatos mais sofisticados, Carlos da Maia pretende, ainda, “fazer um livro de ideias gerais, que devia se chamar *Medicina Antiga e Moderna*” (OM: 89). No entanto, por mais sinceros que fossem, inicialmente, os desejos de trabalho de Carlos Eduardo, pareceria faltar à personagem, como a muitas outras apresentadas por esta trama narrativa, a força para materializar os seus projetos, para levá-los adiante. Carlos da Maia, aquele que “poria fim à história de privilégio que ganhou como herança” (Figueiredo, 2007: 23), desvia-se de seu objetivo inicial, entregando-se a uma confortável existência de diletantismo. Como bem afirma Monica Figueiredo, “Carlos desperdiçará a vida como espectador de si mesmo. Ausente de qualquer forma de produção, desistente, diletante e fraco, recusa as responsabilidades do mundo do trabalho, permanecendo um desempregado de si e de Portugal” (Figueiredo, 2007: 23).

E não apenas Carlos da Maia estaria ausente das formas de produção de seu tempo histórico; também o próprio João da Ega, grande representante das revolucionárias ideias realistas-naturalistas. Marcado pela instabilidade na manutenção de seus ideais, João da Ega assume, na narrativa de Eça de Queirós, uma postura camaleônica, apresentando-se ora como um “boêmio de batina esfarrapada” (OM: 73), que atira injúrias a Deus e à pátria, ora como um “*dandy*, vistoso, paramentado, artificial” (*Ibidem*), que, apaixonado por Raquel Cohen, relega os seus projetos utópicos a uma esfera de menos valia. Com efeito, se João da Ega é uma personagem consciente do forte poder pedagógico do objeto literário, e se, na esteira de Eduard Said (1995), podemos dizer que ele sabe que as nações são narrativas — daí o projeto de composição das suas monumentais *Memórias dum Átomo* e de “criação duma Revista, que dirigisse o gosto, pesasse na política, regulasse a sociedade, fosse a força pensante de Lisboa...” (OM: 90) —, essa sedutora personagem queirosiana, no entanto, tal como Afonso da Maia e Carlos Eduardo, não pratica o que prega no discurso, assinalando também uma antítese entre aquilo que é dito e aquilo que é feito. No romance, é o próprio João da Ega quem dirige a Maria Eduarda esta dolorosa, mas não menos irônica reflexão:

— Sem contar — acrescentava o Ega — que o país precisa de nós! Como muito bem diz o nosso querido e imbecilíssimo Gouvarinho, o país não tem pessoal... Como há de tê-lo, se nós, que possuímos as aptidões, nos contentamos em governar os nossos *dog-carts* e escrever a vida íntima dos átomos? Sou eu, minha senhora, sou eu que ando a escrever essa biografia dum átomo!... No fim, este diletantismo é absurdo. Clamamos por aí, em botequins e livros, “que o país é uma choldra”. Mas que diabo! Por que é que não trabalhamos para o refundir, o refazer ao nosso gosto e pelo molde perfeito das nossas ideias?... V. Ex^a. não conhece este país, minha senhora. É admirável! É uma pouca de cera inerte de primeira qualidade. A questão toda está em quem a trabalha. Até aqui a cera tem estado em mãos brutas, banais, toscas, reles, rotineiras... É necessário pô-la em mãos de artistas, nas nossas. Vamos fazer disto um *bijou*!... (OM: 353).

Muito para além de qualquer determinismo, João da Ega dá-se conta de que a deficiência portuguesa resume-se, *grosso modo*, na ausência do trabalho, ou seja, no resquício aristocrático de uma memória de ociosidade que, mesmo em tempos nos quais o que define a riqueza de uma nação é a sua capacidade produtiva, insiste em perdurar. E se os personagens de *Os Maias* costumam culpar a pátria — indiferente à arte e à ciência — pela falha ou pela displicência na realização de seus projetos⁹, há-de se pensar que, ao fim e ao cabo, o país é os seus habitantes, e que se o problema de Portugal é coletivo, as origens desse problema estariam, no entanto, na desistência e na falta de comprometimento individual de sua população. Muito elucidativa a esse respeito é uma das conversas entre Afonso da Maia, Carlos Eduardo e João da Ega, quando este último, ao ser interrogado pelo velho varão, afirmara ter abandonado o projeto de

⁹ Em relação a isso, repare-se o seguinte diálogo entre Cruges, João da Ega e Carlos Eduardo “[...] E o que o afligia [o Cruges] é que o Ega, com aquele talento, aquela verve fumegante, não fizesse nada... — Ninguém faz nada — disse Carlos espreguiçando-se. — Tu, por exemplo, que fazes? Cruges, depois de um silêncio, rosnou encolhendo os ombros: — Se eu fizesse uma boa ópera, quem é que ma representava? E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia? O maestro terminou por dizer: — Isto é um país impossível... Parece-me que também vou tomar café” (OM: 153-154).

escrita de *Lodaçal*, obra cômica que tinha por objetivo expor satiricamente a vermina da sociedade lisboeta:

Afonso no entanto perguntava também ao Ega pela comédia. O quê! Já abandonada? Quando acabaria então o bravo John de fazer bocados incompletos de obras-primas?... — Ega queixou-se do país, da sua indiferença pela arte. Que espírito original não esmoreceria, vendo em torno de si esta espessa massa de burgueses, amodorrada e crassa, desdenhando a inteligência, incapaz de se interessar por uma ideia nobre, por uma frase bem feita?

— Não vale a pena, sr. Afonso da Maia. Neste país, no meio desta prodigiosa imbecilidade nacional, o homem de senso e de gosto deve limitar-se a plantar com cuidado os seus legumes. Olhe o Herculano...

— Pois então — acudiu o velho — planta os teus legumes. É um serviço à alimentação pública. Mas tu nem isso fazes! (*OM*: 261).

Como se vê, o romance de Eça de Queirós, através da denúncia do esfacelamento dos valores autênticos, da reificação dos ideais, vem requerer aquilo que a sociedade burguesa prega no discurso, mas não efetiva na prática. Vivendo em um mundo degradado, marcado pela perda dos valores, os personagens de *Os Maias* farão de seu percurso individual a história de uma busca de valores autênticos, isto é, de um desejo de concretização de seus ideais, busca que será, no entanto, também ela degradada¹⁰, impregnada de reificação e de inautenticidade, dada a falta de consonância entre *ser* e *agir*. Na longa narrativa queirosiana, de Afonso da Maia a Carlos Eduardo, de João da Ega às figuras secundárias, a ideia da ética do trabalho — pilar máximo da cultura burguesa — perpassa constantemente o discurso das personagens dotadas de alguma seriedade como dolorosa consciência daquilo que é dito necessário, mas que é sempre postergado, daquilo que é sabido essencial, mas que é frequentemente transposto para um segundo plano:

¹⁰ Segundo Lucien Goldmann (1975), uma busca de valores autênticos em um mundo degradado será também uma busca degradada.

Péssimas estreias! Havia seis meses que o Ega chegara de Celorico, embrulhado na sua grande peliça, preparado a deslumbrar Lisboa com as *Memórias dum Átomo*, a dominá-la com a influência de uma Revista, a ser uma luz, uma força, mil outras coisas... E agora, cheio de dívidas e cheio de ridículo, lá voltava para Celorico, escorraçado. Péssima estreia! Ele, por seu lado, desembarcara em Lisboa, com ideias colossais de trabalho, armado como um lutador: era o consultório, o laboratório, um livro iniciador, mil coisas fortes... e que tinha ele feito? Dois artigos de jornal, uma dúzia de receitas, e esse melancólico capítulo da *Medicina entre os Gregos*. Péssima estreia! (OM: 198).

As reflexões de Carlos Eduardo, recuperadas em discurso indireto pela voz do narrador, mostrariam perfeitamente as estratégias equivocadas e reificadas com que o médico e o seu amigo aspirante a literato empreendem a sua busca de valores autênticos. O tédio, o marasmo, o mal-estar, que dominam Carlos da Maia e João da Ega, seriam um índice claríssimo da degradação de dita busca, vale dizer, da problematização de sua postura frente à sociedade de seu tempo. Ao não concretizarem os seus projetos, ou melhor, ao abdicarem de seus ideais, Carlos da Maia, com o seu sonho de ser uma glória nacional por meio de seu trabalho, e João da Ega, com a sua proposta de ensinar o país a ler e a pensar através da literatura, assinalam, em sua desistência, a metáfora de uma história pátria que não se escreveu e que quicá já não mais se escreveria. Relatando ficcionalmente a história portuguesa de oitocentos em sua vasta “pintura a *fresco*”, Eça de Queirós apresenta ao leitor um longo panorama no qual a falha dos projetos utópicos da sociedade burguesa é exposta em três momentos distintos. Em Afonso da Maia, estaria representada a falha do projeto liberal de matrizes iluministas; em Pedro da Maia, o total desengajamento político-social; em Carlos da Maia e em João da Ega, a falha do projeto utópico de reconstruir Portugal a partir das benesses do progresso e da ciência.

No capítulo final do romance, a personagem irreverente de João da Ega afirma o seguinte a respeito de seu país: “este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas sem originalidade, sem força, sem caráter

para criar um feitiço seu, um feitiço próprio” (*OM*: 477). Utilizando-se de estratégias torpes e degradadas, “na impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado”, Portugal, segundo João da Ega, “exagera[ra] o modelo, deforma[ra]-o, estraga[ra]-o até à caricatura” (*Ibidem*), importando uma civilização de segunda mão, que só faz contribuir para a decadência nacional, alijando a possibilidade de que a pátria ocupe algum lugar de destaque na história do século XIX. Em *Os Maias*, Eça de Queirós apresenta, com ironia e sarcasmo, a impotência portuguesa para resolver as próprias oposições históricas. Lisboa, tomada como metonímia da nação, revela-se incapaz de integrar o ritmo da vida moderna, simulando ser uma cidade muito civilizada através de cenas ridículas como a da risível corrida de cavalos e a dos pachorrentos saraus literários em casa dos Gouvarinhos, episódios que chegam a beirar o grotesco. Figuras híbridas como, por exemplo, a de Dâmaso Salcede e a do Conde de Gouvarinho seriam, nesse caso, a mais pura e caricatural representação do burguês lisboeta e de um Portugal acentuatadamente exagerado, que não consegue forjar para si “um estilo original de vida e de pensamento” (Candido, 2002: 36). A própria educação à inglesa recebida por Carlos Eduardo poderia ser lida, não obstante as boas intenções de seu avô, como uma mera cópia de um sistema pedagógico, que foi utilizado sem nenhuma originalidade no contexto português. Afinal, por que um modelo educacional tão eficaz em sua nação de origem teria de falhar quando trazido a Portugal? Ao apontar essa falha, é como se Eça de Queirós se questionasse a respeito da viabilidade de uma aplicação direta do método. Ou seja, não bastaria copiar o modelo integralmente: seria necessário repensá-lo, modificá-lo, adequá-lo *antropofagicamente* ao contexto pátrio, o que Portugal, de fato, não soubera fazer. E eis aqui a reflexão última e dolorosa desses larguíssimos episódios da vida romântica.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura Portuguesa: Ficção*. Rio de Janeiro: CCAA, 2007.
- BERARDINELLI, Cleonice. “Para uma Análise Estrutural da Obra de Eça de Queirós”. *Colóquio / Letras*. 2 (1971): 22-30.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- “Entre Campo e Cidade.” *Tese e Antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. 29-56.
- FIGUEIREDO, Monica. *De Vencedores Vencidos: Bento Santiago e Carlos da Maia. Algumas Considerações sobre o Romance Oitocentista*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2007.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MACEDO, Helder. “Os Maias e a Veracidade da Inverossimilhança.” *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2007. 70-77.
- LOURENÇO, Eduardo. “Somos um Povo de Pobres com Mentalidade de Ricos.” *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Caminho, 1984. 13-17.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades & Editora 34, 2007.
- [OM] Queirós, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- QUEIRÓS, Eça de. “Carta a Oliveira Martins”. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê, 2003. 10-15.
- SAID, Eduard. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Nota curricular

Rafael Santana Gomes. Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ — 2010), onde defendeu a dissertação intitulada *Erótica e Semiótica Decadentista: uma Leitura de A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. Atualmente, trabalha como professor substituto de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ, e cursa doutorado em Literatura Portuguesa na UFRJ. É membro do grupo de pesquisa Estéticas de Fim-de-Século, da UFRJ, coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho, no qual estuda a relação entre Mário de Sá-Carneiro e o Decadentismo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa. Atua principalmente nos seguintes temas: Decadentismo, Modernismo, semiologia e semiótica, ética e estética, erotismo, e poesia e narrativa portuguesa modernas. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior.

Contacto

Rua 15 de Novembro, 197; Apto. 301. Centro, Niterói-RJ. CEP: 24020-125, Brasil.

<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhepesq.jsp?pesq=3361786514654494>;
camonianus@gmail.com

Ramón del Valle-Inclán, encenador moderno, em sintonia com Appia, Meyerhold e Gordon Craig

Joyce Rodrigues Ferraz Infante
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Neste artigo, busca-se aproximar o dramaturgo galego Ramón del Valle-Inclán de seus contemporâneos Adolph Appia, Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold, no tocante aos esforços de renovação do teatro europeu do início do século XX. Para tanto, faz-se uma análise comparativa entre as elaborações teóricas e práticas de Appia, Craig e Meyerhold e as de Valle-Inclán, sobretudo aquelas incorporadas às obras do ciclo *esperpéntico*. Por meio dessa análise conclui-se que Valle-Inclán possui afinidades com os colegas estrangeiros, especialmente, no que se refere ao uso criativo dos recursos de iluminação e de atuação.

Palavras chave: Teatro moderno — *Mise-en-scène* — Ramón del Valle-Inclán — Esperpento.

Ramón del Valle-Inclán, Modern Director, in Line with Appia, Meyerhold and Gordon Craig

Abstract

In this article, we intend to approach the Galician playwright Ramón del Valle-Inclán to his contemporaries Adolph Appia, Gordon Craig and Vsevolod Meyerhold, concerning the efforts of the theatrical renewal that occurred in Europe in the early twentieth century. Therefore, we carry out a comparative analysis between Appia, Craig and Meyerhold's theoretical and practical elaborations and Valle-Inclán's, especially those ones which are incorporated in his dramatic pieces of work of *esperpéntico* cycle. Through this analysis we concluded that Valle-Inclán has affinities with foreign counterparts, mainly with regard to the creative use of lighting features and actors' performance.

Key words: Modern theater — Staging — Ramón del Valle-Inclán — Esperpento.

Receção: 28-11-2011 | Admissão: 24-01-2012 | Publicação: 30-11-2012

INFANTE, Joyce Rodrigues Ferraz: "Ramón del Valle-Inclán, encenador moderno, em sintonia com Appia, Meyerhold e Gordon Craig". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 53-75.

De acordo com Jean-Jacques Roubine, em *O nascimento do teatro moderno*, no final do século dezenove ocorreram dois fenômenos decisivos para a evolução do espetáculo teatral: o início do apagamento da noção de fronteiras e distâncias — quando teorias e práticas teatrais, até então circunscritas a limites geográficos específicos e a tradições nacionais, começaram a difundir-se por toda a Europa — e o descobrimento dos recursos da iluminação elétrica. Esses dois fenômenos contribuíram para o aparecimento da figura do encenador, elemento fundamental no processo de renovação teatral (Roubine, 1998: 19-44).

Uma das primeiras manifestações do fenômeno de divulgação teatral — não apenas de obras, mas também, e principalmente, de teorias, pesquisas e práticas — ocorreu entre os anos de 1874 e 1880, quando a companhia de teatro dos Meininger¹ realizou várias turnês pela Europa, exibindo peças de autores como Schiller, Shakespeare, Molière e Ibsen. O princípio básico da companhia consistia na representação naturalística, ou seja, na recriação no palco, de forma precisa e com riqueza de detalhes, de determinada época histórica ou ambiente. Os Meininger fizeram escola e influenciaram, entre outros, André Antoine — do Théâtre Libre — e Constantin Stanislavsky — do Teatro de Arte de Moscou — que introduziram o naturalismo na França e na Rússia, respectivamente.

Entre 1890 e 1920, surgiram nos principais centros de teatro da Europa iniciativas que contestavam as limitações impostas pela representação ilusionista — cujo ponto máximo era o naturalismo. Essas iniciativas preconizavam a exibição e a exploração no palco, a olhos vistos, dos recursos de teatralidade. Adolphe Appia, na Suíça, Edward Gordon Craig, na Inglaterra, e Vsevolod Meyerhold, na Rússia, estavam entre aqueles que, além de condenar as práticas teatrais dominantes na época, sugeriram as

¹ Em 1918: *Lezione di teatro*, Meyerhold (2004:59) comenta o teatro dos Meininger: “Tutto si basava sulla capacità di ricreare una certa epoca e in effetti alla fine tra il loro teatro e un museo non c'era nessuna differenza. Per realizzare l'ambientazione scenica e i costumi, bastava andare in un museo a copiare tutto dettagliatamente o a fare una serie di fotografie. Gli elementi di quel teatro non erano altro che copie da opere d'arte. In sostanza non c'era nessuna crazione *nel senso strettamente teatrale* della parola”.

transformações que viriam a concretizar o teatro moderno. É interessante destacar que nesse período houve um verdadeiro e importante intercâmbio de produções e de ideias que culminou na definitiva eliminação das fronteiras e das distâncias que compartimentavam o teatro europeu. Exemplo desse intercâmbio encontra-se na montagem de *Rosmersholm*, do dramaturgo norueguês Ibsen, realizada em Florença em 1906 por Gordon Craig — encenador e teórico inglês — e por Adolphe Appia — cenógrafo e teórico suíço — a convite da atriz italiana Eleonora Duse. Em 1912, Craig vai a Moscou a convite de Stanislavski para dirigir *Hamlet* no Théâtre d'Art (Roubine, 1998: 2).

Pode-se dizer, portanto, que, devido a uma série de circunstâncias favoráveis, as primeiras décadas do século vinte reuniram as condições necessárias para a efetiva transformação da arte cênica: havia, por um lado, o “instrumento intelectual” — um grupo de teóricos e encenadores, múltiplo e coeso, com propostas concretas para a substituição das teorias e das fórmulas ultrapassadas — e, por outro, a “ferramenta técnica” que tornaria possível essa transformação, ou seja, a descoberta dos recursos da luz elétrica na encenação (Roubine, 1998:20-21).

A Espanha não permaneceu alheia às novidades e às modificações cênicas que estavam agitando a Europa. As novas ideias e os novos procedimentos cênicos não tardaram a cruzar as fronteiras do país, motivando a formação de teatros-escola, teatros de câmara e teatros experimentais, sobretudo em Barcelona e Madri. Cipriano de Rivas Cherif encontra-se entre aqueles que iniciaram um processo de renovação dos recursos e dos conceitos cênicos que provavelmente teriam efeitos transcendentais não fosse o conservadorismo do meio teatral — companhias, empresários, público — e o advento da Guerra Civil e seus desdobramentos. Definiu da seguinte forma o panorama teatral espanhol dos anos de 1920 em “Divagación a la luz de las candilejas”, artigo publicado na revista *La Pluma*:

En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público. (...) Hay que orear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución

ción de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al cómico y al espectador liberándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal (*La Pluma*, 3, agosto/1920, *apud* Gentilli, 1993:45-46)².

Rivas Cherif conheceu em Florença a revista *The Mask* e as teorias de Gordon Craig³ e em Paris o trabalho de Jacques Copeau no Vieux Colombier. Segundo o próprio Rivas Cherif (1991: 37), Copeau “es quien mejor ha realizado, corréndolas a la medida francesa, las teorías de Gordon Craig”. Em Madri, influenciado por essas experiências, fundou a revista *La Pluma*⁴ e teatros experimentais como o Teatro Escuela Nueva e El Mirlo Blanco⁵. O início das atividades editoriais e teatrais de Rivas Cherif — que data de 1920 — coincide com a consolidação de uma longa e frutífera amizade

² Opinião semelhante manifestou, oito anos depois, o dramaturgo galego Ramón del Valle-Inclán ao responder a uma pesquisa sobre as causas do agravamento da crise do teatro espanhol — em termos artísticos e econômicos —: “¿Crisis teatral...? Pero, ¿existen teatros? (...) Sí. Teatros; muchos teatros... Más teatros que artistas, y que autores y que público... Pero yo sigo diciéndole mi verdad; que ignoro si existe el Teatro” (Dougherty, 1983: 166-167).

³ Em *Cómo hacer teatro*, Rivas Cherif comenta sua passagem por Florença (1911) e as primeiras impressões de Gordon Craig que, na época, possuía uma escola de arte dramática na Arena Goldoni e era editor da revista *The Mask*: “Propugnó, desde luego, la reivindicación del estilo teatral en sus símbolos esenciales, abominó del realismo y de la imitación aparente de la vida cotidiana, vinculó a la gracia típica de las máscaras tradicionales de la *commedia dell'arte* y a la improvisación del diálogo sobre pautas o argumentos ajustados al ritmo de un movimiento traducido en signos fijos por la pantomima clásica, la renovación del gusto moderno de la escena, decadente en la *grisalla*, la lentitud y el aburrimiento del teatro sin fantasía poética. Llegó a proclamar la ventaja de la marioneta sobre el intérprete vivo, con ideas propias y sin capacidad suficiente de abstracción” (Rivas Cherif, 1991: 36-37).

⁴ Rivas Cherif fundou com Manuel Azaña a revista *La Pluma* (1920–1923) onde publicou crítica teatral sob o pseudônimo “crítico incipiente”. Em 1923, assumiu a redação da revista *España* — de cuja direção ocupou-se Manuel Azaña — para a qual escreveu artigos de crítica literária e teatral até o encerramento de suas atividades em 1924. De 1924 a 1929 colaborou nos jornais *Heraldo de Madrid*, *ABC* e *El Sol*.

⁵ Recorde-se que Ramón del Valle-Inclán colaborou em praticamente todos os projetos teatrais desenvolvidos por Rivas Cherif: Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, Caracol, TEA. (Aguilera Sastre, 1997; Aznar Soler, 1992; Díez-Canedo, 1968; Gentilli, 1993; Rivas Cherif, 1991).

com Ramón del Valle-Inclán⁶ e com a reaproximação do dramaturgo galego ao fazer teatral — do qual se havia afastado em 1913 após romper com o teatro comercial —; amizade que confirma, em palavras de Manuel Aznar Soler (1992: 27), “la convicción de que a ambos les impulsa una misma voluntad renovadora de la escena española, una verdadera y profunda renovación, no sólo artística sino también ideológica...”.

Durante o tempo em que esteve afastado do ambiente teatral — de 1913 a 1920 — Valle-Inclán dedicou-se a projetos literários e a atividades que incluíram uma viagem à França como correspondente de guerra dos jornais *El Imparcial* e *La Nación*, a cadeira de professor de Estética na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado e a publicação de obras como *La lámpara maravillosa* e *La pipa del Kif*, seu segundo livro de poemas. Quando tudo indicava que se havia “curado das veleidades” do teatro⁷, em 1920 o escritor publicou nada menos do que quatro obras dramáticas — *Farsa italiana de la enamorada del rey*; *Divinas palabras / Tragicomedia de aldea*; *Luces de bohemia / Esperpento*; e *Farsa y licencia de la reina castiza* —; no ano seguinte, publicou outra mais — *Esperpento de los cuernos de don Friolera*. Na sequência, entre 1924 e 1927, Valle-Inclán escreveu outros dois esperpentos — *Las galas del difunto* e *La hija del capitán* — e quatro peças curtas⁸ — os “Melodramas para marionetas”, *La rosa de papel* e *La cabeza del Bautista*, e os “Autos para silueta”, *Ligazón* e *Sacrilegio*

⁶ Publicaram-se em *La Pluma: Farsa y Licencia de la reina castiza* — de agosto a outubro de 1920 —, o *Esperpento de los cuernos de don Friolera* — números 11 a 15, de abril a agosto de 1921 — e a comédia bárbara *Cara de plata* — números 26 a 31, de julho a dezembro de 1922.

⁷ Em carta a Mimi Aguglia — atriz italiana que havia interpretado em 1924 a personagem La Pepona na montagem de *La cabeza del Bautista* de Rivas Cherif — Valle-Inclán faz o seguinte comentário: “La soberana intensidad con que usted ha encarnado a la Pepona, ha suscitado en mí una nueva ilusión por el teatro. Me creía curado de esa veleidad, viendo otras veces representar mis obras, y usted por el ensalmo de su arte y de su genio la ha hecho surgir de nuevo” (*La voz de Galicia*, La Coruña, 06/06/1925, *apud* Valle-Inclán, 1995: 279).

⁸ Essas peças foram reunidas pelo autor num único volume — juntamente com *El embrujado*, de 1913 — sob o título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

— apesar de não levarem o subtítulo “esperpento” pertencem ao que Francisco Ruiz Ramón (2001: 138) chama de “ciclo esperpéntico”.

Os anos de afastamento do ambiente teatral parecem ter proporcionado a Valle-Inclán o apuramento⁹ do estilo e da estética em composições dramáticas que, segundo ele, prescindiam da representação para adquirir seu sentido pleno. Sobre esse aspecto o próprio dramaturgo manifestou-se numa carta dirigida a Josefina Blanco (a carta não está datada):

Tú sabes que maldito lo que me importa que se hagan o dejen de hacer mis obras. Francamente tú sabes que me descompone que se hagan. Yo no conozco tortura mayor para mi sensibilidad estética que ver representada una obra mía. Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acabada que una representación (*Insula*, 398, enero de 1980, p.10, *apud* Aznar Soler, 1992: 126).

Ao intensificar os diálogos e as didascálias o dramaturgo proveu o texto dramático de sugestões dos procedimentos técnicos e humanos necessários e apropriados para a representação de suas obras. Coincidência ou não, vários desses procedimentos assemelham-se às inovações vislumbradas e desenvolvidas pelos principais teóricos e encenadores da época. Os jogos de luz e sombra e a gestualidade do ator, por seus efeitos plásticos, são dois elementos cuidadosamente explorados por Valle-Inclán. Juntem-se a isso as ideias do autor sobre a atualidade do teatro clássico espanhol e do teatro shakespeariano: tal conjunto de concepções patenteiam uma série de afinidades entre o dramaturgo galego e seus contemporâneos estrangeiros.

⁹ Ressalte-se que o estilo e a estética de Valle-Inclán desenvolveram-se e apuraram-se ao longo de sua carreira de escritor e dramaturgo; não se trata de rompimento, mas de aprimoramento em relação a sua produção anterior.

1. Luzes e sombras

A partir do momento em que as representações teatrais deixaram de realizar-se ao ar livre, a iluminação cênica adquiriu uma importância fundamental para o desenvolvimento do espetáculo e, ao longo do tempo, sofreu transformações significativas: inicialmente, as salas eram iluminadas por grandes círios; depois, descobriu-se que a suavidade da luz das velas contribuía para a criação de um ambiente teatral; a iluminação a gás surgiu no século dezoito e possibilitou o controle da intensidade de luz no palco e a penumbra na plateia; finalmente, o aparecimento da luz elétrica e seus recursos transformaram a técnica de iluminação num dos fenômenos decisivos para a evolução do espetáculo teatral.

A princípio, a eletricidade era vista com certa desconfiança pelas companhias teatrais, porque o excesso de claridade no cenário diminuía a ilusão do público. Esse problema foi resolvido com a instalação de equipamentos — ribalta, canhões, refletores, varas de iluminação — que proporcionavam, por meio de luz difusa, uma iluminação em perfeita consonância com o estilo dos cenários de então. Depois disso, não demorou muito para que os mentores da renovação teatral percebessem o potencial expressivo da luz elétrica e a convertessem em um dos principais instrumentos de estruturação e animação do espaço cênico, libertando-o definitivamente das amarras dos materiais tradicionais. Em palavras de Jean-Jacques Roubine (1998: 21-23), “a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista”.

A grande mudança na técnica de iluminação começou quando o cenógrafo suíço Adolphe Appia expôs em seu livro de 1895, *La mise-en-scène du drame wagnérien*, o valor interpretativo da luz numa cenografia.

As ideias de Appia eram revolucionárias. Ele recusava o excesso e o caráter bidimensional dos elementos componentes do cenário tradicional — as pinturas sobre tela, principalmente — com os quais o ator não podia interagir. Com o cenário pictórico, procurava-se transmitir ao público uma ilusão da realidade; mas essa ilusão era imediatamente refutada pela pre-

sença física do ator em cena, cujos movimentos e plasticidade corporais contrapunham-se à superfície plana e inerte da tela pintada.

Uma vez que a essência do espetáculo encontrava-se na plasticidade e no movimento do corpo humano, Appia defendia a ideia de que o espaço cênico deveria ser concebido de forma a promover a harmonia e a total integração entre ator, tablado e demais objetos da encenação, ou seja, que em lugar da tradicional decoração se elaborasse um sistema coerente de volumes e de planos, que mantivessem com a realidade uma relação apenas alusiva ou simbólica. Nesse sentido, a luz seria utilizada para aglutinar os elementos da cena, criar a atmosfera mais adequada ou, ainda, revelar aos olhos do espectador toda a plasticidade e mobilidade do corpo do ator, “and its plasticity cannot be artistically produced except by an artistic use of light” (Appia, 1953: 113).

O encenador suíço foi um dos primeiros a tomar consciência da extraordinária e ilimitada fonte de efeitos expressivos que a luz elétrica significava para o espetáculo teatral. Mediante o uso criativo de luzes e sombras, a maioria das cores e formas que a pintura congelava na tela poderia ser exteriorizada e distribuída dinamicamente no espaço, “... once it is free, it becomes for us what the palette is for the painter. All the color combinations become possible” (Appia, 1953: 114). Tais efeitos, obtidos dos equipamentos de iluminação, criariam uma luminosidade plástica capaz de suscitar o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos que dramatizariam um determinado significado e valorizariam a evolução do ator.

Na Espanha, se os teatros comerciais permaneceram alheios a essas inovações, os teatros alternativos experimentaram ou pelo menos vislumbraram as possibilidades expressivas da iluminação. Basta recordar que em Madri, em 1926, se realizaram duas encenações de *Ligazón*, a pequena peça que Ramón del Valle-Inclán concebeu especialmente para o teatro de câmara El Mirlo Blanco, e cujo subtítulo, “auto para siluetas”, pressupõe o uso significativo e artístico da iluminação¹⁰.

¹⁰ Sobre a montagem dessa e de outras peças de *El Mirlo Blanco*: Gentilli, 1993; Aznar Soler, 1992; Aguilera Sastre, 1997; Díez-Canedo, 1968.

Ramón del Valle-Inclán, bem antes dos esperpentos, em obras de forte apelo simbolista como *Sonata de primavera* e *Cuento de abril*, já se exercitava em jogos de luzes, sombras, silhuetas e vultos que reforçavam o impacto visual que pretendia causar em suas obras. Em muitos casos, os jogos de luz que aparecem em *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* ou *Ligazón* recordam-nos os efeitos de claro-escuro utilizados pelo cinema mudo¹¹ em filmes do expressionismo alemão¹². Em seu estudo sobre o expressionismo em Valle-Inclán, Jeréz Ferrán (1989: 241) compara o final de *Ligazón* — mais precisamente o assassinato do pretendente da Mozuela: “Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras. Tumulto de sombras. Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra” (Valle-Inclán, 1996: 28) —, com a cena em que Cesare mata Alan, em *O gabinete do doutor Caligari* (realizado por Robert Wiene em 1920). Na peça e no filme, assiste-se aos homicídios indiretamente: são as sombras das personagens e seus gestos que, projetados contra o fundo da cena, se mostram ao espectador.

No *Esperpento de los cuernos de Don Friolera*¹³ sombras e vultos aparecem e desaparecem ao longo da obra, como espectros, desprovidos de corpos e de humanidade. Assim apresenta-se Doña Tadea, que em suas aparições projeta a figura mal definida de sua silhueta nas paredes e no chão do cenário: “Ecurridiza desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera alumbrada

¹¹ Em entrevista a Federico Nava para *Las esfinges de Talía*, em 1928, Valle-Inclán fez o seguinte comentário: “Y a los cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el arte nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y complementarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros em un solo teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro” (Valle-Inclán, 1995: 404).

¹² O termo “expressionismo” se emprega no sentido utilizado por Lotte H. Eisner, em *A tela demoníaca*, para referir-se a algumas tendências, intelectuais, artísticas e técnicas, manifestadas pelo cinema alemão no período compreendido entre o final da Primeira Guerra e os anos imediatamente anteriores ao cinema falado, de 1926-1927.

¹³ Do *Esperpento de los cuernos de don Friolera* se extraíram os fragmentos que ilustram os comentários deste texto.

por un quinqué de porcelana azul” (Valle-Inclán, 1994:146). Valle-Inclán aproveitou, ainda, a figura de doña Tadea para criar expressivos efeitos de claro-escuro, contrastando a negrura do seu perfil com o branco das paredes: “Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco, su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guardi-lla” (Valle-Inclán, 1994: 141). Se os efeitos de luz e de sombra mostram doña Tadea como uma criatura soturna e sinistra, quando aplicados a don Friolera, tais efeitos adquirem um matiz cômico — “Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de don Friolera. (...) ...aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules...” (Valle-Inclán, 1994: 155), “Noche de luceros en el recuadro del ventanillo. Un fondo divino de oro y azul para los aspavientos de un fantoche. Don Friolera se pasea. Tras de su sombra, va y viene el perrillo. Don Friolera mece la cabeza con mucho compás” (Valle-Inclán, 1994: 181).

Nesse sentido, *Los cuernos de don Friolera* é um claro exemplo da arte e da ousadia de Valle-Inclán, no que se refere ao aproveitamento das variáveis de luz em cena, seja para criar efeitos visuais, realçar a materialidade plástica das figuras, aumentar a dramaticidade das situações, revelar o caráter sinistro ou atroz das criaturas humanas — como se mostrará na sequência — ou, simplesmente, para marcar o período do dia em que transcorre a ação — “anochece”, “claro de luna”, “puesta del sol”, “noche de luceros”, “noche estrellada”.

2. O encenador

Na base da renovação teatral levada a cabo durante as primeiras décadas do século vinte encontra-se a figura do encenador ou diretor de cena. Quando surgiu, por volta do final do século dezanove, o encenador preencheu no teatro europeu uma lacuna que havia muito estava sendo indevidamente ocupada pelo dramaturgo e pelo(s) primeiro(s) ator(es). Nas mãos destes, a organização do espetáculo resumia-se numa “simples disposição em cena, na marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes” (Roubine, 1998: 24).

Os encenadores do teatro moderno — Gordon Craig, Meyerhold, Jacques Copeau — notaram que faltava homogeneidade ao espetáculo teatral, que, ademais, havia perdido com o tempo sua força unitária, primitiva e comunal. De fato, a produção do espetáculo teatral estava fragmentada em várias competências — mais ou menos prestigiosas e independentes —, cuja combinação final no palco resultava numa dissonante colcha de retalhos. A hierarquia teatral reservava ao autor e primeiros atores um lugar de destaque; abaixo deles encontravam-se os artistas, ou seja, os outros atores, os artesãos, os cenógrafos e os figurinistas; o último escalão era ocupado pelos técnicos: iluminadores, maquinistas e maquiadores.

Essa fragmentação hierarquizada das competências teatrais era perniciosa para o espetáculo e foi combatida pelas novas tendências. A maioria delas acabou com a hierarquia e colocou no mesmo patamar de importância todos os elementos relacionados com o acontecimento teatral. Do texto dramático ao maquilador, passando pelos atores, todos se subordinariam a um único responsável pela *mise-en-scène*: o encenador, que, por meio de uma interpretação pessoal da obra e de um conjunto de procedimentos cênicos — técnicos e artísticos —, conferiria um sentido global não apenas à representação da obra, mas a toda a prática teatral (Meyerhold, 2004: 42-43). Um verdadeiro “autor teatral” era a síntese do que Meyerhold entendia por encenador. Quanto ao dramaturgo, encontrava-se no meio do caminho entre o teatro e a literatura. Segundo o diretor russo, não era raro acontecer de o autor dramático simplesmente esquecer-se, por um momento, de que estava escrevendo palavras para serem ditas no palco e não para serem lidas em livros. Portanto, ao encenador competia a tarefa de “ajustar” o texto ao teatro, destacando os elementos estritamente teatrais. Nesse sentido, o diretor de cena atuaria como uma espécie de “livre tradutor” do texto dramático. Nada disso significa, porém, que Meyerhold pretendesse a eliminação do texto, mas uma articulação diferente do texto com o espetáculo.

Na concepção do teatro naturalista, essa atitude seria inaceitável, uma vez que o espetáculo era construído totalmente em função do texto e dele não podia desviar-se minimamente: as falas das personagens de forma

nenhuma podiam ser modificadas, e os cenários tinham que ser recriados à perfeição, de acordo com as indicações do autor ou as exigências da época em que a peça estava inserida. O grande trunfo do teatro naturalista estava em procurar copiar fielmente a realidade e transferi-la para o palco, mas lhe faltava o essencial: arte e teatralidade.

Para substituir o indesejável ilusionismo, Meyerhold propunha uma série de alternativas que poderiam servir para expressar, ou simplesmente representar, a realidade de forma criativa e simbólica. Muitas dessas alternativas haviam sido inspiradas no impressionismo, no cubismo e no expressionismo alemão; outras, haviam resultado de pesquisas sobre os fundamentos da genuína teatralidade, encontráveis tanto no teatro da antiguidade ocidental e oriental, quanto nas manifestações, populares ou não, dos séculos dezesseis e dezessete como a *commedia dell'arte*, o teatro ambulante, o teatro elisabetano e o teatro clássico espanhol. Todas essas formas teatrais caracterizavam-se, em seu tempo, por algum tipo de artifício ou convenção, que, num palco simples, despojado de cenários e apetrechos, tornava possível sua *mise-en-scène*, “dobbiamo concentrare nel teatro tutti i metodi migliori delle epoche autenticamente teatrali” (Meyerhold, 2002: 39), costumava dizer o encenador.

O elemento essencial e comum a todas essas manifestações era, sem dúvida, o ator. Mas, embora na concepção teatral de Meyerhold o ator fosse elemento central, isso não significava que valesse mais do que qualquer outro componente do espetáculo cênico, pois, como tudo e todos, seu trabalho subordinava-se ao projeto do encenador. Isso não implicava, porém, o apagamento de sua criatividade, uma vez que, orientado pelo diretor de cena, o ator deveria afrontar teatralmente o próprio personagem, inventando para ele uma dicção e uma gestualidade particulares. Diferentemente da interpretação naturalista, que se resumia numa simples “declamação” do texto no palco, seu desempenho dependia, agora, do conhecimento e da prática de atividades físicas e artísticas — como ginástica, dança, mímica e canto — e da organização do seu próprio material de atuação — voz, gestos, movimentos —. Esperava-se, assim, que o ator evoluísse a cada representação e para além do talento conhecesse muito bem os “procedimentos”

e os “métodos” — a distinção é do próprio Meyerhold — do seu afazer. Como protagonista do espetáculo o ator deveria ser capaz de criar uma imagem cênica diante dos olhos dos espectadores. Meyerhold substituiu a representação mimética da vida pela expressão metafórica de tipos humanos e de suas histórias. Para o encenador, as personagens em cena não deveriam ser um reflexo ou uma cópia do homem real, mas componentes do fantástico mundo teatral: lugar do exagero, da invenção e da imaginação.

Devido a essa especial interpretação dos atores — paradoxalmente, o elemento mais realístico da encenação — o teatro de Meyerhold, segundo Nicolaj Pesočinskij, é um dos raros exemplos no panorama teatral russo de consolidação, coerente e total, da estética do grotesco — ou do que o próprio encenador chamou de “grotesco cênico” ou “bufoneria trágica” — e da reconstrução poética da realidade. Meyerhold entendia o grotesco como a passagem da burla à tragédia, do ridículo ao terrível ou, como ele mesmo dizia: “Il grottesco è un particolare metodo di esegesi teatrali, che concilia in sé gli opposti (tragico e comico, buffo e disgustoso, genuino e convenzionali) e gioca con questa sua particolarità” (*apud* Pesočinskij, 2002: 49).

O dramaturgo Ramón del Valle-Inclán não chegou a ser um encenador como Meyerhold¹⁴, mas, de forma semelhante, concebeu um teatro antimimético, cuja realização cênica pressupõe uma interpretação metafórica das personagens que considere a exageração e o grotesco. Nas obras esperpênticas encontram-se criaturas híbridas, com algo de bicho ou de boneco, criaturas grotescas, que só podem existir no palco mediante a conjugação precisa de gestos, movimentos e ritmos, combinados com técnicas modernas e tradicionais de representação teatral. Entretanto, Valle-Inclán não dispunha ou pensava não dispor de intérpretes com os conhecimentos teóricos e metodológicos necessários para encarar o desafio da representação criativa, conforme se depreende de declarações do próprio dramaturgo como a que fez ao jornal *ABC* de Madri, em junho de 1927:

¹⁴ Valle-Inclán chegou a dirigir atores para a montagem de *El embrujado* pela companhia de Irene Lopez Heredia em 1931 e em montagens do Teatro Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto (Aguilera Sastre, 1997; Aznar Soler, 1992; Gentili, 1993; Rivas Cherif, 1991).

[...] He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré *para* los cómicos españoles. [...] Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos (*apud* Valle-Inclán, 1995: 351)¹⁵.

Intuindo que suas obras permaneceriam no papel por algum tempo, Valle-Inclán intensificou o discurso didascálico por meio de uma linguagem plástica, visual, rica em detalhes, eficaz para caracterizar o físico, o vestuário, os movimentos e os gestos das personagens; bem como para transmitir ao leitor — e a um possível encenador — uma ideia de representação possível. Ao desenvolver esse recurso, Valle-Inclán não apenas compunha uma peça, mas a encenava mentalmente e indicava, na escrita, a *mise-en-scène* que havia imaginado¹⁶. Para a atuação de *Los cuernos*, por exemplo, Valle-Inclán teria concebido personagens cuja representação cênica pressupõe a síntese entre o humano e o boneco ou o animal. Algo totalmente coerente com a natureza do esperpento e que, de certo modo, está previsto nas rubricas, como no seguinte exemplo, extraído da quarta cena, em que as per-

¹⁵ As relações de Valle-Inclán com o ambiente teatral foram marcadas pela inconstância e pela contradição. Sobre o seu teatro e os atores espanhóis voltou a pronunciar-se em 1930: “Yo creo que mi teatro es perfectamente representable. Más aún: que al actor español le va bien. Porque nuestros actores tienen, más que nada, el sentido de lo popular, de lo desgarrado... Déles usted un párrafo literario o una tirada de versos, y la generalidad está perdida. En cambio, el tipo callejero o el tipo rural lo hace como nadie. Yo creo que mis esperpentos, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco, lo harían a perfección nuestros actores...” (*La Gaceta Literaria*, 15/10/1930, *apud* Lyon, 1983: 207).

¹⁶ Como bem observa Sumner M. Greenfield (1990: 23-24): “Al concebir una obra teatral, Valle-Inclán la experimenta directamente en flexibles términos teatrales como una totalidad de fenómenos audibles y visuales. Ya es una representación viva, con todos los elementos ya representados según la visión interior del dramaturgo. El propio don Ramón es al mismo tiempo el creador, realizador y director del espectáculo, así como el espectador. De forma que la obra, tal como queda escrita, es la totalidad de una experiencia teatral, desde el diálogo íntimo hasta el paisaje panorámico y la evocación milenaria, con ángulos de visión e imágenes sobrepuestas que sugieren no sólo la cinematografía primitiva del tiempo, sino la muy avanzada de mediados del siglo. El autor es el espectador de su propia creación teatral, y su experiencia es completa y cada ángulo son representables y representados”.

sonagens se movimentam e gesticulam como bonecos, numa clara alusão ao teatro de fantoches: “Don Friolera y Doña Loreta riñen, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. [...] El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches” (Valle-Inclán, 1994: 147-148). A personagem Doña Tadea Calderón é uma das criaturas mais grotescas da peça: meio gente, meio bicho. Não possui amplitude psicológica; no entanto, pode-se construir facilmente um perfil de sua personalidade observando suas características exteriores, ou seja, seu aspecto físico e comportamento:

Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas. En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja. Ecurridiza, desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera, alumbrada por quinqué de porcelana azul. Se detiene a espiar. [...] La beata se acerca, y pega a la reja su perfil de lechuza (Valle-Inclán, 1994: 146).

A leitura dessa rubrica leva o leitor a imaginar a cena no palco: o corpo arqueado da beata aparece em cena totalmente envolto num manto negro, movimenta-se sorratamente como uma raposa, vez ou outra, projeta-se contra as paredes do cenário sua silhueta disforme, em sombras terríveis; em outros momentos, a imagem da beata se desvanece nos cantos pouco iluminados do palco. A beatice da personagem contrasta com seus modos de bruxa, reforçados pelo que ela tem de coruja nos hábitos e no aspecto: é uma criatura soturna e silenciosa que, em tocaia, espreita suas vítimas.

Vale notar que nas didascálias valleinclanianas o que mais chama a atenção — sobretudo nas obras do ciclo esperpéntico — é o cuidado com a caracterização das personagens, tanto dos aspectos físicos como gestuais, além dos inusitados efeitos que sobre elas produzem os contrastes de luzes e sombras. A representação desse teatro implicava técnicas de atuação e de produção cênicas avançadas demais para os padrões espanhóis da

época e por isso permaneceu inédito no país em vida do autor¹⁷, apesar de estar em consonância com teorias e práticas cênicas desenvolvidas e testadas em palcos de outros países.

3. O ator e o boneco

No final do século dezenove e início do vinte a marionete converteu-se num mito coletivo que participava das principais teorias e práticas de renovação teatral contra o modelo imposto pela cultura realista. Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler e Michel de Ghelderode foram alguns dos dramaturgos que propuseram dramas “para marionete”; dramas nos quais as personagens são criaturas desumanizadas, destituídas de valores interiores, fruto de uma época degradada. Esses dramas, porém, destinavam-se à interpretação de atores e não de bonecos ou de atores que imitassem bonecos (Allegri, 2001: 1082).

Para os encenadores, teóricos e dramaturgos do teatro antinaturalista era preciso ir além: mais do que uma referência à condição humana das personagens, a marionete deveria representá-las cenicamente; única forma de se chegar ao mito da transparência que permitiria a eliminação da interferência dos atores na relação entre personagens e público. Os atores, portanto, deveriam ser substituídos por marionetes para salvaguardar a integridade da personagem que detém a plenitude do mundo poético criado pelo dramaturgo.

Uma alternativa menos drástica seria a da “marionetização” do ator, que não apenas excluiria a organicidade de seus movimentos imitando os gestos geométricos dos bonecos, mas também realizaria uma interpretação totalmente voltada para o exterior, isenta de emoções e psicologismos¹⁸.

¹⁷ As obras que Valle-Inclán denominou “esperpentos” não chegaram a ser representadas na Espanha em vida do autor, exceto o prólogo e o epílogo de *Los cuernos de don Friolera* no teatro El Mirlo Blanco, em Madri, em 08/02/1926.

¹⁸ Nesse sentido, a encenação de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, em dezembro de 1896, no Théâtre de l’Ouvre de Paris, foi bastante significativa, uma vez que, inspirada no teatro de figuras, abalou as tendências naturalistas do teatro burguês (Consolini, 2001: 345).

Tanto na prática quanto na teoria, o núcleo fundamental da maioria das tendências do século vinte diz respeito à relação entre a natureza e o artifício, entre a cotidianidade da pessoa e a artificialidade da figura construída para a arte. E a marionete, ou o mito da marionete, serviu, principalmente aos teóricos, para indicar o rumo de um teatro que se esforçava para desprender-se das relações com o cotidiano e também das questões inerentes à psicologia, emoção, verossimilhança e credibilidade, próprios do teatro naturalista.

Nas origens do mito da marionete na cultura do século vinte encontram-se as ideias que Heinrich von Kleist, dramaturgo do romantismo alemão, expôs em *Sul teatro di marionete*, texto que desenvolve uma comparação entre a marionete propriamente dita — o boneco articulado que se move por meio de fios — e o intérprete humano. Segundo Kleist, a marionete tem muito mais graça e leveza do que um ator ou um bailarino de carne e osso. O bailarino exagera nos movimentos, se esforça e se arrisca no palco para atrair a admiração dos espectadores; não há naturalidade em seus gestos e, por isso, é artificial. A marionete, ao contrário, não tem consciência de si, portanto, não padece afetação ou vaidade; só ela é capaz do gesto puro. Além disso, como seus movimentos dependem de uma força motriz exterior, é um instrumento infinitamente dócil e, assim sendo, mais adequado do que o ator para construir um espetáculo que não admite interferências da parte do próprio instrumento (Kleist, 2003: 41-43).

Meyerhold (2002: 77) também acreditava que o modelo tradicional de ator poderia ser substituído com eficácia por um outro diferente, dotado de “rigidez” e de “disciplina instrumental”: o ator biomecânico. Gordon Craig, recusando ele também a noção de uma arte como imitação da vida, vislumbrou um teatro simbólico, fundado na dança e na música, cuja expressão se daria por meio de um cenário esquemático, da estilização dos gestos e do uso de algumas cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes. O ator, no entanto, era um entrave para a arte teatral. Craig desconfiava dele porque, prisioneiro de suas emoções e de seu narcisismo, introduzia em sua atuação o risco do caos, do acidental, e, assim, ameaçava a pureza do teatro. Em seu lugar deveria elevar-se a figura da marionete, intérprete “plus

fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality” (Craig, 1962: ix-x). Imaginava, então, um teatro senão completamente livre do ator, pelo menos um teatro em que o ator tivesse conquistado as qualidades míticas da marionete — liberto da psicologia, não tentaria mais encarnar ou viver uma personagem, mas representar, exprimir, simbolizar. A “Über-marionete” seria, essencialmente, a marionete incorporada pelo ator. Para Craig, apenas essa “supermarionete” poderia satisfazer as exigências de um teatro que recusava o realismo.

Além disso, a “Über-marionete”, conforme Giovanni Attolini (1996: 55), alude às origens mítico-sagradas do teatro e está dotada de significados altamente simbólicos. O prefixo “Über” alude à superioridade do artifício em relação ao ator, e, por extensão, à superioridade da arte sobre a vida. Além de ser uma forma de refutar o teatro de tendência naturalista, o interesse de Craig pela marionete tem uma relação direta com a ideia de um teatro “cinético-visual”, posto que o movimento, a ação, para o diretor inglês, era a essência do evento cênico e também uma característica inerente à marionete. E ao movimento alia-se o grande potencial da marionete para harmonizar no espetáculo, de modo expressivo, os efeitos de forma, luz e sombra. Na concepção de Craig, a marionete, assim como a máscara, eram símbolos que reforçavam de forma eficaz a essência da ação dramática.

Para muitos, as teorias de Gordon Craig preconizavam a eliminação do ator e, portanto, não passavam de utopia. Meyerhold (2002: 61), amigo e admirador do cenógrafo inglês, esclareceu numa de suas conferências, em 1921, que Craig não pregava a substituição do homem pela marionete, mas sim a necessidade de o ator adquirir uma técnica que o aproximasse do boneco. A supermarionete, assim como o ator biomecânico, fundamentava-se na noção do corpo como material expressivo, ou mais propriamente, na convicção do valor figurativo alegórico e rítmico do corpo humano em movimento.

Em *La nascita della regia teatrale*, Mirella Schino observa que o termo “movimento” designava nos primeiros trinta anos do século vinte uma série de teorias, experiências e descobertas, cujo denominador comum era a busca de novas formas de conduzir a ação dramática, mediante as inúmeras

e complexas possibilidades cinéticas e a criação, no palco, de corpos artificiais — sem nenhum compromisso com a natureza lógica ou a verossimilhança (Schino, 2004: 82). O movimento, considerado por Gordon Craig como a base do trabalho do ator, fundamentava também a atividade cênica desenvolvida por Appia e Meyerhold e constitui um dos princípios básicos do esperpento de Ramón del Valle-Inclán.

É bastante provável que o dramaturgo galego conhecesse as ideias de Gordon Craig. O folheto em forma de diálogo escrito pelo encenador em 1905, *The art of the theatre*, foi bastante conhecido na Espanha de Valle-Inclán: Tomás Borrás referiu-se a ele em *Un teatro de arte en España* e Enrique Díez-Canedo comentou amplamente a importância de Craig para o teatro europeu em seu livro *El teatro y sus enemigos* (Sánchez, 1976: 29). Recorde-se, ainda, a grande admiração de Cipriano de Rivas Cherif pelas teorias e atividades de Craig. Independentemente disso, o mais interessante é perceber que ambos reagiram de forma similar contra a mediocridade do teatro da época. Embora tenham realizado obras de natureza diversa, muitas são as afinidades entre as concepções teatrais de Valle-Inclán e Gordon Craig.

“The actor must go, and in his place comes the inanimate figure” (Craig, 1962: 81), propunha Gordon Craig, em 1911. Dez anos depois, declarava Valle-Inclán sobre os esperpentos: “este teatro no es representable para actores, sino para muñecos” (*apud* Dougherty, 1983: 122). Apesar das sutilezas e especificidade de uma e outra concepção teatral, tanto Craig como Valle-Inclán tinham consciência de que os atores da época, acostumados à representação realista — que privilegiava a declamação em detrimento da atuação e incentivava o exagero de sentimentos e gestos —, eram inadequados para o novo teatro. Ambos vislumbraram a substituição do ator — cuja afetação e despreparo comprometiam a qualidade do espetáculo teatral — por um intérprete ideal, capaz do gesto puro, do movimento exato e da impassibilidade, simbolizado pela figura inanimada da marionete ou da supermarionete. Essas concepções revelam, ademais, uma crítica ao modelo vigente, no qual o intérprete, apoiado no talento individual, transmitiria ao espectador a sensação de estar além de qualquer téc-

nica — fosse uma simples técnica vocal ou gestual —, em pleno domínio de uma “mágica simbiose da personalidade do ator com o seu personagem” (Roubine, 1998: 175)¹⁹.

Mais contundente do que a censura à pretensa autossuficiência dos atores, era a crítica à própria arte do ator, ao caráter mimético da interpretação. Para ambos, Craig e Valle-Inclán, a representação teatral baseada na emoção não era compatível com a obra de arte, pois negava seu pressuposto básico, uma vez que — segundo tradição que remonta ao platonismo — a arte se realiza de forma consciente, controlada e racional. As criaturas eserpênticas exigiam um intérprete afim da supermarionete, ou seja, despersonalizado, desinteressado das atuações exibicionistas e, ao mesmo tempo, capaz de intervir criativamente na elaboração de sua personagem. O modelo desse novo ator — criativo e despersonalizado — estaria, por exemplo, nos teatros da antiguidade clássica, do Oriente e do Renascimento e na *commedia dell'arte*. Todas essas formas, em sua época, haviam proporcionado ao intérprete, por um lado, o desenvolvimento da criatividade na caracterização de personagens — como Pantaleão e Arlequim, que nada devem, na origem, ao gênio criador de escritores — e, por outro, o distanciamento da personagem mediante o uso de máscaras ou maquilagem, que inibiam a mobilidade e a expressividade do rosto, evitando, assim, o mimetismo psicologizante. O teatro realista praticamente anulou as potencialidades expressivas do corpo ao privilegiar a declamação, orientada para a comunicação vocal, enfeitada por alguns gestos e movimentos convencio-

¹⁹ As críticas de Gordon Craig não se dirigiam a todos os intérpretes, havia aqueles que ele admirava, como Henry Irving. Mas — como bem observa Roubine — “a arte de Irving, toda ela feita de cálculo, de reflexão, minuciosamente elaborada para compensar a sua ausência de físico e voz, não permite equipará-lo aos ‘monstros sagrados’ dotados de dons proféticos” (1998: 176). Na Espanha, Valle-Inclán admirava o talento de María Guerrero, mas colocava ressalvas à capacidade interpretativa da grande diva Margarita Xirgu, que, segundo ele, não estava preparada para atuar em dramas do teatro clássico espanhol: “Para el resurgimiento de nuestro teatro español se necesita, desde luego, una compañía formada por elementos artísticos de alta calidad. Es difícil realizarlo con artistas consagrados, porque después de treinta años de realismo se han acostumbrado a esa escuela y no les será hacedero adaptarse a la modalidad interpretativa de las obras clásicas. No se concibe a Thuillier y la Xirgu, artistas de comedias realistas y traducciones francesas, en el escenario de los autores del siglo de oro” (*El Imparcial*, 08/12/1929, *apud* Valle-Inclán, 1995: 415).

nais. O novo ator, portanto, inspirado na tradição e na arte popular, deveria dominar um complexo virtuosismo corporal e vocal, ou seja, conhecer e explorar tudo aquilo que se pode chamar a teatralidade do corpo, indispensável para o ressurgimento de um “teatro teatral” essencialmente plástico e visual.

4. À guisa de conclusão

Na Espanha, Ramón del Valle-Inclán não apenas manifestou espírito renovador ao repudiar o teatro realista, como engendrou uma *mise-en-scène* condizente com as modernas tendências desenvolvidas na época por encenadores e cenógrafos estrangeiros coetâneos. Para além de grande dramaturgo, foi homem de teatro, num sentido amplo, com profundas preocupações com a encenação, a gramática dos gestos e movimentos do ator e a exploração de detalhes significantes e significativos como a expressão facial e os jogos de luzes e sombras; apresentando, assim, afinidades teóricas e práticas com os encenadores que revolucionaram o panorama teatral europeu do primeiro terço do século vinte: Appia, Craig e Meyerhold.

Valle-Inclán não deixou escritos teóricos, mas elaborou em textos bem realizados literária e dramaturgicamente um fazer teatral que se depreende do conjunto de didascálias e diálogos. O Esperpento encontra-se entre o que de mais novo havia no teatro europeu da época: uma arrojada combinação de teoria e prática teatral, que pressupõe a exploração simultânea de recursos técnicos de cenografia, iluminação e interpretação — alguns deles buscados na própria tradição teatral, outros, em outras linguagens, como o cinema.

Ainda que não tenha podido realizar plenamente nos palcos o seu teatro, Valle-Inclán proveu suas peças de orientações para a representação esperpêntica, conforme manifestou na seguinte declaração: “Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer” (*apud* Aznar Soler, 1992: 126). Em *Luces de bohemia* e, sobretudo, em *Los cuernos de don Friolera*, fundiu a teoria e a prática dos esperpentos e criou uma estética antimimética em consonância com as correntes europeias de revitalização teatral.

Bibliografia

- AGUILERA SASTRE, Juan. *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación de Valle-Inclán*. Barcelona: Cop d'Idees | T.V.I., 1997.
- ALLEGRI, Luigi. "La marionetta fra tradizione e utopia". *Storia del teatro moderano e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento*. Torino: Einaudi, 2001.
- ATTOLINI, Giovanni. *Gordon Craig. Il teatro del XX secolo*. Bari: Laterza, 1996.
- APPIA, Adolphe. "Light and Space". Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich. *Directing the play*. New York: Bobbs-Merrill, 1953.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona: Cop d'Idees/Taller d'investigacions Valleinclanianas, 1992.
- CONSOLINI, Marco. "Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese". *Storia del teatro moderano e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento*. Torino: Einaudi, 2001.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. London: Mercury Books, 1962.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz, 1968. (V. Elementos de renovación)
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca. As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- GENTILI, Luciana. *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento. Cipriano de Rivas Cherif*. Roma: Bulzoni, 1993.
- GREENFIELD, Sumner M. *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus, 1990.
- JEREZ FARRÁN, Carlos. *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. A Coruña: Edición do Castro, 1989.
- KLEIST, Heinrich von. *Sul teatro di marionette*. Milano: La vita felice, 2003.
- LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*. London: Cambridge, 1983.

- MEYERHOLD, Vsevolod. *L'attore biomeccanico*. Milano: Ubulibri, 2002.
- 1918: *Lezioni di teatro*. Milano: Ubulibri, 2004.
- PESOČINSKIJ, Nicolaj. “La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagogica”. Meyerhold, V. *L'attore biomeccanico*. Milano: Ubulibri, 2002.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pretextos 1991.
- ROUBINE, Jean Jacques. *O nascimento do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2001.
- SÁNCHEZ, Roberto G. “Gordon Craig y Valle-Inclán”. *Revista de Occidente*. Madrid, n. 4, febrero de 1976.
- SCHINO, Mirella. *La nascita della regia teatral*. Bari: Laterza, 2004.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del. *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*. Valencia: Pré-Textos, 1995.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Ligazón. La rosa de papel. El embrujado. La cabeza del Bautista. Sacrilegio*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

Nota curricular

Joyce Rodrigues Ferraz Infante. Universidade Federal de São Carlos. Professora de Literatura Hispânica na Universidade Federal de São Carlos (Brasil) com doutorado pela Universidade de São Paulo, tem vários trabalhos publicados sobre a obra de Ramón del Valle-Inclán, entre elas uma tradução para o português de *Luces de bohemia/ Luzes da boêmia*.

Contacto

Rua Sete de Setembro, 2340. Apto. 62, São Carlos / SP. CEP 13560-181, Brasil; ferrazrj@uol.com.br

A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio

Ulisses Infante

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo

Este trabalho busca demonstrar como a poesia de Guilherme de Almeida percorre a tradição lírica galego-portuguesa — Guilherme reutilizou e reatualizou fôrmas poéticas trovadorescas, humanistas, quinhentistas, românticas; também praticou poesia moderna e pós-moderna — convergindo em direção a uma concisão cada vez mais intensa, que valoriza cada vez mais as elipses e o silêncio como forma expressiva. Para tanto, num percurso diacrônico, são analisados poemas de vários momentos da carreira do poeta, até se chegar a seu último livro, *Margem*, datado de 1969 e inédito até 2010, todo ele escrito formado por micropoemas em que a condensação significativa demonstra a concepção de poesia que Guilherme adotara em sua maturidade artística.

Palavras chave: Lírica — Tradição — Silêncio — Concisão.

The Poetry of Guilherme de Almeida: About Tradition and Silence

Abstract

This paper seeks to demonstrate how the poetry of Guilherme de Almeida traverses the Galician-Portuguese lyric tradition — Guilherme reused and actualized poetic molds of the troubadours, of the humanist, sixteenth century and romantic periods; besides, he also wrote modern and postmodern poetry — converging towards a very intense brevity, which increasingly values the ellipses and silence as expressive forms. To reach this aim, poems from various moments in the poet's career are analyzed in a diachronic route that ends up with his latest book, *Margem*, dated 1969 and unpublished until 2010. This whole work is written in the form of condensed micropoems, in a demonstration that the conception of poetry that Guilherme adopted in his artistic maturity unites terseness and concentration of meaning.

Key words: Lyrical poetry — Tradition — Silence — Concision.

Receção: 28-11-2011 | Admissão: 03-04-2012 | Publicação: 30-11-2012

INFANTE, Ulisses: "A poesia de Guilherme de Almeida: de tradição e silêncio". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 77-101.

1. Proposta de percurso

Guilherme de Almeida sempre se permitiu incorporar a seu trabalho poético o que considerava válido nas correntes literárias que se desenvolveram ao longo de sua vida. É o que expressa Marcelo Tápias na apresentação de *Margem*, livro de poemas de Guilherme que se mantinha inédito desde 1969 e que veio à luz em 2010:

Contrariando aqueles que lhe têm atribuído o rótulo estático de conservador e de apegado a um passadismo insuperado, de autor de obra tardiamente parnasiana e apenas episodicamente inserida no modernismo, Guilherme mostra, neste pequeno volume ainda inédito de poemas — legado em forma de um “boneco” de livro, datilografado, com esboço da capa, terminado pouco antes de sua morte, em 1969 —, que prosseguia, ao final de sua fertilíssima vida produtiva, antenado com as diversas poéticas entrevistas em sua relativamente longa jornada. (Tápias, 2010: 7)

Tentar mapear de maneira breve esse percurso julgado “estático”, mas movente em sua inquietude de constantes incorporações e reincorporações, é o objetivo deste trabalho.

2. *Nel mezzo del camin...*

2.1. *O poema da língua portuguesa*

Quando tomou posse da Cadeira 15 da Academia Brasileira de Letras, em 21 de junho de 1930, Guilherme de Almeida estava a ponto de completar quarenta anos de idade. Era o momento intermediário de sua vida, pois nascera em 1890 e viria a falecer em 1969. No discurso feito na ocasião, em prosa fortemente ritmada, claramente concebida para a leitura em voz alta — para a declamação, pode-se considerar, — partiu das origens da poesia de língua portuguesa — feliz encontro da “gaye science” provençal com os elementos autóctones da Galiza medieval, segundo o poeta — para chegar à contemporaneidade. Guilherme fez soar em seu texto um vocabulário precioso e vozes antigas da língua:

Desceu daí, dessa Provença capitolosa, do cheiro de amor das suas flores de laranjeira, do sabor aperitivo das suas olivas, do beijo de boca pintada das suas amoras quentes, do mosto fresco das suas uvas acres pisadas nas tinas...; desceu daí uma fina e perfurante raiz da árvore sonora e alastrou-se, estirou-se, subterrânea, longa, verrumante, furando a rocha funda dos Pireneus, varando as terras eriçadas de Espanha, para rebentar o solo simples e laborioso da Galiza e aí respirar, tomar fôlego e subir no ar em planta nova e forte. [...]

Ora, um lirismo próprio, independente, original, já aí cantava pelo ritmo mais velho dessa língua, pela monotonia plangente e repetida do verso “paralelístico”, que em Espanha se chamou “cossante”: cantava “solo ramo verde florido, solo verde florido ramo”; e cantava as “ondas do mar salido” e as “ondas do mar levado”... Cantava... Era a Galiza. Era a Arcádia Católica: terra de romarias e lavras, com avelaneiras, estorninhos, pastoras louçanas, verdes pinos, ribeiras, bodas, hermanas, madres e amigos... Cantava... Ia cantando sozinha, planta agreste de serras, as suas serranilhas soluçadas de alalalas, quando pelo seu caule se enroscou a árvore moça e aclimada de Provença. E, juntas e trançadas, cresceram no céu pastoril. E, na voz e na sombra da árvore dupla, começou a bailar o ritmo novo, estrangeiro dos “troubadours” (Almeida, 1930).

Dessa forma o poeta representa a origem da lírica da língua portuguesa: ao “lirismo próprio” da Galiza se acrescenta a “árvore moça e aclimada de Provença” para a criação de um “ritmo novo”. Não satisfeito com a menção do processo e a citação de vocábulos e versos, Guilherme, num procedimento em que se tornará experto, decide investigar “por dentro” a linguagem dessas épocas remotas da poesia, passando a compor “à maneira de”. Das cantigas medievais chega à Carta de Pero Vaz de Caminha:

O lugar e a gente eram favoráveis, porque d'amores era a terra, e de velidas e totalas de muy bon parecer... E porque havia por toda parte, pastor's que cantan en as fontanas frias cantares que tuan, Deus mi perdom, que queiman candeas en as romarias e van por amigo fazer ora-

çom... E porque se ouviu, um dia, en o leer, um cantar que das barcas vinha que iam para o mar. Cantar que chorava, poys que o partyr e o ficar sam males de igual trestura, ca o coydar e o sospyrar sam dambos desaventura... E foi cantando... E eis senão quando as naves, qual se esse canto a voz dos ventos fosse, ou fosse a voz das ondas tão mudáveis, ou de enganosas ninfas a voz doce, asas abriram no ar quais alvas aves, e o mar sumisso ante elas ajoelhou-se. E de uma à rija proa alguém seguia, sobre as ondas curvado, que dizia: — A terra em tal maneira é graciosa e é toda a praia chã e tão formosa e o arvoredó é tão muito, tão diverso de fruto, e os homens e as mulheres, quartejados de cores, tão gentis e tão curados, com seus corpos apenas asetados de penas como São Sebastião; e as aves de tão vária casta são; tamanha é a terra e de muito bons ares, tantas as águas, tantos os manjares, tanta a gente, que para o bem contar fora mister usar mais palavras que as ondas têm de bolhas, de astros o céu, as árvores de folhas, de areias estas praias, de lamentos e ais o cantar guaiado destes ventos... (Almeida, 1930).

Está nestes termos traçada e recriada a genealogia da poesia que chegou ao Brasil. A partir desse ponto, o discurso concentra-se nas figuras de Gonçalves Dias e Olavo Bilac, respectivamente patrono e fundador da Cadeira 15, e de Amadeu Amaral, que nela antecederam a Guilherme. O trabalho desses três brasileiros sobre aquela matéria poética proveniente da Europa configura a “árvore encantada da poesia do Brasil”. Tal metáfora da “árvore encantada” revela muito sobre Guilherme de Almeida. Sua concepção de poesia é *decursiva*, considera sempre o desenrolar histórico das fôrmas, formas e temas: deve-se manter viva a consciência de que a origem, a raiz da lírica é o fundamento nutriz indispensável ao desenvolvimento e à manutenção desse patrimônio estético e cultural, moldado ao longo de sucessivas etapas, que formam círculos concêntricos e expansivos. Por isso, não surpreende que os momentos primordiais da lírica de língua portuguesa estejam sempre presentes em seu trabalho, seja como sugestão temática ou melódica, seja como modelo a recriar rítmica e linguisticamente. Já em seu primeiro livro de poemas, *Simplicidade*, cujos textos foram compostos en-

tre 1912 e 1914, sente-se o eco das primeiras cantigas da língua num poema como “Ondas do mar”,

ONDAS DO MAR

Ondas do mar, ondas do mar!
Não deixam nunca de rolar...
Dias sem sol de minha vida,
de minha vida aborrecida,
não deixam nunca de passar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar,
Não deixarão de se quebrar?
Têm o fragor triste que eu ouço
quando se quebra um sonho moço
que eu passo a vida a acalantar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar!
que andam, de noite, a se mudar
na renda fina das espumas!
As minhas noites más, de brumas,
dão-me cabelos cor de luar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar!
Uma alva vela triangular
é uma ilusão de todas elas...
Pobre de mim! As minhas velas
fazem vontade de chorar...
Ondas do mar, ondas do mar!

(Almeida, 1955, Vol. I: 45-47)

Num tal poema ouvem-se as cantigas de amigo do período galego-português, mas também se sentem fontes mais próximas no tempo, como a poesia romântica, António Nobre, Guerra Junqueiro, o Saudosismo português (Barros, 1982: 101), embalados todos na cadência dos octossílabos. A noção decursiva de poesia adotada pelo poeta é, pois, abrangente, já que incorpora várias etapas do processo poético da lírica de língua portuguesa. E em seu primeiro livro são vários os textos que se podem apontar como exemplares típicos dessa confluência de temas e tons de momentos anteriores da poesia de língua portuguesa: “As velas”, “Elegia dos sinos”, “Balada do solitário”, “O cruzado” para citar alguns. Esses procedimentos assimilativos não se limitam aos poetas da própria língua, mas acolhem também textos e escritores de outras línguas, como Baudelaire, Verlaine, Wilde (Barros, 1982: 101). Não parece despropositado considerar que as traduções de Guilherme de Almeida — que em seu conjunto formam uma muito bem sucedida face de sua obra — constituam parte importante desse processo mais amplo de toda a sua poesia, baseado na internalização inicial de procedimentos, reprocessados posteriormente como elementos próprios. É oportuno citar aqui um trecho da nota introdutória que Guilherme apôs à edição de *Poetas de França* (Almeida, 1944: 19):

Versos que me ensinaram a fazer versos...

Versos — quase todos — que eu sempre soube de cor e que, de tão ditos e reditos, citados e recitados ao acaso das minhas vadiações, pouco a pouco se foram tornando uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio, até que eu me surpreendi repetindo-os como coisas minhas, na língua que é a minha...

A incorporação da dicção alheia à própria pode produzir resultados poéticos que julgo muito satisfatórios, como neste exemplo desvelado de “à maneira de”:

CANTIGA DOS OLHOS QUE CHORAM

(À maneira de Garcia de Resende)

A meu corpo perguntara
(pois que triste nada achara
mais do que eu):
“Esses olhos tão-somente
“por que choram tristemente,
“corpo meu:

“Não tem lágrimas a boca
“que tanta palavra louca
“disse a alguém;
“e o coração tão coitado,
“de tanta coisa alongado
“não nas tem;

“nem as há na mão dorida
“que teve na despedida
“tanto dó...
“Por que assim só os olhos choram?”
“Por que é que as lágrimas moram
“neles só...

— É que os olhos são janelas
e há duas meninas nelas,
sempre em vão.
É que as meninas-dos-olhos
nos olhos e só nos olhos
é que estão...

(Almeida, 1955, Vol. V: 143-144)

Eis, relida e refeita, a “Cantiga, partindo-se”, de Joam Roiz de Castel-Branco. Da poética do Humanismo se aproveitam as redondilhas maiores (e seus quebrados de três sílabas), o vocabulário (“alongado”), certa engenhosidade verbal (o brinquedo com o sentido da palavra “meninas”). E não há como negar que a feitura deste poema acrescenta luz à leitura de “Meus olhos”, ao qual explicitamente agora se estende a rede intertextual que “Cantiga dos olhos que choram” estabelece com o *Cancioneiro Geral*.

As experiências de incorporação da dicção alheia à própria se tornam mais radicais quando Guilherme escreve os sonetos da *Camoniana* ou compõe as cantigas do *Cancioneirinho* ou os romances do *Pequeno Romanço*. Nesses trabalhos, ritmos, léxico, imagens são reprocessados intensamente, e dão forma a um verdadeiro esforço experiencial do poeta, que vivencia o verbo poético alheio como aprendizado e realização verbais. Diz-se neste trabalho *experiencial* para que se diferencie nitidamente de experimental. Há experimentalismo nessas realizações, mas há muito mais tirocínio, compreensão, inteligência dos processos de fatura e expressão, como aliás destaca o próprio Guilherme quando alude a “uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio” (Almeida, 1955, Vol. VI: 123):

DO AMOR

Ma madre velida
vou-m'a la bailia
do amor.

(El-rei Dom Denis)

Minha alma sombria
vai para a alegria
do amor.

Minha alma surpresa
vai para a tristeza
do amor.

Vai para a alegria
com que desconfia
do amor.

Vai para a tristeza
com que tem certeza
do amor.

Com que desconfia
da triste alegria
do amor.

Com que tem certeza
da alegre tristeza
do amor.

Neste caso, a adesão se dá muito especialmente em sentido rítmico: o poeta está convencido de que aquela melodia aparentemente antiga é perfeitamente adequada à expressão de um estado de espírito contemporâneo. A lhaneza melódica confere ao poema uma sinceridade eficiente, os tempos poéticos se encontram quando da leitura e releitura do texto, e o leitor se pergunta: é antigo o antigo? Os sonetos de *Camoniana* e as cantigas do *Cancioneirinho* pertencem ao livro *Poesia vária*, que reúne composições de 1944 a 1947. O *Pequeno romanceiro* é uma das últimas obras de Guilherme de Almeida, e foi publicado em 1957. Nas “Notas” que constam do volume, o poeta esclarece (Almeida, 1957: 97):

Sob a inspiração das narrativas tradicionais, consubstanciadas nos romances populares portugueses do Século X ao Século XVI, foram-se formando as invenções poéticas deste Pequeno Romanceiro. E nele preside tal inspiração tanto ao fundo quanto à forma: singeleza nos temas provindos da alma do povo; e simplicidade na construção da métrica (redondilha maior e menor) e da rimática pobre.

São os textos de tempos passados que inspiram as “invenções” do poeta. Neste caso, afirma ele que se trata de inspiração de “fundo” e “forma”; mas havia matizes nessa conformação de “fundo” e “forma” aos modelos tradicionais. Fundamental destacar outra vez é que se trata de uma concepção *decursiva* da matéria poética: incorporar e reincorporar formas e fôrmas da tradição e *experienciar* seu potencial rítmico (e, logo se verá, na próxima seção deste trabalho, o quanto isso significava para Guilherme) era uma prática deliberadamente assumida como fazer poético. Essa atitude *experencial* constante levou-o a projetar um “Cantar de Cantares”, obra infelizmente inacabada, cujo objetivo era se constituir num “Poema da Língua Portuguesa”. Os “cantares” escritos encontram-se no último volume de *Tô-da a poesia* numa seção chamada “Fragmentária”, que não oferece nenhuma indicação de data. Vale a pena percorrer os títulos desses poemas: “A relíquia apócrifa”, “A morrinha galega”, “A serranilha do clérigo Ayras Nunes”, “A cantiga d’el rei Dom Denis”, “A trova de Nuno Pereira”, “A invenção afeitada de Gil Vicente”, “O Vilancete de Bernardim Ribeiro”, “A Carta de Pero Vaz de Caminha”, “A lenda tupi”, “O banzo do brigue negro” (escrita em “quimbundo já abastardado” e acompanhada de uma “tradução livre”) e “A sátira de Gregório de Matos”. Salvo engano, aí estão a raiz e parte do tronco da “árvore encantada da poesia do Brasil” a que se refere o discurso de posse na Academia. Devidamente *experienciadas*.

2.2. Ritmo é expressão

A esse modo de conceber a prática poética como lugar de uma tradição que se deve sempre considerar, experienciar, revivificar, Guilherme de Almeida acrescenta outro elemento que lhe será muito caro e característico: o conceito de poesia como ritmo. Numa das duas teses que escreveu em 1926 para concorrer a uma vaga de professor do magistério público, *Ritmo, elemento de expressão* — a outra é *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*, Guilherme formulou: “Poesia — ritmo no sentir, no pensar e no dizer.” Quando em seu discurso de posse na ABL Guilherme atribui a Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Amadeu Amaral respectivamente o “ritmo”, o “lirismo” e o “pensamento”, está retomando sua própria fórmula, ainda que ligeira-

mente modificada: Gonçalves Dias estabeleceu um “dizer”; Bilac, um “sentir”; Amadeu Amaral, um “pensar” poéticos, que, em conjunto, permitem delimitar toda uma poesia, erigida sobre a base firme e saudável da tradição trazida para o Brasil.

Sentir a poesia como ritmo é um dos fundamentos da prática poética de Guilherme de Almeida. É o ritmo que eleva a palavra para além do cotidiano apoético ao conduzir a verdade à beleza:

Só o ritmo pode comunicar às palavras o sentido imortal que vai além dos furtivos objetos e dos inconstantes pensamentos que elas representam. Acima de todas as verdades sensíveis, havia a beleza inatingível: e só o ritmo pode conduzir a verdade à beleza. Devia ser mais forte que todas as vozes da natureza a palavra do homem: e só o ritmo pode tornar soberana a palavra (Almeida, 1926: 13).

E o ritmo é a “vida da frase”:

A palavra humana — inconscientemente ritmada a princípio pela simples, natural vibração das cordas vocais, e, depois, conscientemente modulada pelo ritmo universal — veículo necessário de todas as nossas emoções e de todas as nossas ideias, tinha que manter a sua soberania. Soberania que só do ritmo lhe podia vir. Ritmo que viria da consciência lírica do universo. Porque há uma substância poética dos seres e das coisas, que precisa ser expressa e que só a palavra ritmada pode exprimir. Daí a necessidade do ritmo poético: do verso.

A poesia é a mais completa, porque a mais humana e, pois, a mais inteligente das artes: é a única arte que prescinde de instrumento. É a forma de expressão que tende a externar os pensamentos mais perfeitos pelos mais perfeitos ritmos. Três elementos há, portanto, nela: palavra, ideia e ritmo. Imagine-se a palavra um corpo: imóvel, inanimado, morto, imprestável, inútil, à espera da alma que o há de espiritualizar; imagine-se a ideia uma alma: invisível, eterna, sem princípio nem fim (onde começa e onde acaba um pensamento, se as associações são fatais?) vagando,

perdida, por um tempo infinito no infinito espaço das inteligências, à espera do corpo que a há de vestir; imagine-se o ritmo a vida: surpreendente, súbito, todo-poderoso, indispensável traço de união entre a alma e o corpo. Essa vida da frase, o homem compreendeu-a superiormente. Compreendeu quanto é mais fácil decorar uma oração pelo ritmo que mantém do que pelo valor ideológico que encerra (Almeida, 1926: 16).

A preocupação formal de Guilherme de Almeida, sempre destacada por seus críticos, é, na verdade, criação de ritmos, ideias que se fazem versos, versos que são ideias:

Todo pensamento comovido tende, naturalmente, a se tornar verso. Do paralelismo da ideia com a expressão — brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo — vem esse mistério do verso puro. Ideia, expressão e ritmo são necessariamente inseparáveis. O ritmo fundamental do verso não é nada sem o ritmo da ideia que se origina da inspiração — impulso inicial de toda poesia. O ritmo completa a ideia, como a arte completa a natureza (Almeida, 1926: 18).

Mais do que ater-se aos padrões métricos, portanto, interessa produzir ritmos que configurem dizeres capazes de transmitir ao leitor sentires e pensares — já que, vale a pena insistir, poesia é “ritmo no pensar, no sentir e no dizer”:

Ritmo bem entendido, ritmo puro, não apenas “metro”. Que o ritmo, quando verdadeiro, isto é, quando da ideia e da expressão a um tempo, é superior ao metro, não se prende dentro do estrito rigorismo de um certo número de sílabas ou de uma certa acentuação. Prova: — os “enjambements” bem-feitos, o ritmo persiste imbricando os versos; é a continuidade da ideia. E o ritmo pode mais que o metro, pois consegue, iludindo o ouvido, dar a ideia de qualquer verso metrificado, sem o ser, isto é, sem o número matemático das sílabas precisas nem a invariabilidade do acento (Almeida, 1926: 22).

Destaque-se que na nota introdutória a *Poetas de França*, já citada, Guilherme reaproveita trechos de *Ritmo, elemento de expressão*, aplicando-os agora ao trabalho tradutório:

Traduzir? — O dicionário diz: “Verter, trasladar de uma língua para outra”. Mas não pode ser só isso. Quem escreve e, principalmente, quem escreve versos sabe muito bem como nasce a ideia: com um ritmo anterior, imperioso e intrínseco, como uma criancinha com um destino, um corpo com uma alma. (...)

Poder-se-á traduzir, verter, trasladar de uma língua para outra esse complexo-simples que é um ritmo?

Ora, traduzir, nesse caso, seria antes “reproduzir”. “Reproduzir”, no sentido autêntico, primitivo do termo: “re”-“produzir”, quer dizer, produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor” (Almeida, 1944: 10-11).

Guilherme de Almeida entrelaça em sua poesia a pesquisa e criatividade de ritmos com a noção decursiva dos processos poéticos. Em outras palavras: manipula formas e fôrmas poéticas da tradição lírica da língua portuguesa (e de outras línguas) para a produção de textos cujo tecido sonoro alcança efeitos dos mais felizes. São, para o poeta, um todo homogêneo: a matéria verbal crismada pela tradição galego-luso-brasileira (e por outras tradições) e os infinitos jogos combinatórios que se podem constituir a partir dessa matéria em busca da concretização do “complexo-simples” que é o ritmo. Até mesmo nos livros escritos sob o influxo das ideias da Semana de Arte Moderna Guilherme manteve-se contidamente sóbrio nas liberdades formais que adotou, optando não pelo escândalo ou confronto, e sim pela investigação das possibilidades compositivas do verso livre e pela ostensiva reatualização da tradição em dicções modernas, como é o caso dos poemas de temática clássica do livro *A fruta que eu perdi — canções gregas* (1924).

Em outros poemas, a pesquisa com os ritmos poéticos gerou textos cujas cadências são reescrituras de ritmos musicais. Onomatopeias, aliterações, assonâncias e outras combinações de sons e imagens

organizam tecidos poéticos gigantes. Os resultados são, a meu ver, muito bons:

AS DANÇAS

3 — Samba

Poente — fogueira de São João.

E sob a cinza noturna o sol é um tição
quase apagado quase.

Mas a noite negra
espia de longe por uma nesga
de nuvens e galhos. E vem depressa e chega
correndo. Chega. E ergue a lua redonda
e branca como um pandeiro.

E o samba estronda

rebenta

retumba

rebomba.

E bamboleando em ronda
dançam bandos tontos e bambos
de pirilampos.

(Almeida, 1955 Vol. IV: 168)

A participação de Guilherme de Almeida na Semana de Arte Moderna suscita debates. Em 1922, Guilherme era já um poeta consagrado — e seus leitores não eram exatamente aqueles a quem as propostas mais radicais de Mário e Oswald de Andrade agradariam. Não se pode esquecer, no entanto, que a Semana foi organizada por um grupo heterogêneo, e, se dele fizeram parte figuras comprometidas com uma renovação formal e temática ampla da literatura brasileira, também fizeram parte algumas personalidades já consagradas no mundo literário da época, algumas delas vozes conservadoras, interessadas muito mais numa sincronização da literatura brasileira com as tendências internacionais do que no confronto com os “mestres do passado”, para usar a expressão de Mário de Andrade (1980:

72). Guilherme de Almeida não foi, sem dúvida alguma, uma figura radical do movimento, e para muitos críticos sua participação foi episódica e pouco depois dela o poeta teria voltado a trilhar seu caminho mais tradicionalista. Carlos Vogt, na “Apresentação” à antologia de poemas preparada em 1993 para a editora Global, considera que ao grupo mais radical da Semana a presença da Guilherme de Almeida era “estrategicamente interessante” (Vogt, 1993: 7) (como, aliás, a de Graça Aranha e de Menotti del Picchia), já que conferia ao movimento o peso de uma voz cuja consagração era indiscutível e facilitava o acesso a canais de divulgação, como jornais e editoras. De qualquer maneira, quando Guilherme de Almeida foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, oito anos depois, Manuel Bandeira saudou essa eleição como sinal de que os acadêmicos finalmente reconheciam a seriedade e os méritos dos poetas modernistas.

Manuel Bandeira comentou em duas crônicas a cerimônia de posse de Guilherme de Almeida. A primeira foi publicada no jornal *A Província*, do Recife, em 13 de julho de 1930 (Bandeira, 2009: 295):

A oração de Guilherme de Almeida foi o que era de esperar do seu espírito por excelência artístico. Não entrou em análise crítica. Evocou em formosa alegoria e evolução da poesia peninsular, muda adorável transplantada sob o sol cáldo dos trópicos.

Em 21 de junho de 1930 foi publicada pelo *Diário Nacional*, jornal de São Paulo, a crônica “Poetas por poetas” (Bandeira, 2006: 349-350):

Com efeito, pode-se gostar ou não da qualidade poética, da sensibilidade e do lirismo de Guilherme de Almeida: ninguém lhe pode razoavelmente contestar o título de grande artista, em verdade do maior artista do verso em língua portuguesa.

O que há de bonito na vitória de Guilherme de Almeida é que ele a obteve sem sacrifício do seu conceito moderno de poesia. Eu afirmei que Guilherme de Almeida é o maior artista do verso em língua portuguesa. Realmente, ele brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos,

inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, faz positivamente o que quer. O pobre do poeinha comum precisa das dez sílabas bem medidas para dar o ritmo do decassílabo: Guilherme, não, arranja a mesma cousa com onze sílabas ou nove. Raça, por exemplo, é um prodígio de virtuosidade. A célula rítmica de todo o poema é o pentassílabo.

Gentias tatuadas — coroadas de penas — curvadas como arcos.

Este o primeiro verso do poema em que ele surge e se estabelece com valor de cadência, antes sutilmente preparada por outras medidas. Depois vêm todos os metros, na agilidade sempre impecável de mil variações. O ritmo, porém, continua o mesmo, porque o baixo do pentassílabo, que a intervalos aparece, está sempre presente no ouvido e domina toda a polifonia do poema. [...]

Como técnica é lindo e admirável.

Bandeira fixa em suas crônicas os dois aspectos que se vêm destacando até este ponto como duas linhas de força constantes na poética de Guilherme de Almeida: a autoinserção consciente numa linha de “evolução da poesia peninsular”, que incorpora os resultados da transplantação dessa poesia para o trópico, e o virtuosismo rítmico do poeta, capaz de fazer “positivamente o que quer” na obtenção de “novas combinações surpreendentes”. O texto do *Diário Nacional*, aliás, será reaproveitado por Manuel Bandeira em crônica sobre Guilherme de Almeida publicada em 1937 (Bandeira, 2009: 48) e também na *Apresentação da poesia brasileira*, cuja primeira edição é de 1943, o que demonstra a consolidação desta avaliação crítica feita em 1930. Note-se que Bandeira sutilmente sugere que Guilherme não é exatamente bem dotado para o exercício crítico (“espírito por excelência artístico”) e que talvez ao seu virtuosismo técnico não corresponda necessariamente uma acentuada densidade poética (“Como técnica é lindo e admirável”). Essa cisão do artista e do poeta é apresentada sistematicamente em 1925 por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura* e fazia parte do arsenal crítico com que Mário e Bandeira exerciam seu magistério crítico nesses momentos de consolidação do Modernismo brasi-

leiro. Sérgio Milliet, também ligado ao grupo de 22, fez uma leitura cuidadosa e apurada da poesia de Guilherme de Almeida. Leitura que em muitos pontos parece ser uma resposta às restrições que eram feitas ao trabalho do poeta (Milliet, 1952: 20):

O segredo dessa poesia tem razões menos fáceis, razões que os acadêmicos do modernismo não querem ver, porque não desejam confessar a possibilidade de uma poesia grande e original, que aceite como regras poéticas a nobreza, a simplicidade, a melodia, o ritmo, a renovação dentro da tradição.

Nesta altura deste trabalho, interessa destacar que Manuel Bandeira admirava a capacidade de realização rítmica de Guilherme de Almeida — o que o leva a considerá-lo “o maior artista do verso em língua portuguesa”. E que a Bandeira também não passou despercebido o que aqui se tem denominado visão decursiva da poesia em Guilherme. Milliet também destaca o acatamento de “regras poéticas” como “a melodia, o ritmo, a renovação dentro da tradição.” Conhecer, experienciar ritmos poéticos tradicionais e reprocessá-los em novos textos — em que permanecem mais ou menos evidentes as marcas da ancestralidade lírica — é uma deliberada opção de Guilherme de Almeida no que diz respeito a maneiras de conceber e realizar a poesia.

3. Ruas e silêncios

Num aparente contraponto ao cultivo de temas tradicionais e à valorização de formas e vocabulário de etapas anteriores da história da língua, Guilherme também foi um cantor do espaço urbano moderno. E isso desde seus primeiros livros, nos quais poemas como “A alma triste da rua”, “As árvores da rua”, “Os varredores”, “A alma da rua”, “Oh! A cidade à noite!” combinam a melancolia de António Nobre, o humanitarismo de Junqueiro à poetização do mundo urbano de Cesário Verde e Baudelaire. O cenário urbano é uma constante temática do poeta, um *topos* que ressurgirá ao longo de sua obra, seja na forma das crônicas em que São Paulo surge como

principal foco de um olhar que procura as marcas de uma modernização em processo (e cujas contradições muitas vezes o cronista infelizmente cala), seja em poemas em que uma espécie de tagarelice deslumbrada e frívola (uma poesia frívola para leitoras de revistas de moda) se vai emudecendo em favor de uma linguagem contida, elíptica, adequada à expressão de fatos duros relacionados à grande cidade, como o anonimato, a dissolução das relações humanas na reificação insensibilizante.

Outra recorrência na obra poética de Guilherme de Almeida é a consideração do silêncio como linguagem. Silêncio é noção interrogante. Trata-se de quietude, sossego, repouso, descanso ou da cessação da fala, da abstenção do verbo, do repouso da língua? Ambos os estados? Há uma sabedoria do silêncio, da quietude, do repouso, que também pode ser a da abstenção do verbo, e que se torna ideal poético. E a captação do não-dito, do reconditamente concebido, do mentado na quietude, um desafio:

O PENSAMENTO

O ar. A folha. A fuga.

No lago, um círculo vago.

No rosto, uma ruga.

(Almeida, 1955, Vol. VI: 131)

Neste caso, o que se exprime e o como se exprime se harmonizam na fôrma que Guilherme concebeu para o haikai (Almeida, 1955, Vol. VI: 117):

HAICAI — a poesia japonesa de dezessete sílabas em três versos: o primeiro de cinco, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Define-se o HAICAI: “anotação poética e sincera de um momento de elite”. Transpondo-o para o português, em 1936, o Autor acrescentou-lhe a rima, fixando a seguinte fórmula

```

_ _ _ _ X
_ O _ _ _ _ O
_ _ _ _ X.
```

O encontro e transposição do haicai também significaram, na poética de Guilherme de Almeida, a descoberta de possibilidades expressivas particularmente férteis no encaixe de uma significância muda inerente ao silêncio. O exercício de condensação necessário à confecção da “anotação poética e sincera de um momento de elite” levou-o a concentrar sua linguagem. E o silêncio, quietude ou língua em repouso, é também o delimitador do verbo, o definidor dos limites da palavra, uma das faces da construção do ritmo, ou seja, um dado intrínseco a toda e qualquer operação de adensamento verbal. Em alguns casos, o poeta reescreveu a si mesmo, num exercício de autocritica: o primeiro poema é de *Acaso* (1924-1928); os dois haicais são de *Poesia vária* (1944-1947):

“HOUE” E “OUE”

Houve naquele tempo...
Houve uma rodelinha de confete,
pétala cor-de-rosa de uma vida,
que esvoaçou pela sala
no ar de éter e Champagne;
e caiu; e ficou longamente escondida
na dobra de uma seda,
no fundo de uma luva,
como um instante bom entre as malhas do Tempo,
um olhar na surpresa de uma esquina...
Aquela rodelinha de confete
que fica para ser encontrada, e que, um dia,
a gente encontra: e é como
se encontrasse a si mesmo...
Aquele disco tão pequenininho
em que a Saudade — a pérfida! — gravou
numa imperceptível espiral
a melodia toda de um passado,
e de que o olhar de agulha do presente
tira e desfia a música de outrora...

Sim, houve aquele tempo...

E hoje, que é noite e chove e estás sozinha,
pobre Alma, vem! E, na canção da chuva triste,
ouve aquele tempo!

(Almeida, 1955, Vol. V: 135-136)

HORA DE TER SAUDADE

Houve aquele tempo...
(E agora, que a chuva chora,
ouve aquele tempo!)

LEMBRANÇA

Confete. E um havia
de se ir esconder, e eu vir
a encontrá-lo um dia.

(Almeida, 1955, Vol. VI: 135)

Julgo que os haicais são poeticamente muito mais bem-realizados do que o poema original. Sobretudo, a leitura do longo e prolixo poema original seguida da descoberta dos econômicos e contundentes haicais tensiona o efeito sobre o leitor, que admira o trabalho de autocontenção do poeta: é significativo que o poeta se tenha reescrito numa chave elíptica, sugestiva, em que a valorização do silêncio é também valorização da palavra, pois a dialética elementar palavra-silêncio faz com que a impregnação de sentido do dito seja também a fecundação significativa do não-dito. A concisão dos haicais nega a frouxidão do poema original, e os cortes abruptos da expressão tersa valorizam sensação e sentido. Ou, como diz Alfredo Bosi (2000: 121-122; *itálicos no original*):

Potenciar o discurso não é, necessariamente, crescer por meio de ampliações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes.

A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um sim, para um não, ou para um mas, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o agulhão da fala, o confronto entre os sujeitos.

Guilherme de Almeida investira na concisão em momentos anteriores de sua obra — vejam-se por exemplo as “Estâncias”, do *Livro de horas de soror dolorosa* (1920) —, mas é a partir de sua relação experiencial com os haicais que sua poesia passa ostensivamente por um processo acentuado de depuração expressiva. Nesse sublimar-se verbal que se verifica cada vez mais acentuadamente, indaga-se sobre a própria natureza do poético. A poesia não é o que aparenta ser, ela não se exterioriza facilmente, pois as metamorfoses que opera são íntimas; é um silencioso processo subterrâneo (Almeida, 1961: 34):

A IDEIA

Qualquer coisa apodrece na terra.
Qualquer coisa se decompõe no ar.
Gases, emanações, efervescências.
Há uma oscilação mole na quietude,
um vaivém de líquido grosso na sombra,
um remanso oleoso nas praias da solidão,
um fluxo e refluxo nos acontecimentos da noite.
E agora uma bolha sobe e borbulha
e estala à tona do meu pensamento.
Percebo a fermentação do silêncio.

A dicção do poeta personalizou-se intensamente. Resulta da relação experiencial que entretivera com dicções alheias, de espaços e tempos diversos. E se fez mais pessoal como *crise* de si mesma: um poeta senhor de ritmos

afirma o que a poesia *não* é, pois o que ela vem a ser só se realiza no íntimo, na “fermentação” nutriente “do silêncio”. Dizer é, cada vez mais, impregnar-se de não-dizer. *Rua* (1961) é uma feliz combinação daquela deliberação de tematizar a realidade urbana com essa linguagem acrisolada. E também com a capacidade de observar a cidade sem deslumbramento ufanista nem embasbacamento pelo moderno (aqui tomado no sentido restrito e restritivo de desenvolvimento técnico) (Almeida, 1961: 53):

MENDICIDADE

Postes altos, fios bambos:
varais expondo os molambos
de céu pobre da cidade.

A cada passo, um remendo
no asfalto: andrajo escondendo
a miséria da cidade.

Poça de lama na rua
reflete o disco da lua:
moeda atirada à cidade.

Em *Rosamor* (1965), a opção pelo fragmentário é sistemática. Veja-se esta micropoética (Almeida, 1965: 8):

Rosa? Há de haver
(e por que não?)
a coisa mais inútil mas
talvez das últimas
razões-de-ser
da criação.

O último livro de Guilherme, *Margem*, veio finalmente à luz em 2010. A opção pelo fragmento é deliberada: o livro é formado por um “Poema-prefácio” e cinquenta “odes mínimas”. Uma delas (Almeida, 2010: 49):

“Ex-”

O que passou.
Felicidade
que se foi, ou
um tanto cínica
fórmula alquímica
da saudade.

Dizer menos, em poesia, significa mais. Em *Ritmo — elemento de expressão*, Guilherme de Almeida, depois das considerações iniciais em parte aqui transcritas, passa a demonstrar as possibilidades que a poesia oferece para a criação de ritmos. Seus exemplos percorrem as sugestões rítmicas ligadas aos elementos (terra, ar, água e fogo, nesta ordem) e a seguir as ligadas aos sentidos (vista, olfato, paladar, tato, ouvido). No fecho de suas demonstrações, o “ritmo do silêncio” (Almeida, 1926: 54-55):

Haverá um ritmo do silêncio? — Por que não? Vibração sutil, imaterial, quase-voz diluída em tudo, que foge aos nossos sentidos e que só a alma ausculta, quieta, e só o sentimento, só a ideia, só a palavra ritmados — só a poesia, nenhuma outra arte — podem traduzir.

Fiel a si mesmo e ao percurso que a si mesmo prescrevera, Guilherme transitou pelos elementos e impregnou seus sentidos para atingir o ritmo do silêncio, “imaterial”. Percorreu diacronicamente a tradição lírica galego-luso-brasileira, ativou e reativou ritmos num processo contínuo de internalização de formas, fôrmas e procedimentos. Considerou a palavra fecundada pelo ritmo o elemento constitutivo básico do fazer poético, desenvolvendo virtuosisticamente suas habilidades de poeta de matéria pró-

pria e alheia — e o próprio e o alheio se manifestam nos livros de que é autor e naqueles em que atua como tradutor. Nesse sentido, Guilherme de Almeida foi um renovador dentro da tradição, um manipulador do já consagrado em busca do inédito.

Em um de seus últimos poemas, o condensado e reverberante “Ex-“, há pouco lido, a saudade, tema mítico da lírica da língua portuguesa, ressurge numa “quase-voz diluída em tudo”, vibrátil alquímia rítmica. Note-se o cuidado construtivo do texto: versos de quatro sílabas, rima rica de forma verbal com conjunção (“passou”, “ou”), rimas esdrúxulas, sempre sugestivas em português (“cínica”, “alquímica”), desdobramento expressivo do hiato em sa-u-da-de para integrar a medida do verso, o que confere à palavra um peso proporcional à substância poética que nela se consubstancia. Cuidado extremo com o que se diz, valorização do que não se diz no jogo de pausas, na fecundação das elipses. Esta poética decorre (constitui, pois, *decorso*) da vivência *experencial* dos ritmos. Um percurso rumo à concentração verbal, ao silêncio como significado: interlocução expectante, repouso, o dizer com o indizer...

Bibliografia

- ALMEIDA, Guilherme de. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. 1930. 22/05/2011 <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8464&sid=186>>.
- *Toda a poesia Volumes I, II, III, IV, V, VI e VII*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- *Poetas de França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- *Pequeno romanceiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.
- *Ritmo, elemento de expressão*. São Paulo: Tipografia Faroux, 1926.
- *Rua*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- *Rosamor*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- *Margem*. São Paulo: Annablume, Casa Guilherme de Almeida, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.

- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- *Crônicas inéditas. 2 (1933-1940)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.
- BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. *Guilherme de Almeida*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. São Paulo: Serviço de Documentação do Ministério da Saúde e Educação, 1952.
- TÁPIAS, Marcelo. “Apresentação”. ALMEIDA, Guilherme de. *Margem*. São Paulo, Annablume, Casa Guilherme de Almeida, 2010.
- VOGT, Carlos. “Apresentação”. ALMEIDA, Guilherme de. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 1993.

Nota curricular

Professor Doutor Ulisses Infante. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Leitor brasileiro na Universidade de Santiago de Compostela de 2008 a 2010. Professor-Adjunto de literatura brasileira e portuguesa no curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná — Câmpus Pato Branco.

Contacto

Câmpus Pato Branco. Via do Conhecimento, Km 1 CEP 85503-390 — Pato Branco — PR, Brasil.

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4745125H8>; ulissesinfante@gmail.com

Paródia e *non-sense* em “Darandina”, de Guimarães Rosa

Hilda Gomes Dutra Magalhães

Universidade Federal do Tocantins

Resumo

O objetivo desse artigo consiste em analisar a paródia no conto “Darandina”, de João Guimarães Rosa, verificando de que maneira esta prática se caracteriza como variedade literária de *non-sense* (Deleuze). Para atingir os nossos objetivos, utilizamos este conceito e o de paródia (Bakhtin), tentando, dessa forma, compreender o processo de significação do texto. Por ser “Darandina” essencialmente metalinguístico, a nossa análise terá como ponto de partida dois níveis parodísticos básicos, o primeiro ligado à releitura da própria linguagem literária, e o segundo, uma releitura da estrutura do conto tradicional e, mais do que isso, à discussão ontológica da linguagem e do próprio conceito de Verdade apresentado pelo conto. Durante a análise, foi possível constatar que o conto “Darandina” se afirma como um jogo polifônico em que os níveis parodísticos apresentados nos levam, em última análise, à especulação ontológica não apenas da linguagem, mas também do estatuto da Verdade, como atomização de sentidos, o que resulta no *non-sense* do texto.

Palavras chave: Literatura — Paródia — *Non-sense* — Guimarães Rosa.

Parody and *Non-sense* in the “Darandina” Story, by Guimarães Rosa

Abstract

The purpose of this article is to examine the parody in Darandina story by João Guimarães Rosa, analyzing that way this practice is characterized as a variety of literary non-sense (Deleuze). To achieve our objective, we use the concepts of parody (Bakhtin) and non-sense (Deleuze), trying thus to understand the process of meaning of the text. Being “Darandina” essentially meta-linguistic, our analysis will take as its point of departure two basic levels, the first connected to the re-reading of the literary language, and second, a reassessment of the structure of the traditional story and, more than that, the ontological discussion of language and the very concept of Truth from the story. During the examination, it was possible to see that the story Darandina is a polyphonic text where the meta-linguistic leads us to ontological speculation not only about the language but also about the status of Truth, as atomization of senses, which results in non-sense of the text.

Key words: Literature — Parody — *Non-sense* — Guimarães Rosa.

Receção: 21-09-2011 | Admissão: 29-02-2012 | Publicação: 30-11-2012

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra: “Paródia e *non-sense* em “Darandina”, de Guimarães Rosa”. *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 103-119.

1. Introdução

No estudo introdutório de *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, Haroldo de Campos (1980), ao se referir à paródia programática, à linguagem pretenciosa e falsa e à oca verbosidade como traços comuns tanto em Mário quanto em Oswald de Andrade, cita o conto “Darandina”¹, de Guimarães Rosa (1969: 136-49), como exemplo de “arremedo oratório” e das “possibilidades do seu tratamento lingüístico”, inclusive como “variedade literária de *non-sense*”, compreendida como a instauração da ausência de significados dentro do texto, oriunda da máxima tensão linguística (Sant’Anna, 1980: 23).

Dando prosseguimento a esta linha de especulação do fenômeno literário, interessa-nos, neste estudo, observar, a partir da constatação de Haroldo de Campos, como a prática parodística se instala no conto e de que forma esta prática se caracteriza como uma variedade literária de *non-sense*, ou seja, como negação de sentido (Deleuze, 1974: 75). Para tanto, procuraremos compreender os códigos que se presentificam no conto, bem como as formações discursivas que atravessam o protagonista, tentando, dessa forma, compreender o processo de significação do texto.

Por ser “Darandina” essencialmente metalingüístico, a nossa análise terá como ponto de partida dois níveis parodísticos básicos. O primeiro se refere à paródia que a linguagem literária do texto faz à linguagem literária tradicional, uma vez que, como exercício metalingüístico, o texto se refaz continuamente, construindo a partir de sua própria reformulação um novo conceito estético. No segundo nível, aprofundando-se na discussão das formas literárias, a narrativa nos leva ao questionamento da estrutura do conto tradicional e, mais do que isso, à discussão ontológica da linguagem e do próprio conceito de Verdade no conto.

¹ Darandina é um dos contos que compõem a coletânea *Primeiras estórias*, publicada em 1962 por Guimarães Rosa. O texto apresenta um louco que sobe em uma palmeira, tira as roupas e começa a dizer coisas desconexas. A população o confunde com um político e se aglomera para ouvi-lo, sendo contaminada pelas suas palavras.

2. Paródia, polifonia e *non-sense*: os limites da loucura

Compreendida inicialmente como um dos limites intertextuais da produtividade literária, caracterizada pela reelaboração crítica e humorística de um texto preexistente (Bakhtin, 1996), a paródia se inscreve nos domínios da intertextualidade, que, segundo Kristeva (1974), é o pilar que sustenta a construção textual. Para a semioticista, todo texto se afirma como um mosaico de vários outros textos, o que, no caso do literário, reforça a sua natureza plurissignificativa. Conforme esclarece Jenny (1979: 14), esse processo implica em “transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido”.

Dentre as várias formas de intertextualidade, situa-se a paródia, compreendida por Hutcheon (1989: 17) como uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”, ou, como nos explica Sant’Anna (1988: 14), um jogo intertextual altamente elaborado em que as vozes “não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente”. Para Fonseca (2004: 40), trata-se de uma outra forma de aclaramento mútuo internamente dialógico das linguagens, onde as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as dos discursos representados, pois visam à destruição desmascaradora, não superficial da língua representada, através de uma recriação subversiva desta.

De natureza essencialmente ambígua, a paródia “repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo em que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros foram acionados” (Bosi, 1977: 169), recurso largamente utilizado pelos modernistas, que, através de seus textos metalinguísticos, criticam a verborragia e a estrutura tradicional da poesia clássica.

Ligado ao conceito de paródia, situamos a polifonia, que, oriunda da arte musical, designa, em oposição à unicidade de vozes (homofonia), como nos informa Roman (1992: 207), várias vozes que se cruzam de forma independente num arranjo sonoro. Na literatura, o conceito é discutido a partir de Bakhtin (1996) e Ducrot (1987), que conservam as categorias “independência” e “diversidade” de vozes, cujo sentido só é possível num

plano superior ao da homofonia. A polifonia, entretanto, é um conceito que abarca e ultrapassa o de paródia. Em outras palavras, a paródia é uma concretização da polifonia, mas nem toda polifonia se caracteriza como uma paródia, posto que esta apresenta um sentido de negação que a polifonia, necessariamente, não apresenta.

Os dois recursos, entretanto, são formas transgressoras de construção de sentidos e é neste aspecto que participam do conceito de loucura como *non-sense* no texto literário. Para Foucault (1999: 67-8), literatura e loucura e *non-sense* acham-se interligados, mas não nos termos platônicos “do delírio inspirado”:

Trata-se da marca de uma nova experiência com a linguagem e as coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do homossemantismo: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar.

Essa semelhança, que se concretiza pela formação e organização de palavras e frases de modos não usuais, acarreta um excesso de significados (polifonia) que, por isso mesmo, apaga os sentidos autorizados pelo uso (paródia), distancia a linguagem das coisas e instaura a ausência de sentidos (Deleuze, 1974). Neste ponto, a literatura se afirma como uma arte que se constrói através da especulação dos limites da linguagem, apresentando-se essencialmente metalinguística e transgressora. Lembrando Lecercle (1994), o *non-sense* imita a hermenêutica dos críticos literários e dos filósofos, mas de forma subversiva e exagerada.

Nestas circunstâncias, cria-se uma situação comunicativa que, em princípio, a exemplo da Torre de Babel, não pode comunicar coisa alguma, posto que a confluência de possibilidades de leitura resulta justamente na falta de sentido, no *non-sense*, separando a linguagem das coisas. Citando Moraes (2009: 123):

é exatamente por ser experiência radical da linguagem que a Literatura manifesta a experiência de uma linguagem impessoal, que ultrapassa a oposição metafísica da ideologia da representação: as palavras e as coisas, a alma e o corpo, a interioridade e a exterioridade, o sujeito e o objeto, o eu e o mundo.

Se o *non-sense* se caracteriza pela ausência de sentidos, não é verdade, todavia, que os sentidos se acham impossibilitados de serem criados. O que existe é um retorno ao ponto mítico de recriação da linguagem e de novos sentidos. Trata-se de uma linguagem autofundadora (Coutinho, 1983) originando uma gramática e uma sintaxe novas. E é justamente neste contexto de experimentação linguística que situamos a linguagem de Guimarães Rosa, um dos mais complexos inovadores representantes da literatura brasileira.

3. Estrípulias morfossintáticas

Desde os fins do século passado, quando a Arte alcançou a sua maioridade firmando-se como um campo do conhecimento humano desvinculado da Filosofia e da Moral, a linguagem literária, até então ditada pelos dogmas filosóficos, morais, políticos e religiosos, passa a ter sentido por si mesma, o que significa que o belo estético não lhe é atribuído mais por um sentido exterior, mas deriva da própria organização interna da linguagem metaforizada.

Esta nova concepção do fazer literário propiciou a produção de uma literatura cada vez mais experimental. Resgatado no campo da Linguística, o sentido do belo literário passa a ser procurado no âmago da estruturação semiológica do texto. Em outras palavras, a linguagem literária deixa a função contemplativa ou pedagógica que a caracterizava até então para assumir uma postura crítica, marcada pela tomada de consciência do mundo através da conscientização de si própria, nos níveis estruturais e semânticos (Candido, 2006).

Como resultado desse esforço de autoconhecimento, a literatura do Século XX mostra-se caracterizada pela reestruturação da palavra e

suas funções, o que atribui ao fazer literário um caráter parodístico que recria a linguagem numa nova ordem morfossintática marcada pela brevidade, pela tensão e, não em raro, pela falta de sentido (*non-sense*). É neste contexto de experimentalismo, que se situa a produção literária de Guimarães Rosa.

Pertencente à terceira geração do Modernismo, suas obras rompem com o modernismo vigente e, “na linhagem autoconsciente da literatura brasileira” (Coutinho, 1995: 16-17), alcança o que Afrânio Coutinho chama de transcendência (1970: 425). Apresentando como características básicas o regionalismo, a metalinguagem e o existencialismo, o grande diferencial da obra de Guimarães Rosa está na linguagem, essencialmente experimental. Além disso, trata-se de uma linguagem que se situa como elemento fundador de sentidos e da própria linguagem, como explica o autor de *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1973: 1):

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros.

A esse processo de construção literária, Cândido (2006: 14) denomina “super-realismo”. Para o teórico, Rosa

elabora o regional por meio de um experimentalismo que o aproxima do projeto das vanguardas. Nele não há pitoresco ornamental, nem realismo imitativo, nem consciência social e, sobretudo, a dimensão temática é menos importante do que a dimensão linguística, que parece criar uma outra realidade, porque a palavra ganha uma espécie de transcendência, como se valesse por si mesma. Quer dizer que ele não apenas sugere o real de um modo nada realista, mas elabora estruturas verbais autônomas. Nele a palavra é criadora por si mesma e transcende a matéria narrada.

Neste sentido, conforme nos explica Bosi (1984: 429), Rosa é o alquimista que reorganiza “a matéria caótica” subjacente à tradição oral mineira. Marcada pela experimentação, sua linguagem é parodística no sentido de que reedita, de modo crítico, o dito; mas também polifônica, à medida em que explora todas as possibilidades sógnicas dos vocábulos. Assim, mistura erudição e dizeres populares, resgata arcaísmos e cria novas palavras, funde estrangeirismos e regionalismos e revoluciona a sintaxe, resultando na criação de uma gramática *sui generis* e impossível, como afirma Cândido (2006: 14), de ser imitada.

Também analisando a linguagem rosiana, Coutinho (1983) e Petrov (2004), ressaltam, como marca estilística do autor, respectivamente, a natureza revitalizadora e descontaminadora da linguagem. Para Bosi (1984: 442), essa linguagem resulta em uma espécie de “tensão transfigurada” que atribui ao texto uma conotação poética e dramática, responsável pelo excesso de vozes e a consequente instauração da ausência de sentidos.

E é justamente como exemplo de *non-sense* que Haroldo de Campos (1980: 23) cita “Darandina”, como um estandarte contra a verbosidade falsa e oca autorizada pelos usos e costumes. Isso é levado a cabo, conforme Pereira (2009), pela manipulação de palavras, sentidos e emoções, gerando novos significados e conceitos.

A linguagem de “Darandina” se afirma, nestes termos, como movimento e crítica à própria linguagem. O título, conforme Caldas Aulete (1970), significa “confusão”, “lufa-lufa”, situações que se concretizam no texto através de uma linguagem transgressora, tanto no nível vocabular quanto no sintático, como fonte de *non-sense*. Este se instala na vertigem da simultaneidade dos sentidos, e a comunicação só não sofre um colapso irreversível porque o leitor é capaz de reconstruir com elos semânticos os elos morfossintáticos omitidos pelo autor, na sua ânsia de tensão linguística.

O processo de criação de Guimarães Rosa, afirma Coutinho (1983), se sustenta em duas estratégias básicas: a primeira consiste na alteração do significante, criando novas palavras. Analisando o conto, percebemos vários processos de criação de vocábulos, fazendo-se uso de recursos, como prefixação, justaposição, sufixação, criação de neologismos, aglutinação, onomatopéias, aliterações, etc.²

Através desses processos, como lembra Esteves (2010: 10), “a camada significante do signo é alterada por meio de neologismos, paródias a clichês, combinações sintáticas inusitadas, e são oferecidas múltiplas possibilidades de leitura a um único significante no plano do discurso narrativo”. Essa multiplicidade acarreta o *non-sense*, reconhecido enquanto sensação de estranhamento, de impossibilidade de compreensão imediata dos termos e, em última análise, de inteligibilidade da narrativa. A não ancoragem dos signos nos sentidos já autorizados desestabiliza o processo de significação, elevando o leitor, na ausência de sentidos e à maneira dos próprios personagens, à altura da palmeira. Esta tensão estrutural origina a

² Aglutinações como engenhingonça, tumultroada, multaturba, personagem; as palavras justapostas voxpopular, torpefazer-se, mouxe-trouxe, trouxe-moxe, aqui-da-polícia, acontece-que; e ainda os neologismos formados por prefixação e/ou sufixação, tais como perséquito, muralhavaz, sistativas, estupefatura, fixiilidade, prepalatino, ultravociferado, tresincondigna, paralaracaparlar, tresbulício, desvárias, relucidado, deogenésica, diogenista, altiloquei (do adjetivo altiloquente), altitonei (do adjetivo altitonante), detumescer (do substantivo detumescência), inacionais, paranóide (ao invés de paranóico), multitudinal (ao invés de multitudinário), misantropóide (ao invés de misantropo), horrir (ao invés de horripilar)...

falta de sentido, da qual a palavra só se salva mediante a nossa capacidade de entendê-la como um jogo metafórico cuja via de articulação não é a linearidade saussureana, mas a simultaneidade tão cara a Mallarmè.

O segundo recurso utilizado é o que Coutinho (1983) identifica como processo de associação do significante, que consiste em se eleger ma palavra como *leitmotiv* para a criação de várias outras. É o que ocorre, por exemplo, com o vocábulo “palmeira”, que é desdobrado no conto nas palavras “empalmeirado”, “palmeira-real”, “palmeira-muralhavaz”, “palma” e finalmente “alma”. Observemos que, a partir da palavra “palmeira” forma-se um leque especulativo que conjuga filosoficamente “palmeira/ alma”. Neste mesmo caso, situam-se também os vocábulos quase, quasinho e quasezinho.

O que se pode observar nos exemplos acima é que, em todos os casos, vamos constatar um exercício essencialmente metalinguístico, uma vez que o fazer literário se volta para a exploração das possibilidades do signo. Na prosa rosiana, os vocábulos e as construções sintáticas são elásticos, incorporam ou são incorporados em inesperados arranjos com efeitos estéticos reveladores de novos sentidos, na tentativa de criar uma realidade ao mesmo tempo simples e complexa. Ao fazê-lo, entra no reino da linguagem e ao mesmo tempo no cerne da experiência humana e, a partir daí, questiona não apenas a linguagem, mas também e principalmente o homem, o ser humano.

Ao lado da reformulação morfológica, a estética redutora de Guimarães Rosa em “Darandina” se estende também ao nível sintagmático. As frases longas, marcadas pela subordinação, pela continuidade, cedem lugar às frases coordenadas, preferentemente nominais (até, se até), às expressões caracterizadas pelo associacionismo e à subversão do uso dos conectivos. É o que observamos, por exemplo, na utilização da conjunção cujo nas frases “E ancoravam, isto é rubro de lagosta ou arrebol cujo carro” (Rosa, 1969: 141) e “Nem a Sandovoal, prestante, nem ao Adalgiso, a cujos lábios” (Rosa, 1969: 144).

Essa nova morfossintaxe, parodiando a sintaxe macarrônica da literatura clássica, confere à linguagem do conto certo ar poético. O ritmo no-

vo, truncado, surpreende o leitor com pérolas sonoras tais como “o céu só safira”, “visvi-vislumbrou-se-me” e “vice-vi” (Rosa, 1969: 136-7), ou ainda com uma marcação rítmica mais ou menos simétrica como em “Perseguido, entretanto, o homem corria que corria, no diante do pé, varava pela praça, dava que dava” (Rosa, 1969: 136), estreitando as relações entre poesia e prosa.

No plano filosófico, existe uma busca do humano mediada pelo misticismo, pelas crenças, pelo medo, pelo terror e pela surpresa. E, sobretudo, o enfrentamento do mundo e do próprio homem mediante essa busca que se inicia na linguagem e que, por tal meio, se torna universal.

4. Discurso e verdade

Para Foucault (1999), a literatura, pela maneira como organiza a linguagem, mostra-se essencialmente transgressora, no sentido de que repensa e recria o ser como ser da e na linguagem. No conto em análise, a paródia enquanto crítica, iniciada no âmbito da linguagem, se estende para o nível dos conceitos, como crítica à cultura, à ciência, à organização política e aos saberes do senso comum e da filosofia.

Em “Darandina”, a discussão ultrapassa, de fato, os limites da linguagem para alcançar, como veremos, a especulação ontológica da verdade, através do questionamento das formas estéticas, tudo levado a cabo por intermédio de um projeto linguístico experimental (Coutinho, 1983). A caracterização do protagonista, bem como a delimitação dos fatos, não apresentam os contornos definidos típicos do conto tradicional, uma vez que se fluidificam no texto, na multiplicidade de vozes-verdade que tecem o conto. Em todo o texto multiplicam-se os pontos de vista sobre a ação e o próprio personagem central, num jogo polifônico que resulta na ausência de sentidos.

O que está em cena não são os fatos, mas os discursos. Como afirma Moraes (2009: 132), em “Darandina” há uma “trama da linguagem: os atos e os fatos da linguagem importam tanto (ou mais) quanto as peripécias”. Neste sentido, citando Pires (2007: 28), os atos e atitudes dos personagens são

manifestações subjugadas a uma lógica que advém do mais profundo da consciência, despertadas por um conflito interior, catalizados por eventos banais ou não, do quotidiano, mas sempre inesperados e insólitos, contextualizados num acontecimento comunitário, numa peripécia colectiva.

A lógica que se instaura em "Darandina" resulta, de fato, da mobilização de conteúdos subconscientes. Assim, o personagem central do conto em análise não é apenas um homem, mas o representante de sua espécie. Num sua linguagem, desnudo de vestimentas, o personagem remonta à primitividade (daí, índio) e se esconde na palmeira, a sua floresta-torre. De lá, de seu palanque, ele lança o seu slogan (Viver é impossível!), uma reedição dos dizeres de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (Viver é muito perigoso). Como (pseudo) político, o personagem fala a multidões, mas por expressões soltas, frases aparentemente desconexas, gritos. Entretanto, mesmo assim, ele se faz ouvir e entender, porque, como afirma o narrador, o personagem empalmeirado "era um revelar em favor de todos" e a todos instruída de "verdadeira verdade" (Rosa, 1969: 140).

Ao observar os lugares dos quais o personagem fala, percebemos que fala de lugar nenhum, posto que as condições de produção discursiva são tão instáveis quanto seu próprio discurso. Isso ocorre porque a sua linguagem resvala do racional, de tal modo que o próprio personagem não se dá conta do que fala. Na verdade, "Darandina" representa aquele ponto em que o discurso é em si a própria negação das formações discursivas e isso só pode ocorrer quando o falante se encontra em estado de loucura.

Analizando a loucura no conto, Moraes (2009: 126) esclarece que:

em perfeita adequação entre forma e conteúdo, a linguagem rosiana adapta-se à temática da loucura, tornando-se ela própria aparentemente ilógica e desarticulada, embora se estabeleça sobre as bases lógicas do idioma e suas regras. Singular, provocadora de espanto e estranhamento, essa linguagem instaura um novo olhar crítico e reflexivo sobre o discurso da ciência que, há séculos, vem sendo tomado como discurso ver-

dadeiro, assim como um dia já foram argumentos de autoridade o discurso mítico e o discurso religioso.

Do mesmo modo, Perrone-Moisés (2002: 216), analisa a linguagem de “Darandina” como *non-sense* e este, correlato à loucura. De acordo com suas palavras,

O saber alinhado na “loucura” é algo a que os poetas sempre foram mais sensíveis do que aqueles que a encaram clinicamente, isto é, socialmente. No primeiro prefácio de Tutaméia, diz Guimarães Rosa: “O não senso, crê-se reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria.” É esse não-senso que a obra poética “reflete por um triz”.

Ao contrário do que ocorre com os discursos dos doutores, a fala do personagem desnudo brota do próprio ser, por isso é mais verdadeira, na sua ânsia de mostrar, na sua fragmentação e na multiplicidade de vozes, a relatividade da verdade. Em outras palavras, a fala do personagem ganha credibilidade exatamente porque, falando na qualidade de representante de sua espécie, significante e significado metafórico (já que o homem é um ser semiológico por natureza), o protagonista é a própria torre de babel e por isso detém em suas palavras todo o poder da verdade. Assim, a loucura do homemilhado na palmeira acaba sendo também, como afirmam Antunes, Barbosa e Pereira (2002), a loucura geral, de modo que não mais se sabe quem é ou não louco.

Segundo Foucault (1999: 59), “Na Idade Moderna a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. Através dela, o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental”. E é isso que ocorre no conto, em que, como escreve Rónai (2001: 22), “A loucura preenche os vazios da vida, solta fogos de artifício, escancara os horizontes.”

Assim como o discurso do personagem empalmeirado, a verdade se legitima pela sua fragmentação e é neste sentido que podemos afirmar que toda a linguagem do conto é marcada pela pausa e pelo silêncio, mas, ago-

ra, um silêncio que significa. A verdade passa a ser vista não como referencial absoluto, mas como referencial relativo e relativizante (o múltiplo como verdade). Instaura-se, então, a polifonia enquanto situação definitiva, em que os sentidos são todos permitidos.

Observemos que a marcação cronológica (note-se que a ação ocorre no espaço de um dia, de manhã à tarde) e a delimitação espacial (a porta do manicômio, a praça e a palmeira) mostram-se como tentativas frustradas de delimitação do ocorrido, uma vez que os demais elementos da narrativa escapam por entre os conceitos e definições temporais ou espaciais. Do mesmo modo, não temos um perfil preciso do personagem central: de apunhalador (primeira impressão do narrador), passa a ladrão de caneta-tinteiro, artista, interno de manicômio, Secretário das Finanças Públicas, demagogo, gênio, homem de circo ou endemoniado, sem que se chegue a nenhum consenso sobre a sua identidade. O mesmo ocorre com o diagnóstico dos médicos (de “mania profunda, delirante”, passa a “psicose paranóide bebefrênica” e a “síndrome exofrênica de Bleuler”), sem que se chegue a uma verdade definitiva.

Neste exercício polifônico e babélico, o sentido só pode ser alcançado na visão da obra como conjunto, como confluência de vozes, que por si só, num movimento de anulação e soma, instaura novos sentidos (Foucault, 1999). Neste processo, não há nenhum significado absolutamente excludente, porque cada verdade tem o seu crédito a seu tempo. O único estatuto da verdade que subsiste é a sua natureza transitória, como transitório também é o tempo. Até o próprio personagem, pivô de todo o ocorrido, não consegue entender a situação criada e por isso se apavora quando se percebe nu, no alto da palmeira, e o conflito (entender os fatos) permanece, portanto, não solucionado.

Abrindo-se como espaço de reflexão sobre a própria linguagem, a literatura, como afirma Moraes (2009: 122) liberta o pensamento do “sono dogmático” e do “sonho antropológico” em que foi submetido pela filosofia.

Mas, se não se consegue entender a ação, há uma mensagem clara no texto. Na fala do protagonista, que, de natureza fragmentária e ilógica, se contrapõe aos discursos empolados e puristas dos doutores (os médicos e

o Secretário das Finanças Públicas), temos a expressão rude e nua da irrefutável sinceridade do louco. Nesta linguagem marcada pela sinceridade e pela tensão, o protagonista não é apenas um homem, mas o representante de sua espécie, construindo-se na e pela linguagem. É, na verdade, como afirma Foucault (1999), um saber em porvir, sempre em movimento. Nu em sua linguagem, desnudo de suas roupas, o personagem fala, entretanto, como político (confundido com o secretário das finanças públicas), às multidões, mas por meio de expressões soltas, frases aparentemente desconexas, gritos, o que contagiava os presentes.

Como vimos, o caráter relativo das formas está em direta correlação com a transitoriedade da verdade. Assim é que os conceitos são a todo tempo reformulados, pois, como afirma o personagem Bilôlo, “A vida é constante, progressivo desconhecimento” (Rosa, 1969: 149). Lembrando Foucault (1999), a loucura que se instala na literatura da Idade Moderna trata de um “saber porvir”, sempre em movimento. Assim, todo o conto é marcado pela pausa e pelo silêncio, que agem como significante e significado, exigindo do leitor uma participação ativa (Campos, 1976: 85) no sentido de fazer o seu próprio texto, construir a sua própria verdade, o que significa ligar os fatos numa (i)lógica articulação semântica subjetiva (co-autoria).

Finalmente, conforme nos explica Rónai (2001: 22), a loucura, em Darandina, é ao mesmo tempo “desmascarada e refreada”. Assim, ao retornar à razão, o personagem se apavora por se perceber nu sobre a palmeira: neste momento, ele já está de novo totalmente investido dos valores e da linguagem do senso comum.

5. Considerações finais

Concluindo, podemos afirmar que o conto “Darandina” se afirma como um jogo polifônico em que os níveis parodísticos apresentados (articulação linguística, discussão das formas literárias, etc), acrescentados aos jogos discursivos observados, nos levam, em última análise, à especulação ontológica não apenas da linguagem, mas também do estatuto da verdade. Ou

seja, ele nos ensina que a verdade só pode existir para além do racional, para além do senso comum e do autorizado.

Entretanto, se por um lado o conto nos mostra que existe um espaço em que a verdade parece inquestionável, por outro também nos atesta que, fora desses limites, a verdade só existe enquanto tensão: um máximo de códigos, um máximo de discursos, um máximo de possibilidades, um máximo de vida, que todavia se anulam, já que só são possíveis no âmbito da loucura, no *non-sense*.

Bibliografia

- ANTUNES, Eleonora Hadadd, Lúcia Helena Siqueira Barbosa e Lygia Maria da França Pereira. *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. Vol. 6. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- AULETE, Francisco Júlio Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antônio. "O super-realismo em Guimarães Rosa". *Jornal da US*: Ano XXI, nº 763, São Paulo, 15 a 21 de maio de 2006. (Seção Cultura). 22 de fevereiro de 2012. <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm>.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- "Prefácio". *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Andrade, Oswald de. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editorial Sul, 1970.
- COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. *Guimarães Rosa: ficção completa*. Org. ROSA, Vilma Guimarães e Agnes Guimarães Rosa AMARAL. Vol.11-24. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.
- ESTEVES, Ana Maria. “Guimarães Rosa e o (des)enredo da vida pela palavra”. *Revista Tessituras*, nº 1 (2010). 20 de janeiro de 2012. http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/Ana_Maria_Guimaraes_-Rosa_e_o_desenredo.pdf
- FONSECA, Cláudia Lorena Vouto da. *Os bichos de muita antiquidade: anti-convenções no contar de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Porto Alegre: Instituto de Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed.70, 1989.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LECERCLE, Jean Jacques. *Philosophy of nonsense*. Nova York: Routledge, 1994.
- MORAES, Vanessa L. “Guimarães Rosa e Foucault: linguagem literária e filosofia”. *Idea* Vol. 1, nº 2 (2009): 121-136.
- PEREIRA, Terezinha Scher. “Apocatástese: a ideia de revolução em João Guimarães Rosa”. *Revista Brasil de Literatura*, s/n, 2009. 12 de dezembro de 2012. <http://revistabrasil.org/revista/artigos/apocatastese.html>
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Para trás da serra do mim”. *Scripta*, vol.5. nº 10 (2002): 310-317.
- PETROV, Petar. “Estória e história na prosa de Guimarães Rosa”. *Literatura e história: actas do coloquio internacional*. Vol.11, Porto: s/n. 2004. 103-111. 18 de janeiro de 2012. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6834.pdf>

- PIRES, Luis Filipe Cerdeira Leitão. *O absurdo ou o diálogo dos possíveis em Mia Couto e Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Aberta, 2007.
- ROMAN, Artur Roberto. "O conceito de polifonia em Bakhtin. O trajeto polifônico de uma metáfora". *Letras* nº 41-42 (1992-1993): 207-220.
- RÓNAI, Paulo. "Os vastos espaços". *Primeiras estórias*. Rosa, João Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.
- "Guimarães Rosa 2". LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. 21 de fevereiro de 2012. <http://www.tiro-deletra.com.br>
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Para um novo conceito de paródia, paráfrase, estilização e apropriação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1980.
- *Paródia, paráfrase e cia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

Nota curricular

Hilda Gomes Dutra Magalhães. Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ, com pós-doutoramento na Universidade de Paris III e na EHESS/França. Professora no Curso de Letras e no Mestrado em Ensino de Língua e Literatura na Universidade Federal do Tocantins, Brasil.

Contacto

Rua Fortaleza, 403. S. Brasil 77824-390-Araguaína/ Tocantins, Brasil.
hildadutra@uft.edu.br

Nos passos de Quintana, uma possível micro-história literária

André Mitidieri

Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo

As questões que nos guiam no desenvolvimento da pesquisa têm por objetivo esclarecer que poemas de Mario Quintana, publicados em periódicos anteriormente a seus lançamentos em poemários, retornam ou não às edições em livros. Antes de reunir seus poemas em livro, Quintana contribuiu regularmente com *Ibirapuitan: Mensário de Sociedade, Literatura e Arte*. 15 volumes de *Ibirapuitan* se apresentam como importante manancial de fontes primárias da literatura. Ao procurarmos rastros neles impressos, proporcionando dados pouco conhecidos, podemos revisar uma etapa muitas vezes negligenciada na história editorial do poeta brasileiro. Assim, perseguindo a hipótese de que grande parte dos poemas constantes em seus livros *A rua dos cataventos* (1940) e *Espejo mágico* (1951) antes circularam no periódico em destaque, propomos uma micro-história literária, em contraposição aos moldes das mais difundidas sínteses histórico-literárias que, no Brasil, não perdem o vigor editorial. Para tanto, divisamos perspectivas de diálogo entre a historiografia literária, por um lado, e os campos da cultura, da história, da historiografia, por outro lado. A partir do processamento dos dados da pesquisa com fontes primárias, efetivamos consultas a outras edições e fontes, indicadas nos momentos oportunos, a fim de incrementar análises ao conjunto de fontes elencadas para estudo, as quais igualmente depõem sobre a biobibliografia de Mario Quintana e permitem revisá-la. O material consultado permite-nos contar uma história e compor um escrito histórico-literário cujos princípios metodológicos se fundamentam na "micro-história" italiana, especialmente nas considerações de Carlo Ginzburg.

Palavras chave: Mario Quintana — Micro-história literária — Poesia brasileira — Revista *Ibirapuitan*.

Following Quintana's Steps: A Possible Literary Micro-History

Abstract

The development of the present research is guided by the objectives of locating which Mario Quintana's poems, published in journals prior to his books of poetry, returned or not to the issues in books. Before organizing his books, Quintana has contributed regularly with *Ibirapuitan*, a monthly magazine of Society, Literature and Art. So, 15 volumes of *Ibirapuitan* are presented as an important primary source of Brazilian literature. By pursuing traces printed on them, providing other data, scarcely known, it is possible to review an often overlooked step in the publishing history of the poet. Having thus as a main hypothesis the former edition on that magazine of most of the poems edited in his books *A rua dos cataventos* (1940) and *Espejo mágico* (1951), we propose a literary micro-history, as opposed to more widespread patterns of historical and literary synthesis that, in Brazil, still are edited and much used in schools and universities. To do so, a dialogue is proposed between literary historiography and the fields of culture, history, and historiography. Based on the processing of primary sources research data, some queries are forwarded to other issues and research sources, as indicated with the aim to increase the existing analysis about the listed sources, which also contribute to clarify and review Mario Quintana's "biobibliography". The materials enable us to tell a story and compose a written literary micro-history, with methodological principles based on the Italian "micro-history", especially in the considerations of Carlo Ginzburg.

Key words: Mario Quintana — Literary Micro-history — Brazilian poetry — *Ibirapuitan* (literary magazine).

Receção: 02-10-2011 | Admissão: 21-01-2012 | Publicação: 30-11-2012

MITIDIERI, André: "Nos passos de Quintana. Uma possível micro-história literária". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 121-147.

1. Micro-história e história literária

Entre os anos de 1938 e 1939, antes, portanto, de suas edições em livro, Mario Quintana contribuiu regularmente com *Ibirapuitan: Mensário de Sociedade, Literatura e Arte*. Reunidos para estudo, 15 volumes do periódico se apresentam como importante manancial de fontes primárias da literatura¹, ao proporcionarem dados pouco conhecidos, senão desconhecidos, acerca da história literária nacional, rasurada a partir da trajetória individual do editorial do poeta brasileiro. Consultas a outros subsídios, indicados nos momentos oportunos, incrementam análises a esse conjunto que, entretanto, não tem em mira a poética quintanesca, e sim, as edições em periódicos que permitem recompor sua história editorial.

A mudança de perspectiva ora proposta, do mesmo modo que o processo de condução ao reconhecimento de autoria em poemas inéditos de Quintana ou em versões desconhecidas de outros textos de sua lavra, por si já constituem a justificativa do presente trabalho. Nele, buscamos contar um enredo e compor um escrito histórico-literário cujos princípios metodológicos se fundamentam na “micro-história” italiana², especialmente, nas considerações de Carlo Ginzburg. O historiador de Turim resume a micro-história pela capacidade de transformar pistas fragmentárias e distorcidas em elementos narrativos. Embora pareçam nada revelar à primeira vista, pequenos detalhes se tornam bastante significativos à investigação micro-histórica, o que não equivale a abrir mão daqueles elementos cuja importância já tenha sido detectada em outros tipos de abordagem. A es-

¹ “As fontes não se limitam ao (nem se confundem com) registro escrito, mas dependem desse para se darem a conhecer. O reconhecimento de sua importância, por sua vez, advém da história humana que se constrói a partir dessas manifestações primárias. Dito de outra maneira, fontes podem ser primárias se se estabelecer, a partir delas, uma história, caso o começo que demarcam obtenha algum impacto. Fontes podem ser chamadas de primárias se, depois delas, se constatarem as secundárias e outras” (Zilberman, 2004: 21).

² A micro-história estabeleceu-se na Itália ao final dos anos de 1960, representando-se por Carlo Ginzburg, Giovanni Levi e Simona Cerutti, dentre outros historiadores. Sua metodologia caracteriza-se por intercambiar experiências com as ciências sociais, pelo diálogo com demais áreas do conhecimento, pela redução da escala observável e pelo estudo intensivo do documento (cf. Levi, 1992: 133-162).

colha do material e a seleção dos fatos a narrar consideram o papel diversas vezes negligenciado das minúcias, dos caracteres anômalos, daí “supor como potencialmente mais rica a documentação mais improvável” (Ginzburg, 2007: 277).

Tais questões amparam-se ou, de alguma forma, se relacionam com a noção de “rastro”, especialmente definida nas seguintes obras historiográficas de Ginzburg: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (1989), *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância* (2001), *Relações de força: história, retórica, prova* (2002), *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa* (2004) e *O fio e os rastros* (2007). Integrando o primeiro desses livros, o capítulo “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (Ginzburg, 1989: 143-179) destaca-se como trabalho basilar aos métodos adotados pelos micro-historiadores (cf. Vainfas, 2002: 109).

No artigo citado, Ginzburg explica como procedia o crítico de arte Giovanni Morelli para estabelecer diferenças entre pinturas originais e suas reproduções, atendo-se a sinais normalmente considerados insignificantes, em vez de analisar os traços marcantes do pintor ou da escola artística. O método se contrapunha ao pensamento comum que sugeria observar características de maior vulto, por isso, de mais fácil imitação. Edward Wind estabeleceu que “qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal. Essa comparação foi brilhantemente desenvolvida por Castelnovo, que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase nos mesmos anos, a Sherlock Holmes pelo seu criador, Arthur Conan Doyle” (Ginzburg, 1989: 145).

A analogia entre o *expert* em arte e o detetive que, no desvendamento de um crime, necessita seguir pistas imperceptíveis para o grande público, atinge igualmente Sigmund Freud. O nexos entre os signos pictóricos de Morelli, os sintomas de Freud e os indícios de Conan Doyle residiria no mesmo cuidado que eles dispensavam a pequenos índices, a fim de chegarem a descobertas importantes e desvendarem uma face do mundo observável, a qual pode não ser avaliada satisfatoriamente porque, em geral, não se faz perceber.

Baseados no padrão da semiótica médica, capaz de localizar enfermidades decifrando sintomas que passariam em branco para a maioria das pessoas, tais saberes indiciários orientam as futuras pesquisas do historiador italiano. Assinaladas pelo exame cuidadoso dos pequenos detalhes, suas investigações trazem à tona circunstâncias, conexões, fatos, situações, etc. antes encobertos, não vistos ou analisados de maneira imprópria. Trata-se de “reconduzir ao conhecimento histórico não mais fenômenos aparentemente atemporais, mas fenômenos aparentemente negligenciáveis” (Ginzburg, 1989: 10).

Para tanto, seria “indispensável recorrer a instrumentos de observação e escalas de investigação diferentes dos usuais” (Ginzburg, 1989: 10). Análises de tipo microscópico e pormenores observados de perto então se somam com “as referências implícitas a textos literários e as reações do público” (Ginzburg, 1989: 12). Assim, *Passagem-Werk* (Ginzburg, 2001: 217),

grande obra inacabada de Benjamin sobre a Paris do Oitocentos, inclui várias citações do Mikrokosmos de Lotze, um livro muito popular no fim do século XIX. Lotze desempenhou um papel importante, embora por muito tempo desdenhado, no pensamento de Benjamin. Um dos temas fundamentais das Teses sobre o conceito de história de Benjamin, o convite a “escovar a história a contrapelo”, retomava as concepções de Lotze sobre a redenção do passado, desenvolvendo-se no âmbito de uma perspectiva inspirada tanto no judaísmo como no materialismo histórico.

O pesquisador italiano retoma esse impulso para salvar o passado, inscrevendo-o no presente de outro texto que produz e no futuro de suas possíveis leituras, ao mesmo tempo em que o associa ao pretérito da obra proustiana, não por acaso, uma outra referência de Benjamin: “Ler a realidade às avessas, partindo de sua opacidade, para não permanecer prisioneiro dos esquemas da inteligência: essa idéia, cara a Proust, parece-me exprimir um ideal de pesquisa que inspirou também estas páginas” (Ginzburg, 2004: 11). O mesmo chamamento ressurgue na afirmação de que ler os “testemunhos históricos a contrapelo, como Walter Benjamin sugere,

contra as intenções de quem os produziu — embora, naturalmente, deva-se levar em conta essas intenções — significa supor que todo texto inclui elementos incontrolados” (Ginzburg, 2007: 11).

Reiterando que os espaços marginais devem ser levados em conta pelos estudos históricos, Ginzburg (2002) se opõe ao pensamento de que os modelos narrativos possam causar interferências somente na finalização dos trabalhos historiográficos, a fim de organizar o material coletado: “busco mostrar que, pelo contrário, eles agem durante todas as etapas da pesquisa, criando interdições e possibilidades” (Ginzburg, 2002: 44). O historiador ainda convoca uma observação de seu colega francês Lucien Febvre: “as fontes históricas não falam sozinhas, mas só se interrogadas de maneira apropriada” (Ginzburg, 2002: 114).

A pavimentação desse percurso teórico-metodológico (cf. Ginzburg, 2007: 9-10) muito deve ao livro de Marc Bloch, editado postumamente por Febvre em 1949: *Apologia da história, ou O ofício de historiador*. Em seus manuscritos, o autor inferia que rastros do passado contribuem para desvendar, embora nunca totalmente, o fenômeno constituído pela existência do ser humano em distintas sociedades, ao longo do tempo (Bloch, 2001: 54):

Mais que o singular, favorável à abstração, o plural, que é o modo gramatical da relatividade, convém a uma ciência da diversidade. Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, [os artefatos ou as máquinas], por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a história quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça.

Paul Ricoeur (1994) também segue os passos de Marc Bloch³ para sugerir que rastros são impressos pelos seres humanos e suas coisas, fazendo-se no-

³ Para tanto, cita a p. 56 da obra *Le plaidoyer pour l'histoire*, de Bloch: “Que entendemos por documentos, senão um rastro, ou seja, a marca perceptível aos sentidos que deixou um fenômeno em si mesmo impossível de captar?” (Ricoeur, 1994: 215).

tar tanto em monumentos quanto em documentos⁴. Como se deslocam do historial para o intratemporal, tais vestígios só podem ser remontados na esfera de um tempo histórico híbrido, originário dos fragmentos do tempo estelar e do tempo vulgar. O rastro consiste no recobrimento entre o existencial e o empírico; significa sem fazer aparecer, indicando sempre uma passagem, mas não uma presença possível, cabendo ao pesquisador “farejar” os indicativos para os quais sinaliza⁵.

O conceito de rastro, segundo apresentado, contribui ao presente trabalho de história literária, trazida à consideração como alternativa a formas usuais de abordar a literatura brasileira (Franchetti, 2002: 253-254):

Do ponto de vista dos conteúdos, história literária na escola brasileira (tanto na superior quanto na média) é basicamente estudo de “estilos de época” e/ou de história social, segundo as grandes sínteses históricas dos anos de 1950 a 1970. Aqui, para não haver injustiça, é necessário um duplo movimento. Por um lado, é preciso destacar o fato de que as grandes obras de história literária não podem ser responsabilizadas pela má aplicação que delas se faz, e muito menos pela miséria geral do ensino médio no que toca às humanidades; por outro lado, é certo que a sua banalização escolar permite evidenciar facilmente concepções de literatura e história literária que hoje podem parecer desinteressantes ou insustentáveis.

Antoine Compagnon (2006: 24; itálicos no original) distingue os padrões “da *história da literatura* e da *história literária* (a síntese versus a análise, o

⁴ É discutida a idéia de Le Goff (2003: 525-541), tributária de Foucault, em *Arqueologia do saber*: “monumentos são heranças do passado, perpetuam a recordação e têm intenção edificativa. Documentos partem da escolha do historiador e se afirmam essencialmente como testemunho escrito. A história transforma documentos em monumentos, apresentando uma massa de elementos que necessitam ser postos em um conjunto”.

⁵ Embora Freud tivesse operado com o rastro [*spur*] em trabalhos acerca do mecanismo psíquico e da memória (cf. Nascimento, 2001: 170-174) e Jacques Derrida (2002) desenvolvesse essa noção em *A escritura e a diferença*, devido ao recorte temático aqui estabelecido, optamos por entender o conceito de rastro no percurso de Bloch e Ginzburg e Ricoeur.

quadro da literatura em oposição à disciplina filológica, como o manual de Lanson, *Histoire de la Littérature Française*, de 1895, frente à *Revue d'Histoire Litteraire de la France*, fundada em 1894”. Em histórias da literatura ou histórias literárias, seja nos compêndios de Coutinho (2001), Alfredo Bosi (1999) ou Nélson Werneck Sodré (2002), seja em manuais didáticos de língua e literatura, os princípios das mais difundidas sínteses histórico-literárias que contemplam o “modernismo” brasileiro não perdem vigor.

Do contrário, tais modelos alcançam incessantes reproduções, estendendo sua ineficácia ao ensino ministrado nas escolas e até mesmo em algumas universidades. Mais empenhada em distinguir seus métodos daqueles utilizados pelos estudiosos de cultura, literatura comparada e/ou teoria literária, do que em acompanhar suas discussões e propostas, grande parte da história da literatura brasileira contemporânea não consegue se desprender de uma orientação ultradisciplinar. Desse modo, nem acrescenta novidades ao cânone nacional nem se mostra apta a revisar perspectivas que limitam o entendimento do fenômeno literário em nosso país ou a rasurar incorreções que se reiteram com frequência.

A obra de Mario Quintana, por exemplo, revela-se bastante incompleta no *best-seller* de Alfredo Bosi (1999: 463): “poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista, que condicionara a sua formação (*A rua dos cata-ventos*, 1940; *Canções*, 1946; *Sapato florido*, 1948; *O aprendiz de feiticeiro*, 1950; *Apontamentos de história sobrenatural*, 1976)”. Afrânio Coutinho (2001: 192-193) repete o conteúdo dessa breve nota, mas sem elencar o último livro aí mencionado. No entanto, acrescenta como novas informações as coletâneas *Poesias* (Quintana, 1962) e *Antologia poética* (Quintana, 1966), às quais segue um conciso exercício de crítica literária, que ocupa o espaço de uma página. Já Nélson Werneck Sodré (2002) não contempla o autor de *Espelho mágico* (Quintana, 1951).

Dados de ordem histórico-literária referentes ao escritor sul-rio-grandense parecem mais corretos em livros de cunho biográfico ou crítico (Becker, 1996; Bordini, 2006; Castro, 1985; Vassalo, 2005; Zilberman, 1982), que aqui são lidos a contrapelo de suas intenções, como sugere

Ginzburg com Benjamin. Se o historiador italiano adverte quanto ao fato de um só testemunho ser insuficiente à investigação histórica, tais publicações ainda se dispõem junto a um libretto de teor biobibliográfico (IEL, 2006) na micro-história literária ora proposta, a fim de confirmar ou não alguns depoimentos, entrevistas, fatos, testemunhos etc. Os trabalhos podem discordar entre si, exigindo novas investigações que os confrontem.

Dessa forma, eles dão ciência de textos sob autoria de Quintana dos quais, entretanto, não há registros sólidos, ou seja, vestígios físicos de suas ocorrências nos veículos informados e tempos referidos, a saber: 1) contribuições ao periódico *Hyloea*, do Colégio Militar de Porto Alegre, possivelmente, entre 1919 e 1924; 2) o soneto “Maria”, editado num jornal alegretense, em 1923 ou 1924; 3) o conto “A sétima personagem” (*Diário de Notícias* de Porto Alegre, 1926); 4) o poema “Manhã”, veiculado na revista *Para Todos*, em 1926 ou 1927; 5) composições enviadas por Cecília Meireles ao magazine carioca *Terra do Sol* durante a mesma década; 6) trabalhos que teriam circulado no *Almanaque do Globo*, *Correio do Povo* e *Revista do Globo* (1929-1930); 7) “Canção do meio do mundo”, a figurar no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, provavelmente, nesse decênio.

Conformando uma história editorial lacunar, os testemunhos acerca de tais escritos indiciam suas presenças na história e na memória; revestem-se de significados a esta pesquisa, mas nela não aparecem como materialidade. Os dados então fornecidos apontam os primeiros passos do “poeta caminhante” nas vias da escrita literária, entre o começo dos anos 20 e o final dos anos 30. A reunião dos textos citados, talvez existentes em algum lugar e mesmo que bastante dispersos, poderá constituir objetivos de frutíferas, embora difíceis, investigações de cunho histórico-literário.

As lacunas decorrentes do momentâneo desconhecimento de fontes materiais, a serem inquiridas de modo apropriado e em outras oportunidades, levam-nos a reduzir ainda mais a escala de observação deste projeto de micro-história literária. Assim, precisamos centrá-lo no espaço das publicações efetuadas pelo poeta sul-rio-grandense em 15 volumes da revista *Ibirapuitan* (oito de 1938 e sete de 1939). O tempo a ser analisado, contudo, não se restringe a esses dois anos, uma

vez que muitos textos editados em tal período seriam depois reunidos nas obras literárias *A rua dos cataventos* (Quintana, 1940) e *Espelho mágico* (Quintana, 1951).

Dentre os estudiosos referidos anteriormente, Regina Zilberman (1982: 18) e Nêa Castro (1985) foram as primeiras que noticiaram a presença de “quintanares”⁶ no magazine *Ibirapuitan*. A partir desses pequenos indícios, procuramos a revista durante todo o ano de 2005, deparando-nos em Alegrete (RS) com apenas três de seus números, pertencentes à biblioteca particular do senhor Hélio Irajá Ricciardi dos Santos. Não encontramos outros exemplares do periódico nem no Acervo Literário Mario Quintana (ALMAQ) nem nas mais importantes bibliotecas do Estado, tampouco no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, de Porto Alegre ou na Fundação Casa de Rui Barbosa, situada no Rio de Janeiro.

A busca ia parecendo inútil, mas o último local a ser consultado não decepcionou. A Fundação Biblioteca Nacional possui quase toda a coleção de *Ibirapuitan*, faltando-lhe somente o primeiro volume/número. Um vez fotografadas todas as páginas dos volumes que contêm as publicações em vista, deciframos e digitamos os textos nelas contidos, ordenando-os para analisá-los à medida do possível. Se Ginzburg afirma que uma pesquisa se faz de impedimentos e possibilidades, vamos tentando salvar o material de um possível desaparecimento, pois os exemplares então disponibilizados para consulta local não revelavam condições de sobrevivência por muito tempo; alguns já se deterioravam ao primeiro toque.

2. Micro-história literária desde a revista *Ibirapuitan*

O periódico *Ibirapuitan*, fundado em Alegrete (RS) no ano de 1938 pelo cronista Felisberto Soares Coelho, vulgo “Fidêncio Caigoaté”, e sob a gerência do tipógrafo Emílio Lopes, congregava intelectuais de várias profissões e orientações ideológicas ou estilísticas, como o escritor regionalista Juca Ruivo; o poeta e militar piauiense Dionísio Villarinho; os poetas co-

⁶ Quintana referiu-se a seus poemas como “quintanares” no livro *Canções* (1946).

munistas Ênio de Guimarães Campos, Laci Osório e Lila Ripoll; o prosador e lírico parnasiano Hernani Schmitt; ou o sonetista e delegado de polícia Antonio Brasil Milano. Ao perseguirmos rastros impressos no referido magazine, podemos conhecer e revisar uma etapa muitas vezes negligenciada na história editorial de Mario Quintana.

Nesse sentido, *A rua dos cataventos* (Quintana, 1940) indicava o local e a data em que a obra literária estaria pronta para edição: “Alegrete, Natal de 1938”. Sete dos 35 sonetos aí constantes, por terem circulado anteriormente na revista alegretense, auxiliam a comprovar a prévia organização do livro, conforme aponta Mario Quintana em seu paratexto⁷. O primeiro número de *Ibirapuitan*, de janeiro de 1938, divulgou um poema que viria integrar aquele poemário como “Soneto VIII” (cf. Castro, 1985: 61).

Importa observar que o número III do periódico alegretense, de março de 1938, trazia numerada, como os sonetos de Quintana, a “Crônica XXII” de Manoel del Rio (1938: 4), a seguir, transcrita:

O Mário — boêmio a Murgër e algo satanista a Baudelaire, desdenhoso e magnífico como Chateaubriand [...] nem ligava, e, supremo desprezo, estava com a cabeça bem raspadinha.

Eu vi que as meninas estavam com vontade de dar uns cascudos na cabeça dele. E eu ajudava. E dava a valer, com os nós dos dedos em ângulo bem pontudo. E ele bem que merecia...

Para não haver confusão eu digo o nome todo dele. Mário de Miranda Quintana. Sim, porque alguém pode pensar que se trata do Mário Suárez, se bem que este até agora é almofadinha... mas só nos dias feriados, e sempre usou pastinhas.

Ainda nesse número de *Ibirapuitan*, circulou o “Soneto XXII”, o qual conservaria essa numeração como título n’*A rua dos cataventos* (Quintana, 1940: 63-65). Isso também ocorreria com o “Soneto VII” (*Ibidem*: 31-33)

⁷ Da pesquisa sobre os vínculos entre *A rua dos cataventos* e *Ibirapuitan*, cujos resultados já encontram publicação, é que extraio, não sem revisar, alguns dados constantes no presente trabalho (cf. Mitidieri-Pereira, 2006).

que figurou nos números IV e V do periódico, lançados em volume único, mas equivalentes aos meses de abril e maio de 1938. Aliadas à manutenção de seus títulos, as pequenas alterações verificadas no trânsito de tais sonetos ao primeiro livro sob autoria de Mario Quintana sinalizam a um estágio de finalização dos poemas.

Tal indício parece confirmar-se no volume seguinte da revista que, igualmente bimensal, agregava os números VI-VII, de junho e julho do mesmo ano. Em uma de suas páginas cuja numeração não pôde ser identificada (Coelho, VI-VII, 1938), consta o “Soneto II”, acompanhado da seguinte observação: “*D'A RUA DOS CATAVENTOS*”. Ao nos depararmos com tal vestígio na primeira etapa da pesquisa, ou seja, de coleta do material, caso já não tivéssemos a informação (cf. Castro, 1985; Zilberman, 1982) de que o magazine opera como um repositório de fontes primárias às edições iniciais de Quintana, teríamos uma razão de peso para não abandonar a investigação e seguir em frente.

Se os leitores de 1938 poderiam ficar intrigados ou surpresos com o significado da nota justaposta ao poema, o leitor deste trabalho está sabendo do que se trata e, assim, a narração atual precisa levar em conta seu conhecimento prévio e suas expectativas de leitura. Dessa forma, os modelos narrativos assumidos durante a redação do escrito histórico e da história a contar têm mesmo influenciado o trabalho, em todas as suas fases, confirmando o pensamento do historiador italiano Carlo Ginzburg. Assim também, a notícia veiculada nos números VIII e IX de *Ibirapuitan*, em seu tempo, destinada a informar sobre aquele momento, então presente, viria hoje a interessar como fonte à história imediata, da cultura, das mentalidades, da sociedade, etc.

No entanto, quando incluída na micro-história literária que propomos, a matéria tem algo a dizer sobre a recepção da obra quintanesca no centro do país e a vida literária durante a época em foco (Coelho, VIII-IX, 1938: 9):

Duas revistas cariocas, “Pan” e “O Malho”, transcreveram páginas de IBIRAPUITAN.

“O Malho”, em um de seus números de fevereiro, o soneto VII, do po-

eta Mário Quintana; “Pan”, em seu número de 27 de agosto, o artigo “Danças do Folclore Internacional”, do prof. Hugo Muxfeldt, catedrático de nossa Escola Complementar.

Assim, vai IBIRAPUITAN vencendo galhardamente, mercê do seu luzido corpo de colaboradores, pois, certamente, outras colegas irão colhendo e divulgando algumas das pérolas que oferece, dadivosamente, às letras nacionais.

Só não compreendemos por que os brilhantes colegas não mencionaram a farta messe de onde carreamos tão saborosos pomos.

Será por ser IBIRAPUITAN editada em uma cidade relativamente pequena?

Talvez...

... Se-bem que Alegrete, embora pequena em prédios e modesta em população, albergue dentro de seus muros uma escola complementar, um colégio-elementar (ambos estabelecimentos estaduais), um ginásio municipal, duas escolas particulares, quatro grupos escolares e três escolas isoladas municipais, um jornal diário (o mais antigo do Estado, já no seu 56º ano), uma revista ilustrada mensal, um periódico em inglês e francês, e dois jornais escolares mensais. Na campanha conta cerca de quarenta educandários, entre estaduais e municipais, afora os particulares.

Quanto ao mais: — possui rede de águas e esgotos, luz elétrica, cinemas, associações de clube (Associação Comercial, Associação Rural, Associação dos Empregados no Comércio, Sociedades Operárias, Sindicatos, Associações de Professores...), charqueadas, é sede de comarca, de município e de polícia judiciária, de uma divisão e uma brigada de cavalaria do Exército Nacional, de delegacia de saúde, aquartela um regimento de Cavalaria, além das repartições federais, estaduais e municipais, entre as quais um posto aerológico da União.

Pra que mais?

O resto se subentende.

No âmbito das relações da literatura com os leitores e a sociedade, torna-se significativo que Mario Quintana, ao lado de Juca Ruivo e Hernani Schmitt, passassem a constar como os redatores de *Ibirapuitan* no editorial do volume que abrigou seus números X e XI, de outubro e novembro de 1938. Da mesma forma, que alguém ocultado sob o pseudônimo “Sensitiva Sentimental”, dedicasse ao sonetista o quarteto “Simpatia” (*apud* Coelho, X-XI, 1938: 3):

*ASSIM COMO ESTRELAS BRILHAM NO CÉU,
A AMIZADE QUE ESTE DEDICA E LEVA,
BRILHA, COM REFLEXOS DE LUNÁRIO,
NESTE CORAÇÃO QUE TE AMA, Ó MALEVA.*

Já no volume XII de *Ibirapuitan* (dezembro de 1938), em que o magazine reassumia periodicidade mensal, Quintana veio a oferecer outra mostra de suas atividades intelectuais. Desde a tradução feita para a Globo em 1934, do livro *Palavras e sangue*, de Giovanni Pappini, o poeta vinha atuando como tradutor. A fábula “Os dois gatos”, do escritor francês Florian, dá uma mostra de seu trabalho nesse campo (*apud* Coelho, XII, 1938: s/p)⁸:

OS DOIS GATOS

Um fábula de Florian, traduzida por MARIO QUINTANA

Dois bichanos,
Nascidos ambos sob o mesmo teto,
Eram, como sucede às vezes entre manos,
Diferentes de humor, como de aspecto.
O mais velho dos dois, um branco, dava gosto
Olhá-lo. Dir-se-ia um cônego em arminho,
Tão rechonchudo era, e liso, e bem disposto.

⁸ O estado de conservação dos materiais não permite, neste caso, como noutros posteriores, identificar o número de página.

Olhar todo carinho,
E além do mais, dado à preguiça e à gula.
Quanto ao caçula...
Ora! Vede
Se tinha compostura aquilo... Um verdadeiro
Gato pingado!
Negro, desse negror de poço em noite escura,
Sobre a espinha recurva ao feitiço de uma rede,
Não tinha mais que a pele, o desgraçado.
No entretanto, passava a noite, o dia inteiro,
A correr, do porão à água furtada,
Na tenaz procura
De possível caça
Apesar disto... nada!
Sempre chupado como um gato em passa...
Lá um dia, diz ele a seu irmão:
“Eu, sempre no serviço,
E tu, sempre no sono,
O’ sorte desigual!
Por que motivo então
Nos trata o nosso dono
A ti, tão bem, e a mim tão mal?
Não, francamente, eu não compreendo isso...”
“Mas é claro!
Só deus sabe a existencia que tu passas...
E todo esse trabalho cansativo e longo
Para afinal, de raro em raro,
Comer, tristonhamente, um triste camundongo!...”
“Pois não é meu dever?”
“Seja! Mas eu, meu caro,
Eu estou sempre ao lado do patrão.
Divirto-o com minhas graças,
Esfrego o pelo em suas calças

E ronrono e me enrosco e me contorço...
E assim, sem maior esforço,
Vou ganhando um vidão regalado e tranquilo.
Carícias falsas
E maneiras fúteis,
Isso agrada ao patrão... Mas tu, para teu mal,
Só o que sabes é servi-lo!
Olha, para vencer na vida, o essencial
É fazermo-nos hábeis, e não úteis”.

Por sua vez, o soneto “Lunar”, constante nos números X e XI, dos meses de outubro e novembro de 1938 da revista *Ibirapuitan*, ressurge sob o número “XIII” n’*A rua dos cataventos* (Quintana, 1940: 55-57). A primeira edição do ano II da revista (1939) abria-se com o poema intitulado “Programa para uma tarde nevoenta”, o qual figura como o soneto “XXXIII” da mesma antologia (*Ibidem*: 135-137). Um número considerável de mudanças entre as diferentes apresentações dessa composição no periódico e no volume de poemas, fato não ocorrido nos demais textos examinados, indica que o último pudesse não estar realmente pronto para edição, contrariando o que declara o autor em sua parte inicial, como visto, sobre a finalização do livro no natal de 1938.

O paratexto da obra literária, ao funcionar como registro histórico dum tempo e dum lugar, ou testemunho autenticado de uma história editorial, faz-nos concordar outra vez com Ginzburg quando infere que os testemunhos devem ser lidos a contrapelo de quem os tenha produzido. Foram o estudo intensivo do documento e uma atenção redobrada aos pequenos vestígios que nos conduziram a tal descoberta, permitindo a transformação das pistas fragmentárias em elemento narrativo. Essas atitudes, fundamentais ao trabalho de um micro-historiador, compõem o trajeto da presente micro-história literária, a qual passa a deter-se no trânsito entre *Ibirapuitan* e *Espelho mágico*, publicado em 1951.

A folha de rosto desse livro, destacando a data de 1945, evidencia o momento de sua conclusão, porém, as edições de 1939 da revista haviam

divulgado grande parte dos 111 quartetos epigramáticos que o integrariam. O periódico registra 82 quartetos editados pelo poeta em suas páginas. 65 desses poemas, boa parte, mostrando alterações, encontrariam publicação no livro enquanto 17 não teriam a mesma sorte⁹. Complementamos, então, o trabalho de Gilda Bittencourt (2006) que encontra 67 quartetos no magazine, assim como nota a presença de 18 deles e modificações em três outros, quando editados no livro. Indícios antes não vistos talvez se façam perceptíveis neste estudo devido ao uso do computador e à digitalização do material, comprovando que toda pesquisa opera sobre interdições e possibilidades¹⁰.

A investigação direta sobre documentos convertidos em monumento torna possível afirmar que, iniciada no número II de *Ibirapuitan*, referente a fevereiro de 1939, a seção onde Quintana divulgava seu poemas, “De Rebus Pluribus”, teve prosseguimento nos volumes III, IV-V e VI, referentes a março, abril-maio e junho. O número II da revista, de fevereiro de 1939, publicou artigo veiculado pelo *Correio do Sul* de Bagé, a destacar: “Monteiro Lobato, a mais alta expressão da literatura nacional, referindo-se à ‘Ibirapuitan’, teve palavras de franco louvor ao apreciá-la através de significativa carta ao seu diretor” (Coelho, II, 1939: s/p). Por seu turno, o volume relativo aos números IV-V, de abril e maio de 1939, anunciava em seu expediente (Coelho, IV-V, 1939: s/p):

⁹ Os poemas que circularam nas edições de *Ibirapuitan* nº sete (julho de 1939) e oito-nove (agosto-setembro de 1939), quando comparados a suas futuras versões no livro, demonstram incremento nas modificações realizadas e, por igual, na quantidade de composições que não voltariam ao poemário. Uma pesquisa financiada pelo PIIC da URI, campus Frederico Wetphalen, sobre o processo editorial de *Espelho mágico*, desenvolvida por Vanderléia Skorek, sob nossa orientação, e com o título *Do Ibirapuitan à Província de São Pedro: suplemento à história literária de Mario Quintana*, tem alguns de seus resultados publicados em Mitidieri e Skorek, 2009 e 2011.

¹⁰ Referido texto apresenta sumariamente os resultados da dissertação de mestrado da professora Gilda Bittencourt, defendida em 1983, e intitulada *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*.

I

BIRAPUITAN, além da matéria inédita do costume, publica mais duas dúzias das cento-e-quarenta-e-quatro quadras do Mário Quintana, pertencentes ao livro em preparo 'Pátio dos Milagres', e que vimos publicando sob o título provisório "De Rebus Pluribus". Algumas dessas quadras já foram transcritas da nossa revista e distribuídas à imprensa nacional pelo boletim da U.J.B. (União Jornalística Brasileira).

O número VI de *Ibirapuitan*, correspondente a junho de 1939, noticiava que Mario Quintana havia recebido uma carta de Monteiro Lobato. Mais adiante, propagandeava o futuro lançamento do primeiro livro do poeta alegretense, anunciando para breve: "A RUA DOS CATAVENTOS. EDIÇÃO DA LIVRARIA DO GLOBO" (Coelho, VI, 1939: s/p). Também divulgava que *O Intelectual*, órgão oficial da Academia Literária Sul-Rio-grandense, em seu número comemorativo dedicado a Machado de Assis, referia-se desta forma ao periódico: "Ibirapuitan apresenta poesias de Mário Quintana, o grande poeta rio-grandense, e do poeta uruguaio Marcelino C. Pérez, além de trabalhos de Abreu Fialho, Hernáni C. Schmitt, Atila Casses, Juca Ruivo, Laci Osorio, Manoel del Rio, Adão Carrazzoni, Francisco Ribeiro e outros" (Coelho, VI, 1939: s/p).

Por fim, o periódico reproduzia a propaganda missiva de Lobato ao lírico sul-rio-grandense (Coelho, VI, 1939: s/p; itálicos no original):

Uma carta de Monteiro Lobato ao poeta Mario Quintana

O brilhante escritor patricio, Monteiro Lobato, ao conhecer através desta revista algumas produções de Mario Quintana, deu um grito lá de S. Paulo.

E aqui está, na carta que publicamos abaixo, o entusiasmo que o consagrado literato paulista não pôde conter:

Prezado sr. Mario Quintana:

Não resisto ao prazer de lhe endereçar esta, de agradecimento pelo fino prazer mental que através da IBIRAPUITAN me têm proporcionado

seus versos. Que novidade eles representam no nosso *mare magnum* de poesias puramente sentimentais ou descritivas; sem uma sombra de idéia filosófica dentro! Cada conjunto de quatro versos seus constitui uma perfeita jóia de forma e de filosofia da mais alta qualidade — a que paira no Olimpo do “humour”. Tanto me têm encantado, que já despertei a atenção de meus amigos, e muitos andam com cópias a máquina no bolso. E os jornais da UJB também andam a espalhá-los pelo mundo.

Que coisa bonita o verdadeiro talento! Como vence, como se impõe — como se alastra por mais escondido que comece...

Queira, meu caro poeta-filósofo, aceitar a sinceríssima homenagem de minha enorme admiração.

Monteiro Lobato

P.S: Não tem já matéria desse gênero que dê para um livro? Se tem, é com prazer que me empenharei para que a Editora Nacional o lance com todas as honras.

A partir da edição número VII de *Ibirapuitan*, correspondente a julho de 1939, é que o título da coluna “De Rebus Pluribus” mudava para “Do Pátio dos Milagres”, assim conservado até o último volume. Em suas páginas, um jovem advogado que se assinava Homero de Entre-Rios somava-se ao pedido do escritor paulista: “Eu, apesar da minha falta de autoridade no assunto, quero com Lobato apelar para que inicies uma campanha de regeneração na nossa classe. Mario Quintana, edita um livro de tuas vivas composições literárias, para imortalizares a tua terra natal através da beleza dos teus poemas...” (Entre-Rios, 1939: 2).

O livro que solicitavam ao jovem alegreense estava quase pronto e o periódico dava continuidade à propaganda de seu poemário inaugural, a qual se iniciou declaradamente no número anterior. Assim, o volume VII também anunciava para “Breve: A Rua dos cataventos. Poemas de Mario Quintana” (Coelho, VII, 1939: s/p). A revista encerraria suas atividades nos números VIII e IX, de agosto e setembro de 1939, confiando no sucesso de um de seus mais importantes colaboradores e redatores. Foi assim que deram publicidade para (Coelho, VIII-IX, 1939: ?)

A RUA DOS CATAVENTOS

MARIO QUINTANA, o poeta
que todos admiram e louvam,
breve nos dará o seu primeiro
livro de versos:
“A RUA DOS CATAVENTOS”
35 poemas reunidos em fina e elegante edição.
Os versos do poeta conterrâneo encantam
pela originalidade dos temas, sempre desen-
volvidos com beleza e suavidade.

Depois que o “anjo-poeta” lançou a público essa obra literária, “outros livros foram nascendo, cada qual com um título mais sonoro, mais poético, mais inspirado do que o outro” (Vassalo, 2005: 43). Em 1946, ele publicaria suas *Canções*; em 1948, o *Sapato florido*, composto por poemas em prosa. No ano de 1950, seria a vez d’*O aprendiz de feiticeiro*. Uma parte da crítica a sua obra, partindo das edições em livro, viu nela um critério de ordenação evolutiva. Por esse ângulo, embora *Canções* pudesse reafirmar seus temas prediletos, faria notar “uma modificação radical na expressão, emprestando-lhes, sobretudo, um andamento alegre e animado. O verso parece explodir, romper com toda regularidade, em busca deliberada de ritmo. Muitas vezes os poemas se constroem na sugestão de melodias populares, aproveitando delas versos inteiros mas lhes atribuindo, na realização, novo sentido (Carvalho, 2006: 38).

De modo semelhante, afirma Gilberto Mendonça Teles (1997: 21) que, ao longo da produção quintanesca,

pode o leitor ir acompanhando o afloramento da reflexão criadora na sua linguagem poética. De maneira tímida e ainda assistemática, em *A rua dos cataventos* (1940) e em *Canções* (1946); de maneira desinibida e quase sistemática, nos “poemas em prosa” de *Sapato florido* (1948), nos quartetos de *Espelho mágico* (1951) e nos poemas de *O aprendiz de*

feiticeiro (1950). Em 1962, Quintana reuniu esses cinco livros num único volume, com o título geral de Poesias. Mas, em 1973, um ano depois da segunda edição de Poesias, a Editora Globo lançou o Caderno H, série de textos que o poeta vinha publicando no Correio do Povo, em Porto Alegre. Estruturalmente, não se trata de outro livro, pois o Caderno H não passa de desdobramento ou de continuação de um livro como Sapato florido.

Ocorre que Mario Quintana, bem antes, desde junho de 1945 a setembro de 1946, contribuiu com a revista *Província de São Pedro*, na qual manteve uma coluna intitulada “Do Caderno H”. O exame a contribuições do poeta em outras seções e em outro período do magazine literário (1947 e 1951) indica que *O aprendiz de feiticeiro* estaria preparado para edição antes de *Sapato florido*. À época do lançamento desse livro, já atuante a chamada “Geração de 45”, não haveria tantas restrições à publicação de textos aos moldes clássicos, por exemplo, em quartetos filosóficos.

Conforme já visto, todas as composições desse tipo, que integrariam *Espelho mágico*, saíram da revista *Ibirapuitan*, em seus números de 1939, portanto, a firmar sua anterioridade frente a *Canções* (1946). No entanto, “Canção do meio do mundo” havia figurado, em sete quartetos, no volume II, ano I do mensário (1938). Depois publicada n’*A rua dos cataventos* como o soneto “XXIV” (Quintana, 1940: 99-101), com duas estrofes de quatro versos e duas de três, a composição reformulada faz desconfiar que as canções de Quintana fossem produzidas em simultâneo aos sonetos e quartetos.

O título alterado da coluna do periódico alegretense onde os quartetos circularam durante o ano de 1939 — “Do ‘Pátio dos Milagres’” — daria nome à coletânea que o poeta lançaria em breve, mas

acabou não saindo na ocasião, e, quando surgiu, em 1948 [1951], Quintana suprimiu, modificou e ampliou muitas das composições originais divulgadas pelo periódico alegretense. Também o título foi mudado, e *Espelho Mágico* foi escolhido em razão de uma das quadras,

inspirada em Swift, conforme observa o próprio poeta ao final. A composição denominada “Da sátira” diz: “A sátira é um espelho: em sua face nua,/ Fielmente refletidas,/ Descobres, de uma em uma as caras conhecidas,/ E nunca vês a tua...” (Bittencourt, 2006: 48).

Em 1941, Manuel Bandeira convocou a “Canção de um Dia de Vento” e a “Cancão-Ballet” à antologia *Obras-primas da lírica brasileira*. Assim, a poesia de Quintana acendia uma vela para a vanguarda literária brasileira (o assim denominado “Modernismo”) e outra para a reação a tal estética, no caso, encarnada em Monteiro Lobato, como se sabe, opositor de primeira hora aos ditos “modernistas”. *A rua dos cataventos*, em tese, satisfaria mais ao gosto clássico, mas as canções que foram editadas antes dos quartetos de *Espelho mágico*, apenas publicados em livro no ano de 1951, demonstram certo despreendimento dos rigores da forma e uma inclinação à linguagem coloquial que as aproxima à dicção “modernista”. Entretanto, o poeta não parecia ligar a escolas, grupos, conexões, fato intuído pelo motivo que nunca o permitiu entrar para a Academia Brasileira de Letras: a resistência a fazer campanha em torno de seu nome junto aos membros dessa instituição.

O poemário formado por quartetos recebeu pouca consideração da crítica; o próprio Quintana o excluiria de sua *Antologia poética*, de 1966. Entretanto, Paulo Becker (1996: 132) destaca a complexidade daqueles epigramas que, como afirma Ginzburg sobre os rastros, parecem singelos à primeira vista, mas assinalam “um primeiro momento de afirmação do humor dentro da obra de Quintana, que encontrará desdobramentos em suas obras posteriores em prosa (*Caderno H*, *A vaca e o hipogrifo*, *Da preguiça como método de trabalho* e *Porta giratória*). Nestas, o elemento humorístico se avoluma, constituindo uma espécie de chave-mestra para a apreensão serena do real”.

O conjunto quintanesco situado entre os anos de 1930 e 1950 desvela traços do impressionismo e do simbolismo, os quais também assinalam as produções iniciais de Augusto Meyer ou Erico Veríssimo, ajudando a indicar que, no estado do Rio Grande do Sul, o vanguardismo rotulado como modernismo brasileiro não teve força tão expressiva. É o que se de-

preende nem tão somente através de *Ibirapuitan*, mas também por meio de outras publicações periódicas, a exemplo da *Revista do Globo*, da *Província de São Pedro* e do jornal *Correio do Povo*, nas quais contribuíam muitos dos escritores que se organizavam em torno da editora Globo de Porto Alegre.

Quintana retoma em sua obra esse círculo de produção e leitura, seja pelas dedicatórias, seja por seres históricos que se tornam personagens dos poemas, nos quais a memória é um dos mais destacados elementos. Sem identificar-se com a estética vanguardista da literatura brasileira, sua rotulação como “neo-simbolista”, antes ressaltada neste trabalho, está menos próxima das vanguardas do século XX e mais associada a escritores do século XIX, como Charles Baudelaire, vinculação, aliás, destacada por Manuel del Rio em crônica que ocupara o número III, de março de 1938, do periódico *Ibirapuitan*.

O “anjo-poeta” então se associa ao circuito Ginzburg-Benjamin-Lotze no sentido de apelar à redenção do passado, já que, no Brasil, o Simbolismo não se identificava com a modernidade, tendo surgido no interior do Parnasianismo, em convivência nada conflitante. Assim como Quintana, autores do romance de 30, em grande maioria, representantes da região Nordeste brasileira, provam que, em nosso país, o assim denominado modernismo não teve repercussão instantânea, nem contou com número significativo de adeptos com reconhecida importância, a não ser nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, consistindo na verdade em uma espécie de regionalismo.

Ao cair no agrado de Monteiro Lobato, Quintana reforça sua posição, como produtor de quartetos epigramáticos e de sonetos, e como leitor da tradição clássica, ainda reafirmada pela tradução por ele realizada do escritor francês Jean-Pierre Claris de Florian, autor de fábulas. No entanto, ele não deixaria de absorver as expectativas da poesia moderna, incorporando o coloquialismo e a oralidade a uma dicção própria, que iria assinalar seu estro poético de forma mais contundente nos anos de 1950. Pouco antes, e após seis anos sem editar seus poemas em volume, lançava a público o livro *Canções*, quanto à forma, mais livre do que *A rua dos cataventos* (1940) e *Espelho mágico* (1951).

Esses dois últimos livros reúnem a maioria dos trabalhos de Quintana que, antes publicados em *Ibirapuitan*, haviam encontrado recepção favorável no Rio de Janeiro dos anos de 1930, conforme sinalizam alguns trechos das revistas cariocas *Pan* e *O Malho*, mencionados no periódico. Isso contribui para mostrar que, mesmo no eixo Rio-São Paulo, a vanguarda modernista não era unânime no gosto do público. No entanto, sua justaposição à nascente crítica universitária, que se robusteceria nas instituições fluminenses e paulistas, sem dúvida, influiu na leitura literária da época. Tanto foi assim que, embora as publicações no periódico alegreense indicassem que o livro de sonetos *A rua dos cataventos* se faria suceder por *Espeelho mágico*, o escritor publicou *Canções* e não a coletânea de quartetos cuja prévia organização se entremostrava nos exemplares de 1939 da revista de sua terra natal.

Ao mesmo tempo em que se expandiam, os meios de comunicação de massa restringiam o espaço neles disponibilizados à literatura, compreendida em sentido estrito, e à crítica literária que, rotulada de impressionista, ia se encurralando nas universidades. Desse modo, a aparente simplicidade dos poemas de Quintana, oferecendo-se a leitura em magazines tais como *Ibirapuitan* e *Província de São Pedro*, fez com que caíssem no gosto popular antes de o poeta se inserir no cenário editorial e no cânone brasileiro, fato a ocorrer, não sem ressalvas e interdições, apenas na década de 1960.

Sintomáticos da variada produção do escritor sul-rio-grandense, os referidos periódicos, assim como outros que tinham circulado no mesmo período, acolhiam a convivência dos representantes de ideologias e estilos opostos. No caso específico de *Ibirapuitan*, ao contrário do que faria crer determinada organização dos poemas, pressuposta quando consideradas apenas as edições em livros, a produção de Quintana se revela sumamente desordenada e antes sincrônica do que diacrônica. A reconstrução de sua história editorial, cujo início possivelmente retroceda ao final da década de 1910, mas ora se antecipa em dois anos ao período inaugural demarcado pelas obras de história da literatura brasileira elencadas nesta investigação, como visto, modifica outros dados reiterados sistematicamente por falta de

manejo direto nas fontes, pelas repetições da crítica literária que, em boa parte do século XX, se fundamentou na autonomia absoluta do texto, bem como pelos vícios tautológicos de nossa tradição intelectual, muito adepta ao “saber de oitiva” (cf. Lima, 1981), mas não raro inapta à pesquisa, sobretudo, com fontes primárias.

O estudo aqui realizado, dentro de um recorte específico, encontra amparo nem tão somente na micro-história de Ginzburg, no conceito de rastro, trazido à tona igualmente por Paul Ricoeur, e em suas leituras comuns de Marc Bloch, mas também no Walter Benjamin que, em *Rua de mão única*, se volta para coleções de filatelistas, decifrações cabalísticas, explorações de arqueólogos, investigações detetivescas. Nessa rede, também cabe Ricardo Piglia (2000) quando compara a crítica literária com o gênero policial, devido à combinação de história, literatura e política, a partir de traços espalhados. Aliadas ao estudo intensivo do documento, tais características assinalam a metodologia dos micro-historiadores que sugere não desprezar sinais insignificantes. Vestígios fragmentários de *Ibirapuitan* então confirmam que a documentação mais produtiva é mesmo aquela mais improvável e, ao dialogarem criticamente com a história em distintas formas, levam o texto a se pluralizar, recompondo os pormenores desta micro-história literária.

Bibliografia

- BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: EdUFRGS, 1996.
- BITTENCOURT, Gilda N. da Silva. “*Espelho mágico: gênese do verso curto e do humor em Mario Quintana*”. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, vol. 39 (2006): 47-64.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou O Ofício de Historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Mario Quintana: o anjo da escada*. Porto Alegre: Telos Empreendimentos Culturais, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

- CARVALHAL, Tânia Franco. “Quintana, entre o sonhado e o vivido”. Instituto Estadual do Livro. *Mario Quintana: poeta, caminhante e sonhador*. Porto Alegre: IEL, 2006. 29-39.
- CASTRO, Néa. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Tchê!, 1985.
- COELHO, Felisberto Soares (Dir.). *Ibirapuitan: Mensário de Sociedade, Literatura e Arte*. Alegrete (RS), 1938. 8 vols.
- *Ibirapuitan: Sociedade, Literatura e Arte*. Alegrete (RS), 1939. 7 vols.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- COUTINHO, Afrânio; Eduardo de Faria Coutinho (Orgs.). *A literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2001. vol. 5.
- DEL RIO, Manoel. “Crônica XXII”. Dir. Felisberto Soares Coelho. *Ibirapuitan: Mensário de Sociedade, Literatura e Arte*. Alegrete (RS), nº III (1938): 4.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª ed. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ENTRE-RIOS, Homero de. “A Mario Quintana”. Dir. Felisberto Soares Coelho. *Ibirapuitan: Sociedade, Literatura e Arte*. Alegrete (RS), nº VII, (1939): 2.
- FRANCHETTI, Paulo. “História literária: um gênero em crise”. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, n. 7 (2002): 247-264.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Edição italiana em 2006).
- *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (Edição italiana em 1986).
- *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Edição original em 2000).
- *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Edição original em 1998).

- *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (Edição original em 2000).
- GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: EdUNESP, 2003.
- [IEL] INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Mario Quintana: poeta, caminhante e sonhador*. Porto Alegre: IEL, 2006.
- LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história”. Burke, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: EdUNESP, 1992. 133-162.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MITIDIERI-PEREIRA, André Luis. “Quintana em *Ibirapuitan*. Um suplemento à história e à crítica literárias”. *Brasil Brazil*, Porto Alegre/Providence, nº 34, ano 19 (2006): 81-96.
- MITIDIERI-PEREIRA, André Luis e Vanderléia SKOREK. “O Quintana que (quase) ninguém viu”. *Antares: Letras e Humanidades*, vol. 5 (2011): 210-227.
- “Mario Quintana, poeta de jornais”. *Literatura em Debate*, vol. 3 (2009): 91-98.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficção*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- QUINTANA, Mario. *Antologia poética: com poemas inéditos*. Sel. Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1966.
- *Espelho mágico*. Porto Alegre: Globo, 1951.
- *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1962.
- *A rua dos cataventos*. Porto Alegre: Globo, 1940.
- RICOEUR, Paul. “Arquivos, documento, rastro”. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1994. 196-216.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Para uma poética de Mario Quintana”. Schmidt, Simone Pereira e Márcia Helena Saldanha Barbosa. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. 20-34.

- VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- VASSALO, Márcio. *Mario Quintana*. São Paulo: Moderna, 2005.
- ZILBERMAN, Regina. *Mario Quintana*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- “Minha teoria das edições humanas: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a poética de Machado de Assis”. Zilberman, Regina *et al.* *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 19-117.

Nota curricular

Prof. Dr. André Luis Mitidieri. Graduado em Letras e História. Professor de literaturas hispânicas na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC-Bahia). Docente efetivo de História e Literatura no Mestrado em Linguagens e Representações da UESC. Docente colaborador no Mestrado em Literatura Comparada da URI-FW. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5629822206205508/>.

Contacto

Departamento de Letras e Artes. Área de Língua Estrangeira/Espanhol. Universidade Estadual de Santa Cruz. BR-415, Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16. Ilhéus (BA) - Brasil - CEP 45562-000; mitidierister@gmail.com

O voo é com os pássaros Elogio a Valdemiro, Sequeira, Margarida e Helder*

Evelyn Blaut Fernandes
Universidade de Coimbra

Resumo

Fim da primeira trilogia de António Lobo Antunes, *Conhecimento do inferno* (1980) encerra o ciclo da viagem até o *fundo dos fundos*. Conservando os espaços e mantendo um *continuum* com os livros *Memória de elefante* (1979) e *Os cus de Judas* (1979), o escritor vai, desta vez, mais além no sentido contestatório das coisas ao falar de dois infernos que refletem no mesmo espelho: a guerra colonial em África e a prática psiquiátrica em Lisboa, obsoleta e desumanizante. Este livro não trata do mundo da loucura, mas da angústia daqueles que se mantêm submersos em corredores bolorentos, da indiferença, do desamor e de aves *distorcidas*, sem direitos nem esperanças.

Palavras chave: António Lobo Antunes — Ficção Portuguesa Contemporânea — Loucura — Psiquiatria.

Birds to Fly Praise to Valdemiro, Sequeira, Margarida and Helder

Abstract

End of the first trilogy by António Lobo Antunes, *Conhecimento do inferno* (1980) completes the cycle of travel to the *fund of funds*. Preserving the spaces and maintaining a *continuum* to *Memória de elefante* (1979) and *Os cus de Judas* (1979), by this time, this will be beyond the contestatory sense of things talking about two hells that reflect in the same mirror: the colonial war in Africa and the obsolete dehumanizing psychiatric practice in Lisbon. This book is not about the world of madness, but the anguish of those who stay down in the musty corridors, the indifference of those who should care about them, twisted birds, without rights or hopes.

Key words: António Lobo Antunes — Contemporary Portuguese Fiction — Madness — Psychiatry.

* Este trabalho resulta da Dissertação de Mestrado *Viagem ao avesso de si ou o conhecimento do inferno*, defendida em 18 de setembro de 2008 na UFRJ e que contou com fomento da CAPES.

Com as aves aprende-se a morrer.

EUGÊNIO DE ANDRADE

A *Nave dos Loucos*, composição pictórica de Hieronymus Bosch, pintor e gravador flamengo dos séculos XV e XVI cujas obras criticam, em tom satírico, os vícios do homem medieval, descreve uma embarcação cujos passageiros, uma freira e um frade, estão distraídos com um pedaço de pão pendurado por um fio e não percebem que outros ladrões tiram o pouco que resta sobre a mesa. Ao pintar a profanidade de todos os grupos sociais, a corrupção do clero e a negligência dos homens, o painel, que segundo alguns estudiosos foi pintado entre 1490 e 1504, caricatura tradições medievais ainda marcadas pela luta entre o Bem e o Mal. Este juízo crítico apresenta algumas semelhanças com o *Elogio da Loucura*, ensaio escrito em 1509 e publicado em 1511 por Desidério Erasmo de Roterdão, cuja narradora, a Loucura, pretende “criticar os costumes dos homens sem atacar ninguém pessoalmente”, como declara Erasmo (2005: 11) em carta a Thomas More, mas acaba por examinar sobretudo os hábitos do clero e as práticas corruptas da Igreja Católica Romana. O livro é escrito porque “desde que o mundo é mundo, nunca houve um só homem que, manifestando reconhecimento, fizesse o elogio da Loucura” (Erasmo, 2005: 17) e é narrado por uma Loucura que é a potência criativa das ações humanas, a sabedoria de vida que se opõe ao saber enganoso de uma escolástica desonesta. No entanto, como escreve Michel Foucault (2005: 9), o retábulo de Bosch tem como fonte a sátira alemã *Narrenschiff* ou *A nau dos insensatos* (1494), de Sebastian Brant, na qual um grupo de loucos embarca em uma nave para a terra prometida dos insanos, Narragonien, mas chega, antes do naufrágio, à terra da riqueza, Schlaraffenland. A *nave dos loucos* é também a *Stultifera navis*, representando os navios que, do século XIV ao XVII, “levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros”, conforme diz Michel Foucault (2005: 9), ao explicar que a exclusão fora recoberta de uma imagem fantasmagórica dos navios que pretendiam separar os homens lúcidos dos loucos. Com destino erran-

te, as naves dos loucos cruzavam os oceanos e os rios europeus, como esclarece Foucault (2005:12):

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer.

Qualquer que fosse a diferença entre a lucidez e a loucura, tornava-se legítimo o controle da primeira sobre a segunda. A *História da Loucura*¹ conta que os hospitais eram leprosários, até meados do século XVII, na Europa, e passaram a ser, a partir daí, destinados ao abrigo de incuráveis; esses lugares obscuros mantinham os “insanos” a uma distância sacramentada pelo signo da exclusão. Mesmo depois de desaparecida a lepra, as estruturas do leprosário permaneceram, caracterizando-se desde então pelo acolhimento de pobres, presidiários, abandonados e alienados socialmente excluídos, que, confusamente misturados, eram alojados nos hospitais da Europa dos séculos XVII e XVIII.

Pouco mais de um século depois da expulsão dos loucos por meio das embarcações, o itinerário da loucura “de um aquém para um além” (Foucault, 2005: 42) foi transformado numa barca sólida e atada à cidade. Vê-se, assim, desaparecer a Nave dos Loucos para surgir o *Hospital*, onde, alerta Foucault (2005: 43), “o *internamento* é uma sequência do *embarque*”. Até meados do século XVII, o hospital não era lugar destinado ao tratamento e ao cuidado de seres humanos, era uma “estrutura semijurídica” que, assim como os tribunais, “decide, julga e executa” (Foucault, 2005: 50).

¹ Cf. Foucault, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Mas é, sem dúvida, o advento do Racionalismo impulsionado por René Descartes que definitivamente enclausura, ainda no século XVII, os loucos. Se, de acordo com o celeberrimo axioma “Penso, logo existo”, pensar significa existir, ao lado da razão foi construída a *desrazão*, porque “a loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento” (Foucault, 2005: 46). Foi assim que, seguindo o pensamento cartesiano, Philippe Pinel alterou significativamente a noção de loucura ao incorporá-la à razão: separou definitivamente os loucos dos criminosos, mas, ao procurar entender e classificar algumas doenças mentais, transformou os indivíduos e seus corpos em meros objetos de intervenção e pesquisa clínicas. Do mesmo modo, a introdução dos medicamentos psiquiátricos foi outro fator que alterou a relação entre médico e paciente. Precursor da reforma psiquiátrica na Itália, Franco Basaglia (1985: 128) esclarece que

os medicamentos agem simultaneamente sobre a *ansiedade enferma* e a ansiedade daquele que a cura, evidenciando um quadro paradoxal da situação: através dos medicamentos que administra, o médico acalma sua própria ansiedade diante de um doente com o qual não sabe relacionar-se nem encontrar uma linguagem comum. Compensa, portanto, usando uma nova forma de violência sua incapacidade para conduzir uma situação que ainda considera *incompreensível*, continuando a aplicar a ideologia médica da *objetivação* através de um perfeccionismo da mesma. A ação “sedativa” dos medicamentos fixa o doente no papel passivo de doente.

No século XX, começou-se a pensar finalmente sobre o destino dos procedimentos psiquiátricos. O movimento antipsiquiátrico de David Cooper e a psiquiatria democrática de Franco Basaglia modificaram a relação que, até então, se estabelecia entre médicos e pacientes, ao inserir neste vínculo um caráter humanista. Ronald Laing e David Cooper, na Inglaterra, Franco Basaglia, na Itália, Thomas Szasz, nos Estados Unidos, e, mais tarde, Nise da Silveira, no Brasil, pretendiam libertar os internados. O termo “antipsiquiatria”, de inspiração anarco-comunista, foi criado por David

Cooper² no contexto dos protestos das décadas de 60 e 70 e serviu para designar um movimento político de contestação do saber psiquiátrico na maioria dos países em que a psiquiatria havia sido implantada.

A Psiquiatria Democrática de Franco Basaglia, apoiada por Michel Foucault na *História da Loucura*, formulou a “negação da psiquiatria” como discurso e prática sobre a loucura. Basaglia não defendia a ideia de acabar com a psiquiatria, mas pensava que só ela não dava conta da complexidade da loucura. Assumiu, portanto, uma posição crítica contra a psiquiatria clássica que sustentava o princípio do isolamento do louco, da internação e de tratamentos desumanos e retrógrados como o electrochoque e a lobotomia. Ao se defrontar com a miséria humana criada pelas condições do hospital que dirigiu em 1961, percebeu que só a humanização nas relações entre médicos e pacientes não bastava e que seriam necessárias transformações mais profundas no tipo de assistência psiquiátrica e nas relações entre a loucura e a sociedade. Na década seguinte, começou o processo de fechamento do hospital psiquiátrico.

Terceiro livro de António Lobo Antunes, *Conhecimento do Inferno*³ foi escrito num momento pós-revolucionário em que se repensava um modelo institucional. O protagonista narra as promessas dos psiquiatras do Hospital Miguel Bombarda em continuar

a discutir generosas e hábeis teorias importadas de França, de Inglaterra, de Itália, de Alemanha, dos Estados Unidos, acerca da Psiquiatria Social, das intervenções na comunidade, das oficinas protegidas, dos lares pós-cura, e das sinistras maravilhas concentracionárias que os clínicos inventam para prolongar a loucura, a transformar em massacres aceitáveis em nome de irrisórios, de obscuros, de profundamente discutíveis padrões de saúde (CI: 209-210).

² Cf. Cooper, David. *Psiquiatria e Antipsiquiatria*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

³ Todas as referências a *Conhecimento do inferno* serão apresentadas com as iniciais CI.

O narrador embarca numa espécie de *nave dos loucos*, um transporte que se sabe ancorado em Lisboa, o Hospital Miguel Bombarda. Lá, a exclusão põe os loucos sob a guarda de novos capitães que não os conduzem a lugar nenhum. Esta nave já não vaga de cidade em cidade, exilando os “insensatos” para além dos muros: os navegantes estão encalhados num prédio decrepito de corredores bolorentos, dentre os quais o médico é apenas mais um degradado.

Conhecimento do Inferno narra o transcurso de uma viagem de automóvel, do Algarve à Praia das Maças, que abrange parte da tarde e parte da noite de um único dia. A organização do romance forma consonância com a dos dois livros anteriores: é como se cada um deles funcionasse como um painel e formasse uma espécie de tríptico, quer dizer, uma trilogia que o escritor considera o ciclo de aprendizagem. Esta viagem que parte do “mar de cartão” do Algarve (CI: 11) é, ao mesmo tempo, uma subida ou uma saída do inferno e um retorno à casa paterna. É através das reflexões desenvolvidas durante este percurso que o protagonista — psiquiatra no Bombarda, separado, com duas filhas — se confronta com o mundo, especialmente com o ambiente profissional, e que se vai dando conta de uma problemática relação afetiva e efetiva com os outros.

Se no primeiro capítulo o médico, ao regressar da guerra em Angola, diz que lhe pouparam o conhecimento do inferno⁴, talvez seja porque o inferno que conhece ao desenvolver a atividade psiquiátrica seja sobejamente mais violento. Por isso, se “se quer falar de violência em psiquiatria”, previne David Cooper (1989: 31),

a violência que brada, que se proclama em tão alta voz que raramente é ouvida, é a sutil, tortuosa violência perpetrada pelos outros, pelos “sádios”, contra os rotulados de loucos. Na medida em que a psiquiatria representa os interesses ou pretensos interesses dos sádios, podemos

⁴ CI: 28: “Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno”.

descobrir que, de fato, a violência em psiquiatria é preeminentemente a violência *da* psiquiatria.

Logo no início do romance, é por meio de um processo de devaneio que o narrador evoca os “malucos da infância” (*CI*: 16). Evocados os “malucos”, o Hospital Miguel Bombarda e os vários planos da narrativa, o médico elucida o motivo da escolha pela psiquiatria: “decidira ser psiquiatra para entender melhor (pensava) a esquisita forma de viver dos adultos, cuja insegurança pressentia por vezes atrás dos seus cigarros e dos seus bigodes, inclinados para a sopa do jantar numa seriedade pontifícia” (*CI*: 17). De modo que “resolveu ser psiquiatra a fim de morar entre homens distorcidos como os que nos visitam nos sonhos e compreender as suas falas lunares e os comovidos ou rancorosos aquários dos seus cérebros, em que andam, moribundos, os peixes do pavor” (*CI*: 17-18). Expostos os motivos da escolha desta especialidade médica, a Psiquiatria passa a ganhar variados significados, do mais sarcástico — “a Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas” (*CI*: 63) — a uma manifestação autêntica: “— A Psiquiatria é uma treta — afirmou o pai. — Não tem bases científicas, o diagnóstico não interessa e o tratamento é sempre o mesmo” (*CI*: 63). Talvez por questões de afeto e de geração seja significativo dizer que esta frase é do pai do protagonista. Parece que o romance desenvolve uma crítica à psiquiatria que pretende ratificar a ideia de Michel Foucault contrária a de Philippe Pinel, numa contrastação que alterna a importância de dominar os melhores procedimentos a fim de compreender pessoas e a de dominar as pessoas a fim de pesquisar os melhores procedimentos psiquiátricos. Sobre esta oposição, “berr[a] o alferes oscilando ligeiramente nas pernas sem força”: “— De que te serve seres médico? [...] — De que te serve seres médico se não percebes raspa da gente?” (*CI*: 266).

Regressado da Guerra Colonial em Angola, o protagonista constata que, no fundo, o hospital psiquiátrico lhe proporcionou uma experiência mais desumana que a própria guerra. Essa experiência culmina na cena em que o pátio do manicômio é comparado a um dos espaços mais atroztes criado pela Segunda Guerra Mundial:

Estou em Auschwitz, pensou, estou em Auschwitz, fardado de SS, a escutar o discurso de boas-vindas do comandante do campo enquanto os judeus rodam lá fora no arame a tropeçarem na própria miséria e na própria fome, estou bem barbeado, bem engraxado, bem alimentado, bem vestido, pronto a aprender a cumprir o meu ofício de guarda, pertenço à raça superior dos carcereiros, dos capadores, dos polícias, dos prefeitos de colégio e das madrastras das histórias de crianças, e em vez de se revoltarem contra mim as pessoas aceitam-me com consideração porque a Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas e é necessário que existam prisões a fim de se possuir a ilusão imbecil de ser livre (*CI*: 49).

O Hospital Miguel Bombarda é descrito com uma fisionomia muito mais próxima de um campo de concentração do que de um estabelecimento destinado ao tratamento de doentes com benevolência e caridade. A definição dicionarizada de hospital como espaço que oferece abrigo, acolhimento e proteção a abandonados afasta-se da descrição desse hospício, lugar inóspito tomado pela miséria, pela insalubridade e pela indiferença. Francis Uteza (*apud* Ribeiro, 2004: 259-260) observa que *Conhecimento do Inferno* encerra uma trilogia autobiográfica que o autor apresenta como uma ruptura com “o universo psiquiátrico, campo de concentração onde o sistema social outorga ao médico um papel de carrasco ainda mais degradante e angustiante do que aquele que o Estado impunha aos seus soldados em África”.

A propósito da convergência fundamental entre a guerra e o manicômio, a “sensibilidade pós-colonial”, apontada por Maria Alzira Seixo (2002: 85), não se aplica somente às atrocidades cometidas na guerra em Angola, mas sobretudo no hospital psiquiátrico em Lisboa, como diz o narrador sobre um dos internados:

O Sequeira, lembrei-me: mandei que deixassem o Sequeira em cuecas, fechado à chave, para não fugir. O Sequeira e as suas pernas magras, a fala embrulhada, os projectos grandiosos, o velho tio anarquista de bigode branco a mostrar o cartão sindical a toda a gente: O Comunismo

libertário, senhor doutor, há-de salvar o mundo. O Sequeira, em cuecas, fitava-me por detrás dos vidros como um animal preso, tinha uma figa de plástico pendurada no cordão de prata, a boca abria-se e cerrava-se em palavras que eu não podia ouvir. Escapava-se para casa da mãe e iniciava de imediato uma frenética actividade de negócios impossíveis, passava cheques sem cobertura, contactava lojas, vendia centenas de equipamentos desportivos que não tinha, oferecia casamento na rua às mulheres que topava. Lembrei-me do Sequeira, nu, sentado na cama, a tremer, olhando-me por detrás dos vidros como um animal preso, um pobre animal preso sem defesa. E comecei a chorar em silêncio diante do psiquiatra, sentindo as lágrimas descenderem-me pela cara como as gotas de humidade que procuram caminho nos azulejos da parede, babando atrás de si rastros pegajosos de caracol.

[...] O Sequeira morreu meses depois, de repente, na rua, numa dessas transversais pequeninas perto do asilo [...]. Algumas injeções de penicilina teriam bastado para o curar, mas eu preocupava-me apenas em mandar tirar-lhe a roupa e em fechá-lo na enfermaria deserta (CI: 158-159).

Esta é uma confissão de atos censuráveis que o personagem realizou, cujas testemunhas são os leitores: uma confissão laica, no sentido de que não visa a absolvição mas alguma espécie de expiação adquirida pela expurgação da culpa por meio do fio da fala. Nesta passagem, assiste-se a uma consciência penosa de auto-rejeição, imputa-se uma penitência compensatória de culpa por ter cometido faltas de efeito lesivo contra outrem. O trecho é um bom exemplo de atitude que elucida, simultaneamente, a afirmação de Franco Basaglia (1985: 128) de que a “ação “sedativa” dos medicamentos fixa o doente no papel passivo de doente” e a de David Cooper (1989: 31) ao lembrar que “a violência em psiquiatria é preeminentemente a violência *da* psiquiatria”. Assim é que o protagonista se remói, *a posteriori*, pelas faltas cometidas. Submeter-se à humilhação pelos demais médicos será uma consequência expiatória pelos danos causados aos internados. Por isso, talvez não seja gratuito o fato de o médico ser confundido como um internado no mesmo capítulo em que recorda os abusos que havia cometido contra o

Sequeira, o que faz desta passagem, mais do que mera autocrítica, uma forma de autopunição:

De forma que quando o enfermeiro se aproximou de mim de seringa armada e me ordenou
— Ora baixa lá as calcinhas ó artista
desfiz o laço de nastro do pijama e ofereci as nádegas à agulha como se tentasse pagar um pecado inexpiable (CI: 170).

As imagens combativas de *Conhecimento do Inferno* vêm, muitas vezes, acompanhadas de ares cômicos. O livro não poupa a classe médica ao comparar o exercício da medicina ao da Inquisição, transformando seus colegas em caricaturas laicas, e ao reduzir o conhecimento dos médicos a um palavrório difícil e inútil. A prática psiquiátrica é ridicularizada ao ponto de o próprio protagonista ser tomado por um paciente, sem que haja qualquer indício de que o equívoco será corrigido. É o mesmo personagem, o médico, que se vê metamorfoseado em doente:

— O António não quer dizer o que está a sentir? [...]
— Sou médico — informei num murmúrio. — Sou médico aqui. Trabalhámos juntos, participámos juntos em reuniões comunitárias, herdei doentes teus (CI: 156).

Há alguma incerteza na prática profissional que permeia a consciência desse médico a lembrar-se de que é esta prática perversa que mantém sua sobrevivência. Mas, para além de uma mente culpada, ela parece também duvidosa do seu ofício. Como analisou Eduardo Lourenço (1980: 21), “o médico poder-se-ia ter extraviado no gozo dos seus poderes ou no da confortável existência social que uma profissão honrosamente exercida acaba por proporcionar”. Mas, ao contrário disso, descobre-se irresoluto:

crescia em mim uma espécie de vergonha, ou de aflição, ou de remorso, sempre que preenchia um boletim de internamento e aferrolhava no

manicómio as íris surpreendidas e tímidas que me fitavam. Ninguém tem culpa e eu preciso de comer, obtive este emprego do Estado, procedi a exames, concursos, testes de cruzinhas, provas públicas pago renda de casa, electricidade, gás, aluguer de telefone, gasolina, e justifico os vinte contos que ganho aprisionando pessoas no asilo, escutando desatento as suas inquietações e as suas queixas, chegando tarde ao dispensário para consultas apressadas (Que mal faz se os doentes esperam por mim das nove ao meio-dia, que mal faz se em cinco minutos os oiço e os despacho, que mal faz se me preocupam mais as pernas cruzadas da estagiária do que a angústia dos que me procuram?) entrando e saindo no asilo numa pressa de cuco de relógio. Os gajos matam-se porque se matam, porque o delírio, porque a epilepsia, porque a psicose, declaram-me Não sei que volta hei-de dar à minha vida e eu penso E à minha que volta darei eu, que volta darei à minha vida na noite plana, imensa, sem limites do Alentejo, que parece anunciar-me constantemente, no zunir dos insectos e no Setembro das árvores, o segredo de uma mensagem indecifrável (*CI*: 144-145).

A classe médica é aquela que, por ter prestígio social, defende interesses morais, religiosos, políticos e económicos, assim como a classe clerical e os magistrados. Contestar o seu “trabalho de carcereiro, monótono e inútil” (*CI*: 263) e denunciar um mundo de *plástico* e de *cartão* são ambições das mais fundas neste livro, que suspeita da condição médica como base cúmplice de uma ordem desumana, sendo, talvez por isso, um dos livros mais polémicos de António Lobo Antunes. Daí que o médico, ao passar pelo silêncio do Alentejo, comece por refletir sobre a controvertida atividade psiquiátrica a ponto de a comparar com o exercício de um padre ou de um juiz: “Ria-me de pensar que éramos os modernos, os sofisticados polícias de agora, e também um pouco os padres, os confessores, o Santo Ofício de agora” (*CI*: 132). O protagonista ri um riso como manifestação ostensiva de escárnio mas também um riso de indignação em decorrência de um comportamento duplamente injusto, uma vez que se trata de uma prática não só testemunhada, mas exercida por ele. Este riso assume as vezes de

vergonha e de revolta e é isso o que ocorre com o protagonista na passagem em que se lembra “do nosso ridículo, do nosso pavor, da miséria da nossa pompa e comecei a rir-me. Ria um riso ao mesmo tempo pobre e alegre, o riso pobre e alegre dos carrascos” (*CI*: 131).

A crítica ao exercício opressivo da psiquiatria passa, no romance, pelo processo de cotejar a prática do médico com a de um padre, ou de comparar o hospital com o quartel ou com um campo de concentração. Para ilustrar essa ideia, é incontornável o momento em que o protagonista

chegou ao Hospital Miguel Bombarda com um papel no bolso, uma guia de marcha como na tropa, era em Junho de 1973 e suava de calor sob o casaco, a camisa, a gravata, a farda laica, civil, que vestia. Estou na tropa, pensou, estou a chegar a Mafra de novo, vão dar-me uma espingarda, cortar-me o cabelo, ensinar-me, disciplinadamente, a morrer, e enviar-me para o cais de Alcântara a embarcar num navio de condenados. E parou a olhar a fachada vulgar do convento, do colégio militar, do manicómio, e o pátio onde homens de pijama arrastavam as sapatilhas sob os plátanos, de estranhos rostos vazios como os das máscaras de carnaval desabitadas (*CI*: 36).

É significativo, pois, ter começado a falar sobre *Conhecimento do Inferno* lembrando-me do painel de Bosch e do ensaio de Erasmo de Roterdão, obras que satirizam o poder exercido pela Igreja Católica, aproximando-se, por isso, de uma imagem eclesástica de moral duvidosa. No romance, o narrador reflete sobre a imagem dos médicos na sociedade e como a sua prática profissional se amplia negativamente a um exercício autoritário. No trecho que se segue, o protagonista compara os psicanalistas e os psiquiatras, ao considerar os médicos a versão de uma ordem laica de *vigilância e punição*:

de todos os médicos que conheci, os psicanalistas, congregação de padres laicos com bíblia, ofícios e fiéis, formam a mais sinistra, a mais ridícula, a mais doentia das espécies. Enquanto os psiquiatras da pílula são

peças simples, sem veredas, meros carrascos ingênuos reduzidos à guilhotina esquemática do electrochoque, os outros surgem armados de uma religião complexa com divãs por altares, uma religião rigidamente hierarquizada, com os seus cardeais, os seus bispos, os seus cônegos, os seus seminaristas já precocemente graves e velhos, ensaiando nos conventos dos institutos um latim canhestro de aprendizes. Dividem o mundo das pessoas em duas categorias inconciliáveis, a dos analisados e a dos não analisados, ou seja, a dos cristãos e a dos ímpios, e nutrem pela segunda o infinito desprezo aristocrático que se reserva aos gentios, aos ainda não baptizados e aos que se recusam ao baptismo, a estenderem-se numa cama para narrarem a um prior calado as suas íntimas e secretas misérias, as suas vergonhas, os seus medos, os seus desgostos. Nada mais existe para ele no universo além de uma mãe e um pai titânicos, gigantescos, quase cósmicos, e de um filho reduzido ao ânus, ao pénis e à boca, que mantém com estas duas criaturas insuportáveis uma relação insólita de que se acha excluída a espontaneidade e a alegria. Os acontecimentos sociais limitam-se aos estreitos sobressaltos dos primeiros seis meses de vida, e os psicanalistas continuam teimosamente agarrados ao antiquíssimo microscópio de Freud, que lhes permite observar um centímetro quadrado de epiderme enquanto o resto do corpo, longe deles, respira, palpita, pulsa, se sacode, protesta e movimenta (CI: 204-205).

O Hospital Miguel Bombarda⁵, conjunto arquitetónico do século XVIII em Lisboa, constitui, no romance, mais que mero cenário: trata-se de um espaço que enfatiza todo o carácter de artificialidade presente desde a primeira paisagem do romance. Pois é, também ele, para além de palco de relações perversas de poder, um lugar recheado de *flores de plástico*, onde *quase só o horror é genuíno*:

⁵ Eis a descrição da tradicional construção arquitetónica em Lisboa: “O Hospital Miguel Bombarda, ex-convento, ex-colégio militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha, é um velho edifício decrepito perto do Campo de Santana, perto do casarão húmido da Morgue, onde, em estudante, retalhara ventres em mesas de pedra num nojo imenso, restando a respiração para que o odor gordo e repugnante das tripas lhe não assaltasse as narinas do perfume podre da carne sem vida” (CI: 35).

Eis-me no reino das flores de plástico, verificou acariciando com o polegar as orgulhosas pétalas postiças, no meio dos sentimentos de plástico, das emoções de plástico, da piedade de plástico, do afecto de plástico dos médicos, porque nos médicos quase só o horror é genuíno, o horror e o pânico do sofrimento, da amargura, da morte [...]. Talvez seja por isto, calculou, que põem flores de plástico nas jarras, porque as flores de plástico são como os bichos empalhados: assistem numa indiferença absoluta ao espetáculo da dor: nunca conheci nenhuma flor de plástico que se movesse diante de um cadáver (*CI*: 45-46).

Relacionado ao *topos* do *locus horrendus* clássico, o Hospital Miguel Bombarda é um espaço em que “se fundamentam as singulares representações da ruína decadente, rejeitada, macabra, nocturna” (Le Goff, 1984: 126), podendo, desse modo, ser visto como uma ruína e “a ruína”, diz Jacques Le Goff (1984: 119), “deve ser colocada em ambiente selvagem e ser concebida mais como abrigo de mochos e de feras do que de homens”. A observação de Le Goff transporta-me ao pensamento de Foucault (2005: 157-158) ao refletir sobre a imagem animalizada dos loucos:

o que é loucura é essa encarnação do homem no animal que é, enquanto degrau último da queda, o signo mais manifesto de sua culpa, e, enquanto objeto último da complacência divina, o símbolo do perdão universal e da inocência reencontrada. Doravante, todas as lições da loucura e a força de seus ensinamentos deverão ser procurados nessa região obscura, nos confins inferiores da humanidade, lá onde o homem se articula com a natureza e onde ele é ao mesmo tempo degradação última e absoluta inocência.

Conhecimento do Inferno formula, portanto, a crítica a uma sociedade que aceita o “enxoval de uma ciência inútil” integrado por “pastilhas, ampolas, conceitos e interpretações” (*CI*: 131). A loucura, nesse caso, consiste numa criação dos psiquiatras a serviço de uma burguesia em ascensão. Segundo esse ponto de vista, a sociedade burguesa aliou-se à psiquiatria para resolver

um grande problema: o de desembaraçar-se de indivíduos cujo comportamento era incompatível com a ordem imposta e que, ao mesmo tempo, não era possível tratar como criminosos. Esta passagem do romance tem a intenção de mostrar o manicômio como depósito para os que apresentam qualquer comportamento considerado inconveniente: “Ó senhor doutor isto ultimamente é um inferno sussurra o marido ou a mulher ou o pai ou o filho, fique-nos com ele que a gente já não o aguenta em casa” (*CI*: 233). Ou ainda, como no episódio do noivo, o qual, uma vez casado, para escapar do segundo casamento, inventa uma loucura e acaba por formar uma confusão numa das cenas mais extravagantes do romance. Mas o noivo, que nesta ocasião vê o hospital psiquiátrico como um possível refúgio, é recusado sob uma justificação lúdica: “— Você tem de compreender, ó sócio. Para asilo político só as embaixadas” (*CI*: 118). A esta cena intercala-se a sugestão de um voo surrealístico no pátio do hospital, a cena do “internado que se julgava avião [e] passou a zumbir junto à varanda” (*CI*: 95):

ao aterrar no pátio, sob os plátanos, ergueria como de costume do chão uma nuvem de poeira amarelada. Cá de baixo, um outro doente, promovido a torre de controlo, orientava a manobra desenhando grandes molinetes com os braços. Um terceiro girava sobre si próprio a imitar o radar. O homem que se julgava avião nunca viajava de noite: permanecia sentado na cama, de cotovelos erguidos, com os grandes olhos fosforescentes a cintilarem no escuro, de tempos a tempos tossia a bronquite das hélices.

A analogia do voo com a loucura correlaciona a simbologia dos pássaros com a da libertação pelo sonho. Curiosamente, os doentes que voam são aqueles que o médico nunca atende, como o “homem-aeroplano” e “[v]ários doentes, que aprendiam a voar” e “espanejavam farrapos desajeitados de árvore em árvore, piando crocitos roxos de coruja” (*CI*: 96). Depois do episódio da proposição do voo realizado por alguns dos pacientes no pátio do hospital, é a vez de o médico perder o chão: são definitivamente demolidas as fronteiras entre saudáveis e insensatos e, assim tam-

bém, alteram-se as posições de médico e doente, invertendo a própria condição ao ser confundido como um internado e desestabilizando os papéis desempenhados por um e outro, a ponto de lhe assaltar a

impressão de que eram os doentes quem tratavam os psiquiatras com a delicadeza que a aprendizagem da dor lhes traz, que os doentes fingiam ser doentes para ajudar os psiquiatras, iludir um pouco a sua triste condição de cadáveres que se ignoram, de mortos que se supõem vivos e cibandam lentamente pelos corredores na gravidade comedida dos espectros, não os espectros autênticos, os que às varandas das casas abandonadas espiam o movimento da rua ocultos pela renda das cortinas, mas espectros falsos, de suíças de estopa e narizes de cartão, espectros ridículos opados de sabedoria inútil (*CI*: 55).

É o que explica Michel Foucault (2005: 472) ao confrontar a animalidade dos doentes com a dos médicos, que acreditam

ter entregue os loucos a tudo aquilo que neles pode existir de bestial, mas na verdade é ele que se vê investido por essa bestialidade, enquanto na liberdade que lhes é oferecida os loucos vão poder mostrar que nada haviam perdido daquilo que há de essencial no homem. Quando formulou a animalidade dos loucos, deixando-os livres para se movimentarem, ele os libertou dessa animalidade, mas revelou a sua, encerrando-se dentro dela. Sua raiva era mais insensata, mais desumana do que a loucura dos dementes. Desse modo, a loucura emigrou para o lado dos guardiães; os que encerram os loucos como animais são os que agora detêm toda a brutalidade animal da loucura; é neles que a besta impera, e a que aparece nos dementes não passa de um turvo reflexo da primeira.

É ainda o que sugere, sarcasticamente, o narrador de *Conhecimento do Inferno*: “— Porque é que em lugar de lhes dar comida — sugeri ao enfermeiro que distribuía o almoço — não os manda devorarem-se uns aos

outros? Tenho a certeza de que lhe obedeciam se os mandasse devorarem-se uns aos outros: todos os animais obedecem aos donos” (*CI*: 143).

O Hospital Miguel Bombarda está também repleto de espelhos, porque um dos modos de se conhecer o inferno é por meio destas metáforas da consciência:

Amanhecera algumas vezes no silêncio de uma casa imóvel, ousada como uma borboleta morta entre as sombras sem corpo da noite, e olhava, sentado na cama, os contornos difusos dos armários, a roupa ao acaso nas cadeiras como teias de aranha cansadas, o rectângulo do espelho que bebia as flores como as margens do Inferno o perfil aflito dos defuntos (*CI*: 15).

Uma vez por semana a equipe médica realizava reuniões na sala de jantar do hospital, às quais “entravam por fim, em grupo [...] distribuindo em volta sorrisos de tratadores” (*CI*: 95). Numa dessas reuniões, os médicos decidiram adotar um método terapêutico consistente em ocupar de espelhos o “quinto dos infernos”:

A 5ª enfermaria, no topo do asilo, a que se acede por intermédio de um elevador enorme, soluçando de andar em andar agudos guinchos de pânico, era, quando lá foi colocado, um triste purgatório que os psiquiatras se esforçavam em vão por alegrar, enchendo as paredes de espelhos que multiplicavam e devolviam os vultos pardos das doentes, a sua miserável condição de prisioneiras (era-lhes vedado sair sozinhas, era-lhes vedado passear, era-lhes vedado ter contactos com homens porque “não queremos responsabilidades, não queremos sarilhos, não queremos problemas, não queremos protestos das famílias”), de modo que as únicas diversões permitidas consistiam em tomar as gotas da medicação, em proceder a vagos trabalhos inúteis de costura, e em assistir, amontoadas na sala de jantar em cadeiras de fórmica precárias como dentes de leite, às reuniões do Clube, uma

manhã por semana, dirigidas por técnicos possuídos da boa vontade untuosa dos carcereiros cristãos (*CI*: 94-95).

A reunião do clube da enfermaria das senhoras denota o quanto estes médicos estão cheios de pretensas certezas com relação ao conhecimento científico dos seus casos clínicos, mas incertos do sofrimento que aflige os seres humanos que os rodeiam. Por isso é tão inusitado e incoerente o procedimento terapêutico de preencher os vazios dos manicômios com espelhos, porque os médicos não pretendiam tornar saudáveis as internadas e habitável a 5ª enfermaria, mas quiseram sarcasticamente multiplicar “o perfil aflito dos defuntos” (*CI*: 15). Na verdade, esforçavam-se por revelar o atomismo das senhoras que se miravam

nos espelhos com inexprimível pavor: eram quarenta ou cinquenta mulheres que os tratamentos psiquiátricos haviam reduzido a animais indiferentes, de boca oca, de íris ocas, de peito oco, durando vegetalmente na manhã de Verão ampliada de fulgurações azuis (*CI*: 107).

Parece-me que os espelhos espalhados pelas enfermarias do manicômio refletem o resultado fantasmagórico daquilo que se pode trazer à superfície. O protagonista, a fim de retificar o fracassado *tratamento psiquiátrico* que reduzia as internadas a “camisas de dormir” (*CI*: 106), propõe um *tratamento poético*:

devíamos tentar, como as gaivotas, furar o céu, de gesso que nos emparedava, quebrar os espelhos, recusar os cartuchos, e partir antes que nos medissem, nos condicionassem, nos psicanalizassem, nos medissem a inteligência, o raciocínio, a memória, a vontade, as emoções, nos catalogassem e nos atirassem por fim, rotulados, para a escura gaveta de uma enfermaria, aguardando, aterrados, o imenso morcego da noite (*CI*: 108).

A partir daí, a narrativa muda o próprio rumo “em jeito de peripécia de tragédia clássica” (Seixo, 2002: 80): o narrador abandona o seu posto de

observador distanciado e judicativo para se integrar no grupo dos loucos. Não conseguindo convencer nenhum dos colegas de que trabalha ali já há algum tempo, acaba por se transformar de sujeito da humilhação em objeto de sujeição. A conversão do médico em doente “dá conta da possibilidade de o médico se colocar (ou de ser colocado) na pele de um internado, e de vivenciar individualmente essa experiência” (Seixo, 2002: 86). De todos os internados — o Baleizão, o cego Lino, o Sequeira, o Hélder, a Margarida —, o Valdemiro, um louco feliz na sua loucura, é talvez o personagem mais elucidativo, uma vez que evidencia duas inversões: a do médico tomado por um doente e a do doente privado pelo próprio médico que “[t]inha ciúmes, na tarde pantanosa do Montijo, da alegria do Valdemiro, do seu riso sem manchas, do cabelo comprido, da barba por fazer, da miséria triunfal” (CI: 168). O Valdemiro, que “sorria, irreal como um anjo bêbado, [...] como um Cristo em transe a passear de sandálias *freak* pelas ondas” (CI: 167), representa talvez o personagem que melhor exemplifica a convergência entre a loucura e a poesia. Quase um louco poeta, ou melhor, um louco quase poeta, Valdemiro é o português que rege o espaço sideral: “— Já mexo outra vez nas estrelas, senhor doutor. Repare como elas me obedecem” (CI: 167).

Como disse Eduardo Lourenço (1980: 9), “a pulsão que comanda e nutre toda a escrita é um sonho de louco”. O itinerário do escritor-médico levou o protagonista para regiões em que a loucura e a escrita constituem um só sonho, de dupla leitura. É isto inclusive o que António Lobo Antunes (*apud* Dacosta, 1982: 5) diz sobre a criação literária: “Quando criamos é como se provocássemos uma espécie de loucura, quando nos fechamos sozinhos para escrever é como se tornássemos doentes. A nossa superfície de contacto com a realidade diminui, ali estamos encarcerados numa espécie de ovo [...]. A escrita é um delírio organizado”. Não por acaso, *Conhecimento do Inferno* defende uma outra forma de *tratamento psiquiátrico* numa escrita de *tratamento poético*. O próprio Antunes fala da sua relação com a poesia nos seguintes termos: “Quando comecei a ler os poetas foi quando realmente começou a minha inquietação — inquietação literária. Com a poesia compreendia o autêntico valor da palavra” (Blanco, 2002: 27-28).

Margarida, por exemplo, “uma maluca do Bombarda que esteve aqui a trabalhar” (*CI*: 286), quis retornar ao seu trabalho no salão de cabeleireiro, onde a esperavam manicuras, pedicuras, patroa e clientes sobressaltadas com o vislumbre de uma notícia em letras maiúsculas — “fugida de um hospital psiquiátrico assassina doze pessoas num cabelereiro” (*CI*: 290) — e busca exílio ao fugir do manicômio. Intercala-se a esse episódio o de Hélder, o internado que se desespera com a hipótese de ter alta:

— Não posso ter alta senhor doutor — disse o Hélder. — Quem é que me recebe lá fora?

— Precisamos da tua cama — disse eu. — Há por aí malta pior do que tu (*CI*: 288).

A ideia de exílio presente no livro é aquela que designa expatriação não mais para um além-mar, mas para qualquer território alienador; alienação no sentido de que objetiva transferir a outrem direitos de toda ordem como consequência de abandono ou renúncia. Desse modo, o hospital psiquiátrico caracteriza-se, na narrativa, como um degredo que, ao internar seres humanos, os afasta do contexto social. O internamento transforma, enfim, os rotulados como loucos em estrangeiros na própria pátria, já que a permanência nos hospitais psiquiátricos configura, na verdade, o isolamento de todo tipo de exercício de cidadania. Não por acaso é Margarida quem percebe o quanto o lugar da atividade psiquiátrica alterou a dinâmica do mundo:

O hospital, pensou a Margarida, modificou o mundo: expulsou as pessoas risonhas, cúmplices, amáveis, protectoras de outrora, e substituiu-as por uma cidade azeda, opaca, inimiga, uma cidade que não era a sua, que não conhecia, que de toda a parte a escorraçava numa raiva doente, a escorraçava não sabia para onde por não existir sítio para ir. Sentia-se emparedada [...] no interior de si mesma como numa cela minúscula, custava-lhe respirar, uma espécie de desconforto, de aflição, de picada, de dor, apertava-lhe o peito, as veias do pescoço, os miolos da testa (*CI*: 297).

O episódio de Margarida coincide, na narrativa, com o momento em que o narrador sai de Lisboa em direção à Praia das Maças. Não é apenas “uma espécie de alegoria do regresso, que dá conta também do regresso dos militares de África e da sua inadaptação como de uma outra forma de loucura” (Seixo, 2002: 88); é também um admirável texto sobre a relação da loucura com o mundo fora dos manicômios que alia o símbolo do pássaro, presente desde *Memória de Elefante* (1979), próximo à conclusão do romance. Muitas das questões de *Explicação dos Pássaros*, aliás, estão esboçadas nos três primeiros livros, sobretudo em *Conhecimento do Inferno* que aponta para o campo metafórico que se desenvolve no livro seguinte, já que neste ressoam as imagens de pássaros e de homens voláteis no pátio do hospital. A identificação com o pássaro assume os vários sentidos que dão conta da possibilidade de voar. Uma delas é a existência de um melro, justamente, no encerramento da narrativa, a anteceder o romance seguinte cujo tema central é a morte. Talvez não deva ser gratuito o fato de o seu poema “Não entres tão depressa nessa noite escura” trazer duas epígrafes tão sintomáticas quanto um poema de Eugénio de Andrade, “Encontro no Inverno com António Lobo Antunes”:

Com as aves aprende-se a morrer.
Também o frio de Janeiro
enredado nos ramos não ensina outra coisa,
dizias tu, olhando
as palmeiras correr para a luz.
Que chegava ao fim.
E com elas as palavras.
Procurei os teus olhos onde o azul
inocente se refugiara.
Na infância, o coração do linho
afastava os animais da sombra.
Amanhã já não serei eu a ver-te
subir aos choupos brancos.
O resplendor das mãos imperecível.

e uma citação de *Historia de la Psicología y de la Psiquiatría en España*, de Ullesperger (1854):

Los locos van libres por las salas y pasillos o por las habitaciones de los hombres, sin que ello inspire el menor recelo de evasión o desorden. Incluso algunos de ellos, pertenecientes a familias distinguidas, acompañan a las visitas, hacen los honores de la casa. Guardan las más suaves formas de cortesía y buena educación.

Aliás, esta confluência da loucura, da morte e do voo, do amor e do desamor no extenso *continuum* desta obra, que fala irremediavelmente dos mesmos temas, não pode ser gratuita. Mas, em *Conhecimento do inferno*, apesar de o médico fazer questão de afirmar-se contrário a todo tipo de nomenclatura que tenha como objetivo discutir padrões de saúde mental, o fragmento a seguir é uma proposição que, de alguma maneira, ratifica a intenção de *negar*⁶ o que Foucault (1977) chamou de “instituições completas e austeras”. Diz o protagonista:

a única coisa a fazer era destruir o hospital, destruir fisicamente o hospital, os muros leprosos, os claustros, os clubes, a horta, a sinistra organização concentracionária da loucura, a pesada e hedionda burocratização da angústia, e começar do princípio, noutra local, de uma outra forma, a combater o sofrimento, a ansiedade, a depressão, a mania (*CI*: 230).

Antes disso, no entanto, o médico confessa que nunca havia saído do hospital. Nunca ter saído do hospital equivale não só à permanência dentro dos muros, mas sobretudo ao aprisionamento do médico e o do doente ao mecanismo psiquiátrico, além de sugerir a inserção do médico no grupo dos doentes, os que realmente nunca saem de lá. E isto significa, afinal, que a experiência do inferno hospitalar nunca abandonou o protagonista:

⁶ Cf. Basaglia, Franco (org.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

Nunca saí do hospital [...]. E agora regressava a Lisboa sem nunca ter saído do hospital, porque quando alguém entra no asilo cerram o enorme portão à chave nas nossas costas, despojam-nos da carteira, do bilhete de identidade, do fato, do relógio, dos anéis, injectam-nos nas nádegas cinco ou seis centímetros cúbicos de doloroso esquecimento, e na madrugada imediata o nosso corpo é um *puzzle* de pedaços espalhados no lençol, impossíveis de reunir pela moleza incerta das mãos (CI: 143-144).

Talvez deva achar-se natural que um psiquiatra se ocupe do diagnóstico, da terapia medicamentosa e da psicoterapia de pacientes com problemas mentais. Entretanto, é o escritor, e não o médico, que acaba por denunciar ritos psiquiátricos e por desocultar o *inferno* num romance que também fala da psiquiatria e de seus tratamentos, que não passam de contenção dos limites inventados pelos médicos:

O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança, esta pulseira japonesa de esconjurar o reumatismo da alma com uma cápsula à noite, uma ampola bebível ao pequeno almoço e a incompreensão de fora para dentro da amargura e do delírio (CI: 65-66).

Os médicos do Hospital Miguel Bombarda parecem cumprir o que diz Octavio Paz (1999: 50), ao lembrar que “adaptar o paciente a uma civilização doente e podre até os ossos não é curá-lo, mas agravar seus males, convertê-lo num incurável”. Com esta observação, recordo o que disse Susan Sontag (1984: 92): “As metáforas da doença são usadas para julgar a sociedade, não como desequilibrada, mas como repressiva”, de modo que o Hospital Miguel Bombarda pode assim constituir um simulacro de uma sociedade, se se considerar a crítica de Erich Fromm (*apud* Paz, 1999: 50):

A sociedade contemporânea está doente e destila neuroses e conflitos por uma causa perfeitamente determinada; nossa doença se chama propriedade privada, capitalismo, trabalho assalariado, regimes totalitários nazistas e comunistas. Suas epidemias se chamam guerras, desemprego, fascismo, burocracia estatal, capitalismo de Estado, “socialismo totalitário”.

De fato, “a ficção do autor de *Conhecimento do Inferno* é, por excelência, um eco ampliado, complexo, subtil, e atroz do que há de insólito e imprevisível nessa vida” (Lourenço, 2004: 34), que faz repensar não a loucura mas o modo, tão incompetente e inseguro, de se lidar com ela e, mais que isso, com a vida dos outros. Pelo viés da ficção, percebe-se que o arsenal psiquiátrico é, silenciosamente, mais cruel que o da guerra. No fundo, a viagem que parte do Algarve em direcção a Lisboa ganha, pois, um novo sentido: o de questionar a função da psiquiatria e o seu exercício. Esse questionamento prolonga-se para, a partir da crítica à prática psiquiátrica, formular reflexões que dêem conta da trajetória de um personagem que, antes de se ver exilado num hospital psiquiátrico, viveu uma ditadura insana e uma Guerra Colonial que constituíram um retiro enlouquecedor; um personagem que viveu, enfim, num “mundo distorcido” (*CI*: 251). No fim de contas, o encontro com o mundo da loucura auxilia o processo de conscientização da fragilidade da condição humana: é através de uma desordem interior que se procura compreender a *distorção* do mundo.

163 anos depois da sua abertura — e mais de três décadas após a publicação de *Conhecimento do Inferno* —, o Hospital Miguel Bombarda foi definitivamente fechado em maio de 2011. As pessoas que nele estiveram internadas por tanto tempo foram para uma vivenda no Restelo. Uma delas é Fernando Outeiro, que lá esteve durante 40 anos⁷.

⁷ Cf. “Doente fecha portas do Hospital Miguel Bombarda”. <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=457748&tm=8&layout=123&visual=61>. 05.07.2011.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. 14ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2004 [1980].
- *Não entres tão depressa nessa noite escura. Poema*. 6ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [2000].
- DACOSTA, Fernando. “António Lobo Antunes: ‘Muitos escritores têm-me um pó desgraçado...’”. *Jornal de Letras, Artes & Ideias*. (05.01.1982): 4-5. Reproduzido em *Entrevistas com António Lobo Antunes: 1979-2007: confissões do Trapeiro*. Org. Ana Paula ARNAUT. Coimbra: Almedina, 2008.
- BASAGLIA, Franco (org.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- COOPER, David. *Psiquiatria e Antipsiquiatria*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ERASMO DE ROTERDÃO, Desidério. *Elogio da Loucura*. 14ª ed. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães editores, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- *História da Loucura na Idade Clássica*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *Memória-História. Enciclopédia Einaudi (vol. I)*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo. “Escrita e doença na obra de Fernando Namora”. NAMORA, Fernando. *Retalhos da vida de um médico. Segunda série*. 12ª ed. Amadora: Bertrand, 1980. 9-23.
- “A morte do pai”. *Colóquio António Lobo Antunes na Roménia*. Org. e trad. Micaela GHITESCU. Bucuresti: Editura Fundatiei Culturale “Memoria”, 2005. 34-36.
- PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. “Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes: dos ‘Tristes Trópicos’ à ‘feira cabisbaixa’”. *Uma história de regressos:*

império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004. 259-295.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

Nota curricular

Em 2008, Evelyn Blaut Fernandes defendeu a dissertação de mestrado *Viajem ao avesso de si ou o conhecimento do inferno* na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem publicado ensaios e artigos acadêmicos no Brasil e no exterior e, atualmente, cursa Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de Coimbra, com bolsa Capes, onde prepara tese sobre a obra de António Lobo Antunes.

Contacto

eveblaut@yahoo.com.br

O caso autoral de Luiz Pacheco

Sofia Santos
CLEPUL

Resumo

Este artigo tem como objetivos principais os de estabelecer um paradigma avaliativo dos meandros autorais em que incorre um escritor cuja obra é tendencialmente lida como autobiográfica e aplicar essa visão crítica ao caso de Luiz Pacheco, autor cuja obra tem levantado questões e problemas que dificultam a leitura distanciadamente crítica dos seus textos. Destacaremos os principais momentos em que este autor questiona e, ao mesmo tempo, supera a leitura tendenciosa de que tem sido alvo a sua obra, possibilitando ao leitor vislumbrar a concretização do projeto aberto pelos surrealistas, especialmente os portugueses, protagonistas da “única real tradição viva” e detentores da derradeira transgressão da arte moderna, a que sente já uma saturação da influência e que remodela a vida em função da arte, não a arte em função da vida.

Palavras chave: Autor moderno — Autobiografia — Surrealismo — Luiz Pacheco.

The Authorial Case of Luiz Pacheco

Abstract

This paper aims to establish an evaluative paradigm of the authorial intricacies that, usually, incurs a writer whose work tends to be read as autobiography and then apply this critical view to the case of Luiz Pacheco, an author whose production has raised many problems which difficult a distant and critical reading of his texts. We will highlight the key moments in which this author questions and, at the same time, overcomes the reading trend that has been haunting his work, enabling the reader to envision the project initiated by the Surrealists, especially the Portuguese, protagonists of the “only real living tradition” and holders of modern art’s ultimate transgression, the one that begins to sense the saturation of influence and remodels life in function of art, not art in function of life.

Key words: Modern Author — Autobiography — Surrealism — Luiz Pacheco.

Receção: 30-09-2011 | Admissão: 03-04-2012 | Publicação: 30-11-2012

SANTOS, Sofia: “O caso autoral de Luiz Pacheco”. *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 175-206.

There are many people who can appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet.

T. S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* (1919)

Autor academicamente marginalizado, Luiz Pacheco (1925-2008) tem como principal catalisador da sua obra fragmentada não os motivos literários polémicos que a povoam, e que a grande maioria dos críticos insiste em destacar como os principais alicerces da sua incursão pelo meio surrealista português, mas sim um desafio meta-artístico, eminentemente pós-modernista¹, que questiona a linha fronteira entre a vida e a arte, ainda hoje existente mesmo depois de Proust (Barthes, 1984: 50), Breton (Barthes, 1984: 24), Fernando Pessoa, num caso mais paradigmático, ou Herberto Helder². A procura vitalmente assumida por Luiz Pacheco na destruição dessa fronteira não só o estigmatizou — tendo sido canonizado ainda em vida como “escritor maldito” — como também o impossibilitou de ser devidamente apreciado enquanto crítico e ficcionista. A correspondência entre o seu nome e o nome que assina as suas obras e personifica todos os seus textos (surrealizantes mas tipológica e genologicamente inclassificáveis) formaliza, sim, um problema meta-literário e autoral que se estende muito para além dos estudos inspirados na vertente (auto)biografista da sua obra³, mas propõe também um programa artístico (de concretização já pós-

¹ A questão do Pós-Modernismo não será aqui abordada sistemática e criticamente mas referenciada pontualmente como forma de delinear uma estratégia interpretativa de alguns traços teóricos de um presente de cultura que os textos e a noção de autoria em Luiz Pacheco expressam, para já, de forma embrionária.

² Que, depois de *A Faca Não Corta o Fogo*, publica *Herberto Helder ou o Poema Contínuo*, cuja partícula disjuntiva aponta uma clara referência à noção de obra completa mas aberta em que o autor não é mais autor mas unicamente obra.

³ Ao contrário da tradicional, e fecunda, problemática autoral que a maioria das obras deradeiramente modernas levanta, a identificação entre o nome do autor empírico e o do pro-

modernista) que procura suprimir de vez os hiatos ainda existentes na correspondência entre o autor e a sua obra.

Parece-me importante, no entanto, começar por estabelecer um paradigma avaliativo de leitura do texto literário que, mesmo não sendo considerado como necessariamente autobiográfico, apresenta, logo à partida, uma problemática de identificação autoral. A contiguição metonímica entre o sujeito-autor e o autor textual (conceito que esclareceremos adiante) é um problema que atravessa a maioria das obras (agravado quando nos deparamos com uma biografia ou autobiografia), prejudicando acentuadamente o distanciamento crítico necessário na leitura obra. No caso de Luiz Pacheco, esta questão é amplificada pela permanente correspondência onomástica entre o sujeito-autor, a entidade que assina os textos e a personagem que os protagoniza. De facto, a obra de Pacheco presta-se a um biografismo imediato se se assumir que não existe um crivo metafórico entre a linguagem e a interpretação que dela faz o leitor, ideia incompatível com o próprio ato de publicação, um gesto que, logo à partida, dimensiona o texto como representante de determinada realidade (e não como um documento, digamos, comprovativo dessa mesma realidade). A interpretação que o leitor comum faz dos textos de um autor como Luiz Pacheco baseia-se na identificação equívoca dos três polos dominantes da interpretação, a saber: o do sujeito-autor, o do autor textual e o da obra, na qual se incluem as noções de ‘protagonista’ ou ‘personagem’. Estas correspondências dirimem naturalmente a interpretação meta-literária de um texto, rasurando o distanciamento crítico do autor textual relativamente à sua obra.

No ensaio *Em Busca do Autor Perdido*, Helena Buescu propõe algumas leituras para esta problemática que pode ser sintetizada numa metonímia. Tomar o nome do autor pela obra (“Li hoje Luiz Pacheco”, por exemplo) efetua uma correspondência obrigatória entre essas duas noções,

tagonista, ou personagem, nos textos de Luiz Pacheco nunca foi uma questão hermenêuticamente perspectivada pelos críticos, maioritariamente atraídos pelos potenciais aspetos biografistas da sua obra, considerada já por muitos como autobiográfica. É o caso de João Pedro George, que recentemente publicou *Putá que os Pariu! A Biografia de Luiz Pacheco* (Lisboa: Tinta-da-China, 2011), resultado da sua tese de doutoramento em Sociologia.

o que poderá dar origem a equívocos interpretativos. Ao “ler Luiz Pacheco”, o conceito de ‘autor’ e de ‘obra’ interpermutam-se, contiguizando a imagem do sujeito-autor à interpretação do texto. Este processo, nem sempre identificado ou reconhecido, poderá comprometer a leitura de uma obra se se considerar que esta poderá passar a funcionar como uma alternativa à mera biografia (Buescu, 1998: 11). Desta forma, para um leitor, “Luiz Pacheco” não pode significar o nome de uma pessoa, mas sim um *nome* de um ‘autor textual’, autor esse que, ao longo do seu texto, desenvolve uma problemática eminentemente literária. Baseada no conceito de Autor Modelo desenvolvido por Umberto Eco⁴, a ideia de ‘autor textual’, que Buescu (1998: 13) adota de Aguiar e Silva, parece-me a mais pertinente para abordar o caso de Luiz Pacheco, obras que tende, especialmente, para uma interpretação essencialmente (auto)biográfica. O autor textual, tal como sugere a expressão, designa uma “‘estratégia textual’, isto é, manifestada e reconhecível no texto” (Buescu, 1998: 13). Assim, segundo Buescu (1998: 25):

o autor textual não coincide, nem necessária nem totalmente, com o autor empírico — embora mantenha com ele relações [...]. Trata-se de uma representação funcional de uma série de traços que operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas. O autor textual marca, no texto, ao mesmo tempo essa operação e essa dilação.

Refletindo sobre as conceções de autor que extravasam o texto, Buescu recorre à teoria da “figura do autor” estudada por J. Coombe, figura essa concebida não como uma proposta textual mas como construção mítica de uma personalidade imageticamente consagrada. Segundo Buescu (1998: 25), esta autora

⁴ Para Eco, o Autor Modelo designa uma “estratégia textual” de interpretação suscitada pelo enunciado do texto e formulada pelo leitor empírico, “ativamente envolvido num ato de *cooperação interpretativa*” (Buescu, 1998: 14).

utiliza os conceitos de *persona* ou “imagem de celebridade”: com ‘todos os elementos da complexa constelação de signos [...] que circulam na sociedade e constituem o valor de reconhecimento da celebridade [...]. Trata-se [...] de uma ancoragem sistêmica da construção da celebridade, que passa pelo *reconhecimento de um nome* e do seu *funcionamento social jubilatório* [...]. Tal jubilação [...] implica por isso a constituição de uma *persona* (imagem) que, se em alguns casos pode coincidir com a noção de “simulacro” [...] não deve entretanto ser [...] confundida com a noção de autor empírico.

No caso da recepção de Pacheco, a diferença entre a “imagem” do autor e a da pessoa que escreve não tem encontrado adeptos, ultrapassando até as marcas simbólicas que inscrevem a “*persona*” já citada no universo literário. Fundindo três concepções (protagonista/personagem, autor textual e autor empírico), as interpretações biografistas dos textos de Pacheco veem no seu nome uma “pessoa”, um “autor maldito” (na sua aceção mais divulgada) que se perdera na construção do seu legado autoral. A este fator vem juntar-se a opção estética deste autor em escrever numa linguagem deliberadamente concreta como expressão imediata de experiências vitais, desencorajando a abordagem metafórica do signo literário. De modo a criar um suporte interpretativo seguro, ancorado em pressupostos biográficos, e uma unidade discursiva e genológica que não é de todo imediata, a crítica apressou-se comodamente a criar de Pacheco uma imagem de “escritor maldito” (que, como veremos em diante, se confunde como a de “autor [esteticamente] marginal”), veiculando-a à imagem de um escritor circunstancial que expõe por escrito, de modo praticamente literal, a sua incursão num mundo literário.

Considerando as confusões identitárias em que podem incorrer a “*persona*” literária e o “autor empírico”, Buescu (1998: 14) refere-se à necessária distinção entre essas duas entidades:

Não porque com ela [*persona*] [o autor empírico] não estabeleça relações [...] mas porque implica uma construção social e simbólica que só par-

cialmente é recoberta pela identidade empírica do sujeito designado por tal nome próprio. No campo já dos estudos literários, posição afim é defendida, por exemplo, por João Ferreira Duarte, ao analisar as condições sob as quais decorre o processo que designa como “autocanonização”.

A palavra “parcialmente” tem, na primeira asserção, um significado chave uma vez que, no caso de Pacheco, apenas a “parte” que corresponde à relação necessária entre o autor empírico e o criador da “*persona*” é contemplada pelos críticos. Este equívoco interpretativo excede o enunciado textual, deixando para o plano secundário a construção de uma conceção autoral necessária à análise dos textos como produto não de uma frivolidade autobiografista mas de uma consciente posição autocrítica⁵.

A “autocanonização” classifica uma correspondência entre o sujeito-autor e a imagem da sua personalidade intelectual circunscrita ao plano dos estudos literários. No caso de Pacheco, esta “autocanonização” não se concretizará através dele mas através dos seus críticos. É uma canonização baseada numa construção social e simbólica mas que se desvia da oposição estético-literária exclusiva do texto. Esse processo edificará uma “imagem de celebridade” cujo fundamento se baseia num determinado tipo de construção folclórica e não na discursividade textual representativa (como no caso de Breton, enquanto representante do Surrealismo, ou de Artaud, como ator assumidamente dissidente). Em Luiz Pacheco, a imagem de “escritor maldito” não se ancora à interpretação textual mas em pressupostos (quase) exclusivamente biografistas que procuram dar resposta à fragmentação textual supostamente refletida na vivência do autor.

⁵ Ciente de que as primeiras noções críticas tecidas à volta da sua obra se veiculavam a um forte pendor biografista que aliava a construção da “personagem” (na expressão de Pacheco) — o protagonista dos textos — ao “Autor” que a elaborou, o próprio Pacheco adverte Serafim Ferreira, o prefaciador dos seus *Textos Locais*, da necessidade absoluta de, em literatura, separar essas duas noções: “A unidade de *Textos Locais* é, creio eu, um tanto enganadora. Funda-se à primeira vista na unidade da personagem (subentende-se: o Autor), partindo do texto mais geral ao declaradamente datado, localizado, assinado (como V. bem viu). E também, unidade de ambiente, temática (parte erótica, histórica). Mas.../ tudo o que se escreve é ficção [...]”. Mais adiante solicita: “Noutra situação que não nesta talvez eu preferisse que V. abordasse o caso literário dos textos, de presumir que é isso, afinal, que poderá contar para a sua sobrevivência que não eu, como bicho transitório” (Pacheco, 1996: 89 e 91).

A pensar precisamente nas consequências deste problema, Luiz Pacheco publica em 1972 um texto que questiona a pertinência do conceito ‘maldição’ para caracterizar um escritor que não só construiu a sua vida aspirando a um ideal artístico como fez também dessa construção o principal motivador da sua obra literária. Em “O que é um escritor maldito”, Pacheco expõe as diferenças entre ‘maldição’, um conceito que se foi desvinculando paulatinamente do campo da terminologia literária (substituindo a ideia de um escritor literariamente marginal, ou seja, que não aborda questões ou escreve de acordo com o cânone estético-temático), e a opção vivencial que determinados escritores modernos adotam a fim de estreitar as relações entre a sua percepção da vida e o que reproduzem de acordo com essas experiências (Pacheco, 1972: 14-15, garrafais do autor):

Mas não há dúvida de que a MALDIÇÃO (forma das mais perigosas) lhe proveio de um certo tipo de comportamento com incidências sociais (já que o escritor é UM HOMEM PÚBLICO, coisa que por vezes se finge ignorar, logo com RESPONSABILIDADES PÚBLICAS perante a sua colectividade, a SUA HONRA está aí — é para sempre aí jogada).

Ainda assim, e tentando aproximar-se de determinado constructo contemporâneo que canoniza como malditos os autores estética ou tematicamente marginais, Luiz Pacheco reabilita neste texto o conceito de ‘maldito’ para o religar à ideia de um autor que, por não ter tido tempo de terminar a sua obra, poderá ser considerado literária (e não vivencialmente) “maldito”. A partir deste ponto, conceberá a maldição não como uma opção pessoal — “precisamos não confundir a maldição com excentricidade” (Pacheco, 1972: 19) — mas como um certo tipo de vanguardismo estético e ético. A “maldição” (marginalidade) não passará apenas por uma escolha pessoal de proscrição mas também por uma oposição intelectual que tem na sua base a liberdade artística, uma opção acima de qualquer época ou corrente⁶. Pacheco (1972: 21) declara que não existem escritores malditos mas escritores

⁶ É nesta perspectiva que Luiz Pacheco se distancia essencialmente dos surrealistas, nomeadamente os portugueses, que não hesitaram a veicular a sua produção literária a um movi-

que escrevem mal, “o escritor dos domingos e os vendilhões”, “logo e com mais propriedade lhe devíamos chamar escritor malescrito”.

Nos antípodas desta permissividade interpretativa, Barthes propõe na “morte do autor” a solução de uma hermenêutica que se havia prolongado e sintetizado na confusão entre autor e escritor. Buescu (1998: 15) esclarece que

o projecto de Barthes retoma o motivo nietzschiano da “morte de Deus” e introdu-lo nos estudos literários, argumentando em favor do desaparecimento do autor que [...] age apenas como garante de uma origem exterior e de uma propriedade do texto, impedindo a percepção da verdadeira força nele agente, que Barthes equaciona com a escrita.

Esta autora propõe algumas reflexões levantadas pela problemática da não-correspondência entre o Texto — definição barthesiana⁷ que, de certa maneira, se aproxima da “discursividade” de Foucault — e o seu autor. Na proposta de Barthes, a inter-relação entre sujeito e objeto é rasurada. Porém, há que se ter em conta que a linguagem desse Texto é marca inolvidável de um sujeito que a criou como eco da experiência comunicativa, tendo embora “morrido” para a conceber. Paradoxalmente, tomando o lugar do sujeito, a linguagem readquire a sua função primordial de mediadora entre o que a fundou e o Texto dela derivada. “Ressuscitado”, o autor volta a ser colocado na posição de criador. De outra maneira, a noção de linguagem como independente de um sujeito que a produzira não consegue comportar em si a conceção de literatura como “comunicação” discursiva (Buescu, 1998: 15-16):

mento artístico-literário, institucionalizando o papel do escritor que, na visão de Pacheco, deveria ser inteiramente livre.

⁷ “ [...] o Texto, esse, é um campo metodológico. [...] A obra tem-se na mão, o texto tem-se na linguagem: só existe preso num discurso; o texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do texto. Ou ainda: o texto só se experimenta num trabalho, numa produção. O resultado é que o Texto não se pode deter (por exemplo, numa prateleira de uma estante); o seu movimento constitutivo é a *travessia*” (Barthes. 1977: 55).

Weimann comenta que “a partir do momento em que o sujeito é visto apenas como uma função do discurso mas, simultaneamente, o discurso não é visto como uma função do sujeito, torna-se impossível reconsiderar toda a questão da representação como um cruzamento de estrutura e evento, sistema e história”.

Baseada nesta oposição, Buescu (1998: 15) adianta que a dicotomia que nasce entre o “pai morto” (autor) e o filho (Texto) é independente e consagra a existência dos dois polos na conceção artística, autor e obra, garantem quer de uma subjetividade quer de uma objetividade. Tendo em conta este impasse, Buescu (1998: 16) opõe à proposta de Barthes o nome de Foucault que, igualmente desconfiado do biografismo, distingue os conceitos de “escritor” e “autor” sem suprimir este último. Historizando a noção de “autor”, Foucault afirma que desde o século XVIII⁸ o autor tem vindo a ganhar notoriedade não através do seu *nome* — como autor de um Texto — mas de um equívoco que o identifica com a noção de “escritor”. Apesar disso, a crítica irá perceber no autor a criação do que Foucault (1992: 46) denomina a “função” fundadora de uma “discursividade”, deslocando o nome do autor em direção a um tipo discursivo-problemático (como, por exemplo, Freud fundou a psicanálise e Marx o materialismo dialético). Todavia, esta “função” não é subordinada à propriedade de um autor determinado (Buescu, 1998: 17):

Se a teorização deste conceito se ancora justamente na distinção formal entre autor e escritor, é possível, pois, dizer que Foucault afasta a componente biografista [...] que Barthes também pretendia negar, mas fá-lo para reconhecer que o conceito de autor não é dissolvido por esse

⁸ Recorrendo a uma leitura de Foucault por Alexander Nehamas, Buescu (1998: 19) observa que o surgimento dos direitos de autor no século XVIII traz também consigo o equívoco que Foucault pretende criticar: não o “conceito de autor mas a *identificação* (essa sim ocorrida nesse momento) *entre autor e escritor* — o que me parece corresponder de forma globalmente correcta, às posições defendidas por Foucault e aos pressupostos que subjazem ao seu reconhecimento e nomeação de uma função autor”.

afastamento [...] visível na interrogação foucaultiana sobre o que é o *nome* de autor, quando reconhece que o nome de autor não é exactamente um nome próprio [...] — o que lhe permite avançar com a proposta de estudo do discurso.

Buescu (1998: 11-12) relaciona a “função autor” de Foucault à noção de “autor” que Derrida apontava como sendo “nome de um problema”. Assim, a noção de autor como produtor de um discurso histórico-problemático não é excluída como integrante da conceção do discurso literário. Mesmo que essa relação seja variável, reconhecendo a maior ou menor subordinação do discurso ao seu autor, este é parte integrante da análise e fundador de um “discurso” trans-histórico (Buescu, 1998: 11-12):

Foucault, ao convidar-nos a imaginar um mundo (histórico) em que o discurso não estivesse subordinado à propriedade e ao conceito de autor, está de facto a reconhecer que *neste* mundo (também histórico) a transividade do discurso passa pela sua (variável) relação com um variável conceito de autor.

Tendo em conta que o autor é o construtor de certa discursividade que, por sua vez, contribui para a consumação da literatura como integrante no desenvolvimento histórico, julgo que a proposta de Foucault (“função autor”) é a mais indicada para considerar o caso autoral de Pacheco, que se assume como um produto implosivo da sua contemporaneidade. A perspectiva de Foucault não ignora as condições históricas na medida em que a linguagem do discurso, apesar de independente do seu autor, continua a ser a base de relação entre o sujeito e o destinatário. Por oposição a Nickolas Pappas, que situa o sujeito autoral como um constructo social *ab ovo* (Buescu, 1998: 19), esse mesmo sujeito é produto sim de uma construção mas caracterizada à partida por uma “descriminação de sentido”, resultante já de uma leitura orientadora presente em potência no texto. Neste aspeto, Buescu esclarece que um autor nunca poderá ser construído socialmente, se não se tiver em conta que esse mesmo gesto social de receção crítica contém, em

si, uma interpretação à partida assumida pelo próprio leitor. Isto não válida, porém, que se possa assumir uma liberdade de interpretação, dado que essa iniciativa é incompatível com o produto histórico-social discursivo do texto. Aceitar a inocência na liberdade de interpretação é aceitar uma perspectiva “*não-contextualizada, a-histórica e infinita*” (Buescu, 1998: 19).

Pensando na permissividade interpretativa que confunde o autor textual — e, na maioria das vezes, o autor empírico — com a sua criação literária, Luiz Pacheco (1995: 255-263) compôs um texto que espelha esta problemática, “*Historieta antialcóolica, s.f.f.*”. O *incipit* ironiza a dimensão da questão literária que, exemplificada, se estende à realidade quotidiana através de uma linguagem deliberadamente coloquial (Pacheco, 1995: 255):

Era uma vez um sujeitinho que já tinha idade para ter juízo [...] e bebia demais [...]. Acontece que o tipo usava o mesmo nome que eu. Malvada coincidência. Porque, no correr dos anos [...] frequentávamos quase os mesmos sítios, as complicações e sarilhos, alguns graves, em que me vi metido por causa dele e das suas rábulas não tiveram conta.

Pacheco defende neste texto que um mesmo nome não se ancora necessariamente a uma mesma pessoa, tal como, nos estudos literários, um autor empírico pode assumir vários tipos textuais e um autor textual desdobrar-se em várias personagens. Este texto representa um narrador cuja dupla personalidade se veicula à descrição da sua personagem criada em reverso do autor textual, testemunho de uma vida recriada através da literatura. A personagem opositiva ao narrador representa, em última instância, o constructo ficcional que mais se afasta do autor textual. Porém, é precisamente ao autor textual que essa personagem, por oposição, se vai ligar, justificando-se como resultado de um esforço recreativo que pretende representar a dualidade entre narrador e autor textual, este último mediador da dialética narrador/personagem da qual se pretende afastar (Pacheco, 1995: 156)⁹:

⁹ Ainda que tomássemos o ponto de partida da crítica sobre as comuns interpretações biografistas, fica deste texto a incursão de uma ficção que se recria a ela mesma para se afirmar como tal, tendo estabelecido como mediador o autor textual que comunica entre o narrador e uma personagem.

Sei que perdi empregos [...] e uma data de oportunidades porreiras [...]. Só porque me confundiam com ele e eu nem sempre dispunha de álbis ou testemunhas idôneas que provassem a minha inocência nas muitas macacadas em que [...] ele se recreava. E passada “a crise”, para cima de mim é que vinham...as iras, as censuras [...] vinganças a longo prazo. Que fazer? Eu às vezes nem lembrava de nada do que ele tinha dito ou feito .

Neste texto, a palavra “recriação” assume uma exegese claramente literária uma vez que a partir do autor textual se desdobram um narrador onnipresente e duas personagens em permanente dialética. Desta maneira, Luiz Pacheco, enquanto autor textual representativo de uma proposta literária presente em qualquer uma das suas publicações, desafia os limites da concepção autoral, surgindo como uma entidade geradora de múltiplas derivações literárias. Porém, todas essas manifestações textuais contêm o mesmo princípio discursivo, servido inclusivamente pela proposta programática de toda a sua obra: unir a arte e a vida, tarefa capaz de ser cumprida unicamente pelo escritor, que tem de ter em conta que “o principal é que ele escreva como quer e seja parecido com o que escreve. Escrita [...] única, original, a expressão duma personalidade, o panorama duma vida” (Pacheco, 1972: 21). “Ser-se parecido com o que se escreve”, num consciente afastamento inequívoco da *mimesis* e verosimilhança aristotélicas, implicava, para Luiz Pacheco, muito mais do que a criação de uma personagem literária que substituísse a sua vida carnal e espiritual, num renovado esforço de urdidura e aperfeiçoamento artístico da experiência escrita; exigia o processo inverso, a obtenção de uma matéria-prima vital testemunhada através de uma literatura o mais proximamente ligada à vida. A tradicional reinvenção do autor enquanto gerador de determinada existência humana seria agora substituída por uma presença autoral fictícia, conscientemente forjada não como fim absoluto da arte mas sim como o início da possibilidade de a viver humanamente. É neste sentido que Luiz Pacheco se afasta progressivamente dos seus contemporâneos surrealistas, que procuravam o destino no ato poético e não o contrário. Esta redefinição de uma ideologia

já de si dissidentemente vanguardista é a derradeira recusa moderna que ultrapassa o que Paz (1984: 145-146) definira como o “muro da transgressão”:

A vanguarda é uma exasperação [...] das tendências que a precederam. [...] Ainda que [...] abra novos caminhos, os artistas [...] percorrem-nos com tal pressa que não demoram em chegar ao fim e tropeçar num muro. Não resta recurso a não ser uma nova transgressão: [...] saltar para o abismo. [...] a vanguarda é uma intensificação da estética da mudança, inaugurada pelo romantismo. [...] as mudanças estéticas deixam de coincidir com a passagem das gerações e ocorrem dentro da vida de um artista.

É este mesmo programa que leva Pacheco a regressar a uma questão já anteriormente debatida e que se prende, precisamente, com a finalidade da existência de um autor. Uma vez que a conceção de arte sua contemporânea não admite a existência de um sujeito-escritor parecido com a sua obra, o que lhe resta não é senão um progressivo apagamento que culminará na existência puramente auto-legitimadora da obra de arte, cujo caso mais paradigmático será o de Fernando Pessoa. Desta forma, e para cumprir este programa, a via adotada por Luiz Pacheco não será condizente com o seu tempo, uma vez que a sua imagem autoral será progressivamente dirimida para dar vida a uma personagem com o seu próprio nome que encetará o projeto de construir toda a sua obra literária em volta do autor que assina os seus textos, da sua imagem, do seu estilo e ideologia de vida: o autor transformar-se-á na sua própria personagem e passará a conviver lado a lado com a sua obra, cumprindo a função primordial de criador e retirando-se aquando do nascimento da sua criação. Este processo, ainda que se afaste do que foi concretizado pelos surrealistas franceses e portugueses, aproxima-se dos propósitos iniciais do movimento: Pacheco (1972: 21) reclama para si o estatuto de escriba, o mesmo *scriptor* que Barthes (1984: 24) irá identificar no processo de criação automática dos discípulos de Breton. A autoqualificação de Pacheco enquanto ‘escriba’ não é, de todo, inocente de uma consciência moderna do que é ou deveria ser um autor. Desta forma,

a sua proximidade com o Surrealismo estreita-se muito mais com a génese motivacional do movimento do que poderíamos supor, se tivermos em conta que o objetivo surrealista de Breton para a fundação de uma nova arte seria o de dotar o autor da capacidade de comunicar com uma realidade transcendente à sua consciência, num estado de vigília permanente. O ‘escriba’ de Pacheco não é senão um correspondente da “mão escrevente” e vigilante de Breton, um funcionário da arte que vê o seu estatuto elevado pela sua capacidade de tanger essa mesma arte através de uma escrita, digamos, iluminada.

Além dos passos declaradamente automáticos em inúmeros dos seus textos, nomeadamente em “Os Namorados”, de 1962, ou “Comunidade”, de 1964, um dos momentos em que Luiz Pacheco cumpre a função de autoria moderna e mais se aproxima criticamente do Surrealismo — ao atribuir-lhe um estatuto providencial, independente dos seus intervenientes — está representado pelo romance epistolográfico *Pacheco versus Cesariny* (Pacheco, 1974), o contraponto histórico à antologia do *Surreal Abjeccionismo* elaborada por Cesariny, em 1963. Assumindo-se como leitor exemplar do Surrealismo português, Pacheco colige uma série de cartas trocadas ao longo dos anos entre os integrantes do movimento e constrói uma interpretação do que para si foi o Surrealismo dentro do contexto da época.

Mas antes de passarmos à análise das consequências que este método implicou, parece-me importante, neste ponto da obra de Pacheco, atentar sobre o processo de leitura que transformou este autor num dínamo crítico e criativo refletor do seu próprio tempo. A terminologia dicotómica da relação necessária entre o autor modelo e o leitor empírico elaborada por Eco explica basilaramente a leitura exemplar que Luiz Pacheco fez do Surrealismo português (Buescu, 1998: 13):

para [Eco], assim como o Leitor Modelo surge como uma “hipótese interpretativa” formulada pelo autor empírico, também paralelamente o Autor Modelo surgirá com um dado mais, que Eco enuncia do seguinte modo: “[O leitor empírico]” deduz uma imagem tipo [de Autor Modelo] [...] como acto de enunciação e está textualmente presente como enunciado’.

Desta forma, a obra literária encerra a idealização de um leitor a quem é dirigida, o leitor modelo. Da mesma maneira que um leitor concebe uma ideia modelar do seu autor, Pacheco, ao criticar a literatura de uma época, apropria-la-á como resultado de um exercício modelar de leitura que se refletirá nas suas criações. Já Barthes (1984: 58) atribuirá importância fulcral ao leitor enquanto construtor do texto literário, pois, apesar de desmistificar o “mito da filiação”¹⁰, considera que o Texto é um “campo metodológico” e histórico cuja linguagem reúne em si todas as leituras que o originaram. A mesma ideia é defendida por Paz que, atribuindo ao leitor o papel evolutivo do Texto, concebe a poesia como uma realidade que se recria consoante o recetor; a teoria barthesiana da “morte do autor” ecoa nesta conceção da literatura como testemunho, de tal modo que o leitor se torna, por isso, um autor em permanente construção (Paz, 1984: 85):

O poeta diz, e ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia [...] é [...] autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo desta ideia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia [...] vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade.

Delegando ao leitor a responsabilidade da construção de um Texto, Barthes rasura a noção de autoria como determinante para a conceção de Literatura. É ao leitor que cabe a legitimação do discurso pois nele se encerram diversas intertextualidades que inscrevem um Texto na história. Por reunir “todas as citações”, o leitor de Barthes não é alheio ao Leitor Modelo de

¹⁰ A meu ver, o impasse de Barthes, que evoluirá para uma contradição, consiste em distanciar o Texto — “uma ‘megannarrativa legitimadora’ (Lyotard)” (Buescu, 1998: 16) —, da sua própria origem, o sujeito autoral, legitimando o discurso na própria linguagem que o funda. Porém, o próprio Barthes afirma que uma linguagem não é auto-geradora e constitui-se como um constructo de intersecções que, mesmo se rasuradas até aos primórdios da sua origem, não poderiam ter vindo senão de um ‘scriptor’ (Barthes, 1984: 24), presença empírica que ele legitima.

Eco, capaz de absorver uma génese discursiva ancorando-a às suas próprias referências (Barthes, 1984: 53):

um texto é feito de escritas múltiplas [...] que entram umas com as outras em diálogo [...], mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne [...] é o leitor [...] o espaço exacto em que se inscrevem [...] todas as citações de que uma escrita é feita [...]; o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é [...] *alguém* que tem reunidos [...] todos os traços que constituem a escrita. [...] o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor¹¹.

Recorrendo a um jogo de palavras de Claudel, Barthes (1977: 350) afirma que toda a crítica é “‘connaissance’ do autor e ‘co-naissance’ de si mesma no mundo”, nascendo a partir do seu próprio exercício de leitura; daí que o leitor, quando interpreta um texto, estabeleça nessa crítica uma leitura sobre si mesmo: “Toda a crítica deve incluir no seu discurso [...] um discurso implícito sobre si mesma; toda a crítica é crítica da obra e crítica de si mesma” (Barthes, 1977: 350).

Pacheco faz parte da derradeira geração de autores que, ainda modernos, começaram a sentir a saturação da influência na sua própria criação. Essa saturação, como afirma Paz (1984: 198-200), pauta o fim da ideia de arte moderna como tradição baseada na negação e na sutura¹², processos que convergem num discurso todos aqueles que lhe deram origem.

¹¹ Por outro lado, como pode um “homem sem história, sem biografia, sem psicologia” ser “apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem a escrita”, ancorada numa linguagem que é ela mesma o eco da passagem do leitor pelo texto? (Barthes, 1984: 53).

¹² Conceção de Fernando Guimarães sobre a génese formativa do Modernismo português, herdeiro de uma modernidade começada nos finais do século XIX e início do XX. Daí que, convergindo para a noção da modernidade como tradição defendida por Paz, Guimarães entenda o início do Modernismo e das suas manifestações vanguardistas como produto de uma sutura que expressa uma *continuidade*: “Mas há um certo perigo em confundir esses juízos de valor com a tal ruptura que, visível na sua aparência cultural, acabaria por não existir como algo que se demarcasse em termos absolutos. Julgava-se, afinal, como totalidade insondável o que era um momento [...] da continuidade aberta por um certo discurso.

Ainda assim, as influências de Pacheco sintetizaram-se num único Texto baseado num constructo de leituras concordantes e dissonantes. Qual escriba copista, os textos deste autor são maturação de uma hereditariedade sedimentada e recriada. Podemos testemunhar a consciência desse método em “Um depoimento”, texto pedagógico de 1966 que elabora uma conduta de leitura e estabelece uma relação entre autor e leitor que procurará seguir ao longo do seu processo literário. A escrita, mostruário de uma entidade em comunhão com o seu meio, é uma dialética permanente entre o autor e o leitor, fundando-se nas aspirações do escritor (Pacheco, 1966: 239-240):

Ao Autor [...] compete possuir uma visão tão lúcida quanto possível daquilo que apresenta a público [...]; cumpre-lhe, ainda, saber as suas limitações e sem falsa modéstia algumas das suas certezas, mesmo que as conte pelos dedos duma só mão e, volta-não-volta [...], as sinta esboroarem-se [...] como torrões de lama que o sol de uma outra qualquer verdade (tão precária ou postiça como as anteriores, talvez) secou.

Paralelamente ao autor, o leitor que Luiz Pacheco procura formar é aquele que adquirirá competências para, mais tarde, testemunhar a sua obra, recriando-a como se se tratasse de um prolongamento entre si mesmo e o leitor. Pacheco (1966: 240) apela, assim, ao leitor que se informe e crie hábitos de leitura e que “saiba [...] completar [...] com a sua ciência pessoal [...] as suas outras leituras, a sua crítica afinada, com o seu conhecimento directo ou mediato [...] das Letras portuguesas aquilo que o Autor tentou transmitir-lhe”. Para que se possa surpreender com uma obra, o leitor não pode esperar de um livro a suprema-revelação dado que, em pleno século XX, as grandes revelações já haviam sido feitas (Pacheco, 1966: 240). Igualmente, a voz do autor deve sempre intrigar e inquietar para que o diálogo seja fecundo. O leitor não deve ser excessivamente desconfiado ou crente (Pacheco, 1966: 250-251):

Neste caso, aquilo que era entendido como ruptura poderá ser entrevisto em termos de sutura” (Guimarães, 2004: 7-8).

Instiguemos no prezado Leitor tanta curiosidade como desconfiança [...]. Estimulemos a sua atenção, agudizando a sua crítica. Tal como o Leitor precisa de ser respeitado, também o autor aprecia [...] leitores [...] suspicazes, interventores. Por muito rica que seja a experiência de um Autor, essencial para a sua realização se quiser conhecer o Mundo e quem cá vive, [...], ela não dispensará o diálogo com esse próximo que é potencialmente um seu Leitor.

Tendo em conta que a Literatura tem sido comprometida pela falta de comunicação entre o autor e o leitor, Pacheco (1966: 251) afirma: “Vivemos num tempo perverso, onde entre Leitor e Autor se erguem mil barreiras [...]: há que estabelecer entre um e outro uma cumplicidade [...]”. Essa cumplicidade entre Pacheco e o seu leitor pode ser testemunhada pelo género por que optou escrever. Consciente de que a carta era, ainda mesmo na época do Estado Novo, um meio de comunicação livre da censura¹³, grande parte da obra de Pacheco é epistolográfica, trabalho que permite delegar à imaginação do leitor a hibridez entre ficção e realidade que caracterizam as cartas. É a pensar precisamente em *Pacheco versus Cesariny*, de 1974, que Fernando Cabral Martins (2000: 223) corrobora esta ideia afirmando que “a carta é um dos géneros [...] que aparecem como indicados para realizar este projecto moderno de fusão de arte e vida que envolve transformação de uma e outra”. Selecionando a correspondência de alguns

¹³ Num excerto a uma entrevista a Carlos Quevedo e Rui Zink em 1992 para a Revista *K*, depreende-se das palavras de Pacheco que a carta não poderia ser aberta por outra pessoa senão pelo seu destinatário: “*No tempo do fascismo, a epistolografia era considerada um género menor, mas não havia censura às cartas, eu gostava muito, porque não tinha medo que mas abrissem. Escrevia tudo que me apetecia. O Pacheco versus Cesariny é um documento para quem quiser estudar uma certa época literária. Literária e não só...*”. (apud Franco, 2005: 16). Num outro texto, Pacheco (2003: 249) refere ainda: “A epistolografia é geralmente considerada um género literário menor. Pois, nesses tempos [Estado Novo] eram as cartas o meio de comunicação escrita mais livre, mais discreto e secreto. Desembaraçado de pejos e medos. Sem intermediários de tesoura em riste. [...] Quanto a mim, escrevi as minhas cartas, com um prazer sem igual [...]. Escrevi muito. [...] Há quem tenha espólios meus, já esteja a fazer negócio com isso. Ou a preparar-se. Acho ótimo. Dou-me os parabéns. Com esta mais-valia: o género epistolográfico está em extinção”.

integrantes do movimento¹⁴, Pacheco construiu uma interpretação das “atribuições” da “Era Salazaresca” ao caracterizar o movimento através dos seus próprios protagonistas. Aproximando-se de um romance epistolar, esta obra cumpre os desígnios de um estudo histórico sem uma pretensão científica, delegando aos contemporâneos a documentação dos factos. Cabral Martins (2000: 226-227) reconhece que

há uma exposição aberta de documentos ímpares, uma “história imediata” de uma geração, que o leitor não percebe que vem cingindo a um critério pessoal até entrar bastante dentro do livro, [...] através de uma polifonia de vozes em que os nomes de personagens coincidem com personalidades [...] do Surrealismo português.

“Abrindo-se” a vários destinatários (interpretações), a carta, ainda epocal, torna-se literária ao transferir a sua circunstancialidade a potências literárias transversais ao tempo (Martins, 2000: 226):

A carta para ser literária precisa ser “aberta”. Isto é, a possibilidade de o destinatário deixar de ser previsto, e poder passar a ser não importa quem [...], abre o circuito em que a comunicação desempenha uma função imediata, dando às palavras, a possibilidade [...] de significar fora do contexto da [...] transmissão efêmera. Sinas então, não de vidas, mas de vida.

Essa “vida” trans-histórica é, pois, independente da que a inspirou. Assim, conforme Franco (2005: 13-14), “importa escrever a verdade e a vida, como forma de procurar uma e outra [e] aquilo que está encostado à verdade e à vida”; porém, esse desejo de relatar a “verdade” é tão ilusório e distante

¹⁴ No “Roteiro” inicial podem ler-se os nomes dos participantes desta dramaturgia do movimento surrealista: “AS VOZES (por ordem de entrada na paginação): Luiz Pacheco, Mário Cesariny de Vasconcelos, Delfim da Costa (O Cangalheiro da Cidade), Virgílio Martinho, Manuel de Lima, António José Forte, Dr. Virgílio Ferreira, Vítor Silva Tavares, Bruno da Ponte, Ricarte Dácio e Artur do Cruzeiro Seixas” (Pacheco, 1974:1).

quanto o seu objeto uma vez que, ancorando-se a determinada interpretação, dá lugar à (re)contrução daquilo que se julga ser a aproximação a um “real” comum. A ficção toma, assim, o lugar da “verdade”¹⁵.

Cabral Martins (2000: 232) identifica como função da carta a de “montar a rede textual que pode dar segurança à efabulação histórica e verosimilhança à memória”, considerando que existe “a crença nas cartas como um dos principais veículos em direcção a essa surrealidade que se confunde com uma ‘reabilitação do real quotidiano’”(Martins, 2000: 228). Já Melo e Castro (1975: 8) afirmava que a vanguarda “[usa] a capacidade efabuladora para construir modelos vectoriais das situações futuras [...] e não para reproduzir situações previamente existentes”. Neste sentido, é significativa a escolha de Pacheco em colocar em intermitência as datas das cartas e dos textos que as acompanham. Como romance epistolográfico, *Pacheco versus Cesariny* pode ser reinterpretado e modificado reduzindo não só a história a uma linha orientadora de uma época, cuja importância discursiva excede qualquer datação, mas também a necessária presença do autor a uma peça variável relativamente à obra, que acaba por tomar uma dimensão e identidade próprias, como sublinha Martins (2000: 229-230):

O livro *Pacheco versus Cesariny* tem ainda a caracterizá-lo a elegância estrutural [...] a homogeneidade em termos documentais [...], sem recurso a notas explicativas ou introduções contextualizantes. São traços que parecem ser feitos pela própria mão da história, e recolhidos por um copista que neles se dissolve.

Cabral Martins (2000: 225) afirma ainda que o género epistolográfico é o único em que “é impossível desfazer uma coincidência plena entre o ‘eu’ que o enunciado assume e aquele sujeito a ele exterior, o autor escrevente”, o que “leva a que a assinatura que surge no final de uma carta seja, em si-

¹⁵ Octavio Paz (1984: 46-47) afirmara que uma das características da crítica moderna justificava-se precisamente nessa busca eterna pela verdade através da mudança: “No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança”.

multâneo, sem diferença, o nome da personagem e o nome do autor”. Porém, no caso de *Pacheco versus Cesariny*, o sujeito da enunciação — a mão que montou as cartas — assume várias entidades enunciatórias (tantas quantas as cartas presentes no volume) reinterpretando os enunciados. O compilador inscreveu-se não só nas suas cartas mas também nas dos outros, tornando-as suas e emprestando-lhes um significado que anteriormente não possuíam. Para esta teoria contribui mais uma vez a leitura de Cabral Martins (2000: 226):

É como se o autor Luiz Pacheco escrevesse por cima das cartas dos outros todos, numa colecção de *ready mades* ou numa montagem de pastiches impecáveis, invisíveis. E é bem certo que só pela evidência da variação do brilho estilístico de uma para outra se chega depressa à conclusão que as cartas são mesmo verdadeiras, ou foram antes de ali se incluírem. É como se Luiz Pacheco tivesse uma genialidade muito simples [...]: uma carta é literatura. [...] porque a propriedade dela já não é do remetente, seu autor, mas do destinatário, o leitor.

Já na “morte do autor”, Barthes (1984: 53) afirmava que “um texto é feito de escritas múltiplas” e que o leitor “é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”. Pacheco, “homem sem história” (Barthes, 1984: 53), escrevendo num “não-tempo” entre o passado e o presente, enquanto elaborador desta obra, reformou uma época tendo em conta não o seu contexto de destinatário mas a potencial meta-literatura das cartas, ‘descircunstancializando-as’. Tal como todo o Texto do autor, *Pacheco versus Cesariny* é um fragmento de sentido, um Texto sem autoria, com peças desmontáveis que contribuem para a sua permanente reelaboração. Esse Texto permanente que é a (re)construção da (Sua) história baseia-se numa característica moderna: a simbiose entre crítica e criação (Paz, 1984: 21). É através da crítica que a criação de Pacheco se justifica dentro do movimento surrealista, mesmo que dele se liberte do ponto de vista estético e ético, respondendo idiossincraticamente a um movimento que se afirmou como tendência. Afirmar

que Pacheco se liga ao Surrealismo exclusivamente através da ideologia é um contra-senso à própria noção de vanguarda, tomando em conta a reflexão de Eduardo Lourenço (1975: 12) conforme à qual “o vanguardismo verificado na obra [...] dispensa que nos ponhamos questões em relação ao ‘vanguardismo ideológico’ de que o literário seria o reflexo”.

Pacheco versus Cesariny é apenas um exemplo do grande processo de construção de quase toda a obra crítica, epistolográfica e ficcional de Luiz Pacheco. Em todos os seus textos, a aproximação entre o autor e a escrita e, concomitantemente, entre a vida que dela emana e o leitor estreitam os hiatos insistentemente presentes entre criador e criação. À medida que a sua construção autoral progride, Pacheco desenvolve um projeto crítico utópico que procura remodelar a vida em função da arte e não o contrário. À medida que critica autores como José Cardoso Pires ou Marquês de Sade (uma das maiores influências de Luiz Pacheco, editado pela primeira vez em Portugal, em 1959, pela sua editora, a Contraponto¹⁶), apercebe-se de que o ideal surrealista do abandono do autor às suas vigílias interiores mais profundas é o único caminho que possibilita ao artista concretizar o seu antigo sonho de transformar a sua vida em arte. Para Pacheco, o trabalho da escrita traduz uma insónia que concilia a interioridade onírica do autor com o raciocínio da sua comunicação, como se de um sonho acordado se tratasse. Através da conciliação entre a “vigília interior” e a expressão dessa mesma experiência, a escrita deve revelar uma naturalidade que, não sendo de todo casual, espelhe a fluência de um sonho ao mesmo tempo que o conduz através da vigia do processo de criação, permitindo ao autor comunicar, desta forma, as etapas por que passou a inscrição do ‘eu’ no discurso. Tomando como exemplo *O Delfim* de José Cardoso Pires, Luiz Pacheco (1972: 109) demonstra como esta obra ignorou todos estes processos: “A descrição dessa insónia [,] o monólogo interior que ela é, revela-se rigorosa, premeditada, sistemática em demasia [...]; chega até nós menos insónia, sem as naturais intermitências de sono e sonho”. Tendo em conta o processo de efabulação autobiográfica que esperava deste romance,

¹⁶ *Diálogo entre um Padre e um Moribundo*, versão portuguesa de José Manuel Simões, Lisboa: Contraponto, 1959.

Pacheco (1972: 107) reflete sobre a composição dos romances autobiográficos e sobre o processo da sua escrita:

Conhecendo de perto o original somos levados a indagar como ele se retrata [...] se inventa [...] se autoriza a intervir no mundo da sua própria fantasia por entre personagens [...] cuja gênese está [...] nele. Isto é [...], consegue fazer crer que a sua figura de carne e osso é dotada de exemplaridade necessária, mítica, para contracenar com as tais outras e que esse subtil jogo atinge um resultado estético. Situação ambígua [...] excelente [...] para [...] chegarmos ao cerne da sua intimidade, ao laboratório da sua criação.

Para “se retratar”, se inscrever num texto, o escritor necessita “inventar-se” como personagem de si mesmo para que a sua expressão vital adquira um estatuto literário, num acrescento à vida do próprio autor¹⁷. Ao distanciar-se da unilateralidade da assumpção de um “eu”, preconiza uma miríade de perspectivas e sensações através da metáfora idealizada de experiências verossímeis. Dentro do quotidiano, o leitor deseja conhecer as experiências que lhe faltaram viver, encontrando no autor essa possibilidade. Quando um escritor se “protagoniza”, adquire estatuto de personagem, constrói-se e recria-se com base em si mesmo, originando uma outra personagem que procura superar-se dentro do romance. Esta “autopsicografia” da (re)criação nivela-se em etapas fundamentais da “descoberta” de si. A “essência” que jaz em cada autor é descortinada para chegar a uma “alterização” literária que reúne as experiências do autor — através da uma memória reconstruída — e tudo o que este poderia ter vivido, “intervindo na sua própria fantasia” (Pacheco, 1972: 107). Esse exercício de auto-recriação aproxima a ficção inverossímil de uma experiência que ainda não se havia sublimado. Estas duas panorâmicas que criam uma ficcionalização mais completa que a “real”, ao vincularem-se, selecionam certos traços ainda não

¹⁷ Atente-se no que disse Ortega y Gasset (2003: 96) a propósito do étimo de ‘auctor’: “Autor vem de *auctor*, o que aumenta. Os latinos designavam assim o general que ganhava para a pátria um novo território”.

perspetivados pela imaginação, tornando-os verosímeis. Personagem da sua própria ficção, o autor “autoriza-se” (Pacheco, 1972: 107) a percorrer um mundo alternativo povoado de outras personagens (que, pela sua representatividade, existem já na génese do autor) e ao interagir com elas recria-se e ficciona-se. Este exercício fictivo vai, por sua vez, desmontá-la para que atinja, com as suas diferentes perspetivas, os vários processos de recriação literária. Porém, a personagem do autor tem de fazer “crer” ao leitor que a sua imagem é dotada de suficiente exemplaridade para se confundir com as outras recriações. Este processo estético joga com a ambiguidade entre o vivido e o pensado, confundindo-se linguisticamente com memórias de experiências já vividas.

A escrita autobiográfica revela-se, assim, um fértil campo de trabalho que pode aproximar duas realidades díspares através do jogo estético da memória e da sua recriação: “para a montagem da efabulação, em [...] flutuação cronológica não por preciosismo de escrita vanguardista mas [...] inerente, à ‘qualidade’ (nebulosa; digamos: em estado de vigília) do próprio recordar” (Pacheco, 1972: 109). Assim, a ficção em Pacheco não se reporta a uma construção da sua própria biografia mas elabora uma vida alternativa que ele sonharia como sua; adota casualmente coincidências autobiográficas no universo de uma personagem que, por sua vez, vai construindo a sua própria autobiografia. Este *mise-en-abîme* metaliterário, tipicamente moderno, da construção de um autor (/personagem) através do autor (entidade escrevente), coloca, porém, em causa a base de sustentabilidade da comunicação entre o criador e o leitor: a garantia de pensar saber o que vai encontrar quando abre um livro de Luíz Pacheco, o que, neste caso, se apresenta sob a associação comum entre o (facto) escrito e o vivido. Mas os acontecimentos que adornam a realidade dimensionada de um texto não existem fora do mundo literário, muito menos dentro dele. O autor não recria a realidade, transfigura-a. Existe não uma exposição perspetivada de um fragmento de realidade mas miríades de possibilidades condensadas numa sedimentação de diferentes prismas interpretativos. Daí que seja redutor ver numa autobiografia uma biografia, na mesma perspetiva que arrancar uma obra à sua referência vivencial é igualmente abusivo. Numa

recensão crítica a *As Palavras dos Outros*, de Baptista-Bastos, Pacheco (2004: 66) explicita esta sua concepção:

segundo o título, pareceria estarmos perante palavras de outrem. Não: o autor declara logo na portada que “os factos [...] são autênticos; mas se o leitor quiser entendê-los como uma ficção, o autor oferece-lhe essa margem dedutiva. [...] reportar assuntos em letra, é, já em si, ficcioná-los [...]. Ao remanejar estas páginas, o autor reparou que havia muito dele naquilo que escrevera [...]: muito daquilo que ao longo de alguns anos ele procurara como verdade”.

No caso de um jornalista, como é o de Baptista-Bastos, o texto constrói-se no sentido da “realização” de factos pré-existentes (uma vez que são dimensionados a partir de um referente ficcional). No caso da construção ficcional, o procedimento é inverso: efetua-se como uma “desrealização” do real, metaforizando o pré-existente para, novamente, o recriar. Pedro Barbosa (1995: 40) refere-se a este processo de recriação como uma “aparente desconexão” entre a Arte e a realidade comum, tendo em conta que a ideia generalizada de arte como “criação de um ‘simulacro’” é um “método para compreender o real e chegar à verdade” (Barbosa, 1995: 118):

esta desconexão da Arte em relação ao mundo [...] só existe num primeiro momento; pois num segundo momento de significação ela reenvia de novo ao mundo real, só que de uma forma [...] simbólica. E é desse mesmo movimento [...] que nasce a capacidade da arte para se constituir como uma consciência crítica do real.

Assim, a mente do leitor passa por uma inteligibilidade processiva do concreto através de um exercício memorialístico, correlacionando-o com uma alternativa ilusoriamente mais possível que a imediata. Pacheco jogou com este processo para construir de forma aparentemente simplista um universo natural: o relato de uma “realidade” que, *a priori*, não existe. Tanto mais “brincou” com esta ficcionalização que extrapolou os limites do (não) lite-

rário ao ecoar nos seus textos um nome igual ao seu. Já Fernando Cabral Martins (2000: 224) afirmara que a coincidência entre o nome do sujeito da enunciação e o do enunciado denota ainda uma maior evidência de intenção ficcional; ao contrário do género epistolar, no género dramático

não existe essa confusão, o “eu” que é sujeito do enunciado é sempre uma personagem; e é-o até de forma mais evidente quando o texto exhibe um jogo de coincidência entre os sujeitos do enunciado e da enunciação, o caso mais famoso sendo o de Vladimir Maiakovsky, autor de uma “tragédia em dois actos” em que um das personagens se chama Vladimir Maiakovsky.

O que comumente se procura de “íntimo” na escrita autobiográfica de Luiz Pacheco (passagens do dia-a-dia ou pensamentos reveladores) não coincide com o que, no final, poderemos encontrar no seu texto: o que nos é apresentado como íntimo prende-se com a possibilidade de se vislumbrar no texto os processos usados pelo autor para este se incluir na construção dessa “realidade”. A escolha desses processos tem na linguagem a possibilidade desse autoconhecimento.

Já de uma forma significativamente mais incisiva, o fenómeno metodológico de construção que Marquês de Sade criou à volta da sua imagem e dos seus textos foi determinante para o processo autoral de Luiz Pacheco. Sade afirmou-se como um caso raro de curiosidade voyeurista pelos seus escritos e pelas circunstâncias em que a sua obra foi criada. O único estudo que se conhece de Pacheco sobre Sade serviu de posfácio à edição de Ribeiro de Mello, pela Afrodite, em 1966¹⁸, um texto cujo polemismo expectável é ironicamente contornado por Pacheco. Tomando como referência o artigo de Maurice Blanchot, “La Raison de Sade” (incluído na sua obra *Sade et Restife de la Bretonne*, de 1986), Pacheco indaga a importância de Sade em Portugal como motivação para ultrapassar o imediatismo da

¹⁸ “O Sade aqui entre nós”, posfácio à edição *A Filosofia na Alcova* (Lisboa: Afrodite, 1966) de Marquês de Sade. Foi posteriormente reproduzido por Luiz Pacheco *Textos Malditos* (Lisboa: Afrodite, 1977: 107-128; edição que utilizarei a fim de situar as citações) .

curiosidade pornográfica das suas obras e refletir sobre as questões que despertam a curiosidade em outros autores mais interventivos. Na verdade, em opinião de Pacheco (1977: 128), o que se problematiza na leitura de Sade não se prende maioritariamente com os temas tabu, ainda que fulcrais para o exercício experimental da liberdade, mas com a possibilidade de o homem se projetar para fora de si mesmo enquanto elemento exemplar que ultrapassa a sua individualidade e se inscreve no universal. Posteriormente, Bataille (1998: 108) virá afirmar que

Cada um de nós é visado particularmente: por pouco que tenha ainda alguma coisa de humano, esse livro atinge como uma blasfêmia e, como uma doença da vista, o que há [...] mais santo. [...] esse livro é o único em que o espírito do homem está à medida do *que é*.

Este exercício extremo de liberdade permitirá ao autor moderno, nomeadamente ao surrealista, explorar os limites da vida humana e, de um ponto de vista meta-literário, os limites da própria construção do texto. Assim, e contrariamente ao que defende Blanchot (*apud* Pacheco, 1977: 128), o móbil do texto de Sade não é o crime ou a crueldade mas sim a Liberdade que se manifesta na extrapolação de todos os limites. Tanto mais sentido fará esta leitura se considerarmos que o autor dos *Cento e Vinte Dias* passou trinta anos encarcerado. Bataille (1998: 110) reflete sobre a importância dessa experiência exterior para o poder criativo, revelando que o mais importante que podemos ter em conta em relação aos *Cento e Vinte Dias* é que “esta invenção singular nasceu da solidão dum calabouço”: a revolução do Marquês baseou-se na exploração do (in)humano como afirmação artística, ao beber na experiência do encarceramento aspetos que lhe permitiram relatar atos imaginários; é precisamente pela experiência da solidão e do encarceramento que Sade se permite a “viver” aquilo que, se fosse experimentado, se esgotaria numa concretização limitada, perdendo os seus horizontes recreativos.

Para Pacheco (1977: 18), mais do que sadismo, o ateísmo de Sade é a concretização máxima de Liberdade, um conceito que o autor português

sempre procurou problematizar. Todavia, o “ateísmo irreduzível” (Pacheco, 1977: 120) de Sade, profundamente religioso, distancia-se do ateísmo de Pacheco, anárquico e desinstitucionalizado. Sade, que procura fundar um novo culto baseado na suprema maldade, não é ateu “a sangue-frio”, para usar a terminologia de Bataille (1998: 96), o que significa existir sem conceber para lá de si qualquer outra noção igualmente superior. Na luta de Sade, O Mal e o Bem equivalem-se, sendo o Bem uma realidade pré-existente ao Mal. Consciente da existência entre um “Bem” e um “Mal” divinos, Sade é, no fim de tudo, um homem moral (Bataille, 1998: 96). Já para Pacheco o ateísmo funciona como uma liberdade primordial que desconhece (ou pelo menos exclui) as noções atributivas aos conceitos de “Bem” e “Mal”; o seu ateísmo é pagão na medida em que não desafia, a partir da liberdade imanente dos corpos, uma ordem pré-estabelecida, nem tem em conta as noções de bem ou mal para se manifestar.

Se pensarmos no texto “O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor” (Pacheco, 1998: 241-255) compreendemos que a *flânerie* de Pacheco não se justifica como um princípio exclusivamente provocativo mas está antes acima de qualquer moral ou ordem, manifestando a liberdade numa natural procura da satisfação dos desejos. A onnipresença do Catolicismo em Braga, cidade dos Arcebispos, não é determinante para o seu fracasso na busca do amor carnal; fracasso esse cuja impotência jaz em si mesma e não na presença fantasmática da idolatria religiosa presente na cidade. Nesta perspetiva, o ateu de Sade e o libertino de Pacheco afastam-se — ao contrário do prisioneiro de Lacoste, o libertino procura na realidade imediata dos sentidos a sua satisfação — e, simultaneamente, tocam-se na conceção de que a imaginação, móbil essencial das pseudo-realizações do libertino de Braga, supera a mera e imediata satisfação.

Sade não é um autor moderno na medida em que joga com conceitos pré-estabelecidos que não se pervertem em favor de uma outra ordem. A sua exploração do abjeto contribui para ampliar ainda mais os hiatos entre o Bem e o Mal. A liberdade de Sade, porque sádica, depende sempre do outro para se exercer. Já a busca da liberdade de Pacheco e dos surrealistas começa individualmente: “a revolução permanente, isto é, a luta continua-

da pela libertação do homem, que deve começar por cada um em si, mas pode ser ajudada (ou contrariada) de fora, pelos outros” (Pacheco, 1977: 118). Se considerarmos o conceito de amoralidade (na mesma medida em que a anarquia é a ausência de propriedade) para classificar a liberdade, Pacheco aparece-nos como moderno, uma vez que dirime os conceitos de ‘Bem’ e ‘Mal’ enquanto “realidades” imanentes. Pelo contrário, redimensionam-se e pervertem-se para dar lugar a um outro que, ancorando-se em manifestações socialmente reprováveis, atribui à imoralidade ou ao mal a pureza que antes lhe havia sido retirada. Podemos pensar que a amoralidade, porque superior ao bem e ao mal, é mais revolucionária que a “imoralidade” de Sade. Segundo Paz (1984: 96), é aqui que Sade se separa de outros revolucionários, como por exemplo Fourier, porque, na sua revolução, a dicotomia entre bem e mal está ainda demasiado presente para se realizar plenamente. Ainda que devedores de Sade, Pacheco e os surrealistas veem na Liberdade a independência e o regresso a uma pureza a todos os níveis irrepreensível. A revolução de Pacheco não se justifica no gesto da afronta mas supera-a numa expressão que coloca o desejo acima do bem e do mal. Como afirmava Lisboa (1977: 39-40):

Trata-se [...] do despojamento do Bem e do Mal [...] da negação do que nos vem com a vida do homem civilizado, quer no plano moral, quer no total da vida, sabendo [...] que não nos é dada outra forma de viver para além da que foi por nós conquistada.

Conclusão

A incompreensão do processo de construção autoral adotado por Luiz Pacheco veicula-se ao impasse interpretativo que provocaram alguns autores e suas respetivas obras, sendo o fenómeno de Sade apenas um dos exemplos. Juntamente com estes autores encontram-se outros que, além de experimentarem até aos limites semânticos as possibilidades vitais em que se inscreviam, extrapolaram as fronteiras da própria conceção física de obra. Os canónicos ‘livros não acabados’ da modernidade permanecem um eterno enigma, como o são Mallarmé ou Fernando Pessoa. O caso de Luiz Pacheco

co abarca surpreendentemente os dois impasses: o primeiro, o do desafio autoral que aqui explorámos e o segundo o da impossibilidade de algum dia esse autor habitar uma obra única, neste momento (propositadamente) fragmentada e espalhada pelos cantos do país. Desde a crítica à ficção, passando pela crónica e pela epistolografia, a personagem Luiz Pacheco, criada por um escriba com o mesmo nome, fragmentou-se com a passagem do tempo. Mesmo que algum dia chegue às mãos do leitor, essa personagem, tal qual “livro-suicida”¹⁹, esperará a utópica reunião consensual de todos os seus órgãos vitais. A impossibilidade luciferinamente sedutora da sua construção acena e acenará até à impossível morte da ficção.

Bibliografia

- BARBOSA, Pedro. *As Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Lisboa: Afrontamento, 1995.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. 49-53.
- *Ensaios Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Vega, 1998.
- BUESCU, Helena. *Em Busca do Autor Perdido*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- CASTRO, E.M. de Melo e. “Que pensa das relações entre os conceitos de “vanguarda ideológica” e “vanguarda literária” à luz da experiência actual?”. *Colóquio/Letras*. 23 (Jan. 1975): 7-11.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.
- FRANCO, António Cândido. “Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco”. Luiz PACHECO. *Cartas ao Léu. Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*. Lisboa: Quasi, 2005. 11-19.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 3ª ed. Lisboa: INCM. 2004.

¹⁹ Terminologia original de Eduardo Lourenço (1986: 81-95) para caracterizar a impossibilidade de concretude do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, não só pela sua diversidade temática, mas também pela sua convidativa disposição fragmentária que tem sofrido ao longo dos tempos inúmeros reajustes e reorganizações por parte dos editores.

- LISBOA, António Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.
- LOURENÇO, Eduardo. “O Livro do Desassossego. Texto suicida?”. *Fernando Pessoa, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: IN-CM, 1986. 81-95.
- “Que pensa das relações entre os conceitos de “vanguarda ideológica” e “vanguarda literária” à luz da experiência actual?”. *Colóquio/Letras*. 23 (Jan. 1975):
- MARTINS, Fernando Cabral. “Das cartas do Surrealismo português”. *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon, 2000. 223-234.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 2003.
- PACHECO, Luiz. *Cartas na Mesa: 1966-1996*. 2.^a ed. Lisboa: Escritor, 1996.
- *Crítica de Circunstância*. Lisboa: Ulisseia, 1966.
- “Escrever como liberdade”. *Raio de Luar*. Lisboa: Oficina do Livro, 2003.
- *Exercícios de Estilo*. 3.^a ed. Lisboa: Estampa, 1998.
- *Figuras, Figurantes e Figurões*. Lisboa: O Independente, 2004.
- *Memorando Mirabolando*. Setúbal: Contraponto, 1995.
- “O que é um escritor maldito?”. *Literatura Comestível*. Lisboa: Estampa, 1972. 11-23.
- *Pacheco versus Cesariny*. Lisboa: Estampa, 1974.
- “O Sade aqui entre nós”. *Textos Malditos*. Lisboa: Afrodite, 1977. 107-128.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Nota curricular

Prof. Dr. Sofia Santos. Licenciatura e Mestrado na FLUL, com a dissertação: *Luiz Pacheco: um projecto moderno crítico-ficcional*. Membro do CLEPUL. Gestão e artigos na revista digital *Machina Mundi*; organização e artigo no *Caderno de Literatura de Viagens. Subsídios para o Estudo dos Índios das Américas*; desenvolvimento de artigos no âmbito do projecto História da Cultura Negativa em Portugal com o artigo na revista *Letras Com Vida*: “A incidência no Anticastelhanismo na Literatura Portuguesa”. Publicou também “Da Construção Heteronímica de Alberto Caeiro ao Sensacionismo”, na obra de homenagem à Prof.^a Maria Lúcia Lepecki, *A Primazia do Texto*.

Contacto

Avenida Brasília, nº14, 1.º esquerdo, 2680-266, Apelação, Portugal.
oitofevereiro@gmail.com

O caráter rapsódico e amoroso dos “Poemas da amiga”, de Mário de Andrade*

Cristiane Rodrigues de Souza
Centro Universitário Barão de Mauá

Resumo

A busca pela identidade brasileira, de difícil definição, é constante na obra de Mário de Andrade, poeta e pesquisador que percorreu o interior do Brasil, procurando a “palavra” capaz de expressar a sua multiplicidade e a de sua nação. Nos versos do modernista, elementos populares têm lugar em meio à herança erudita, como se pode perceber, de forma ainda sutil, em *Pauliceia desvairada* (1922) e em *Losango cáqui* (1926), e com contornos expressivos em *Clã do jabuti* (1927), assim como no livro de poemas de 1930, *Remate de males*, e nos volumes de poesia da fase madura do autor. O estudo analítico do último grupo de poemas do livro de 1930 — “Poemas da amiga” —, em contraponto com os grupos que o precedem — “Tempo da Maria” e “Poemas da negra” —, realizado neste trabalho, permite perceber em que medida a retomada de formas populares, como a estrutura rapsódica das Danças Dramáticas, moldam os poemas de Mário de Andrade, em que dilemas amorosos do eu lírico têm lugar. Em “Poemas da amiga”, ao mesmo tempo em que aspectos culturais formadores do caráter plural do brasileiro são retomados, é recuperada a temática amorosa e a estrutura também rapsódica do “Cântico dos cânticos”. Dessa forma, o lirismo, a sensualidade, o prazer, o desejo e a musicalidade do eu lírico são encenados por meio do ritmo dos bailados populares.

Palavras chave: Mário de Andrade — Poesia amorosa — Música — Dança popular — *Remate de males*.

The Rhapsodic Aspect and the Love in “Poemas da amiga”, by Mário de Andrade

Abstract

The search for the Brazilian identity, that is difficult to define, is constant in the work of Mário de Andrade, poet and researcher who toured the interior of Brazil, looking for the “word” capable of expressing his multiplicity and the plurality of his nation. In the verses of the modernist, popular elements take place, as well as the erudite tradition, as can be seen in *Pauliceia desvairada* (1922), in *Losango cáqui* (1926), specially in *Clã do jabuti* (1927) as well as in the book of poems written in 1930, *Remate de males*, and in the volumes of poetry written in the mature phase of the author. The analytical study of the last group of poems from the 1930 book — “Poemas da amiga” —, compared to the groups that preceded it — “Tempo da Maria” and “Poemas da negra”, allows us to see how the redeem of popular forms such as the structure of rhapsodic Dramatic Dances shapes Mário de Andrade’s poems, in which love dilemmas take place. In “Poemas da amiga”, at the same time that cultural aspects that form the plural character of Brazil are redeemed, the love thematic and the rhapsodic structure of the biblical poem “Song of Songs” is also invoked. Thus, lyricism, sensuality, pleasure, desire and musicality are staged by the rhythm of popular dances.

Key words: Mário de Andrade — Amorous Poetry — Music — Popular dance — *Remate de males*.

* O artigo resulta de projeto de pesquisa desenvolvido com o financiamento da FAPESP.

O poeta modernista Mário de Andrade buscou na voz e no ritmo do povo do Brasil a matriz de seus versos, que, moldados pela tradição erudita, expressam a pluralidade brasileira. Podem-se reconhecer, em sua obra, momentos em que o poeta se inspira em formas da cultura popular para construir a sua face múltipla e complexa, como podemos conferir por meio dos grupos de poemas de *Remate de males* (1930), que retomam a estrutura de bailados populares brasileiros, estudados pelo poeta em viagens etnográficas pelo interior do país e com pesquisa sobre as tradições populares do Brasil. Os grupos de poemas do livro de 1930, portanto, fazem vibrar composições musicais e danças típicas coletadas pelo poeta-erudito e reescritas em versos modernos.

Assim, o estudo detido de “Poemas da amiga”, de *Remate de males*, tendo em vista a atualização que fazem das Danças Dramáticas, permite reconhecer o caráter popular e musical brasileiro resgatado, em versos eruditos, pelo rapsodo moderno. Entre outros aspetos, este trabalho ressalta, portanto, a presença da música na literatura, entendida, de acordo com Solange Ribeiro (2002: 13), como “a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical”, dando ênfase à recuperação da estrutura musical e coreográfica das Danças Dramáticas.

Em *Remate de males*, os grupos de poemas “Danças” (1924), “Tempo da Maria” (1926) e “Poemas da negra” (1929), dispostos nesta ordem, completam-se com os doze numerados “Poemas da amiga” (1920-1930), objeto de estudo deste texto, que fecham o volume de 1930, após a coletânea de textos “Marco de viração”.

Em “Tempo da Maria”, o poeta retoma a estrutura das Danças Dramáticas — cantigas, embaixadas, louvações — como matriz de seu fazer poético, recuperando a luta entre forças opostas, típica dos bailados populares. Assim, mostra-se o embate entre o desejo do poeta pela mulher e a proibição de realizar o amor, bem como a morte e a ressurreição, já que o eu lírico, após sua dispersão no segundo poema do grupo, “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, realiza um esforço de reunificação no penúltimo texto, “Louvação da tarde”.

Nos “Poemas da negra”, a forma do bailado não é recuperada explicitamente, como no grupo anterior, mas, após ter sido deglutida pelo poeta, transparece nos poemas. Nos versos de 1929, retomando o caráter tonal da fuga, dois temas — o poeta e a negra — se perseguem até a conjugação final, gozo sensual que invoca, ao mesmo tempo, o momento de resolução tonal da música e a etapa intensa do mito da busca em que o herói sofre o despedaçamento, seguido pelo momento de ressurreição, em que procura se recompor.

Nos “Poemas da amiga”, assim como no conjunto anterior, dois temas se perseguem mutuamente — o poeta e a amiga —, em uma fuga amorosa e musical, retomando, por meio do jogo sensual, aspectos das Danças Dramáticas que apenas se entremostam. No entanto, neles a luta sensual é mais amena e o desejo é sorvido com prazer, sendo mais importante do que a própria consumação sexual. O tom comedido lembra os versos contidos de “Louvação da tarde”, assim como as linhas suaves dos versos da negra, inscrevendo-se, dessa forma, na linhagem de poemas que, como diz Lafetá (1986: 162-163), parecem “terem sido escritos para a leitura em voz baixa” e sobre os quais afirma:

Penso mesmo que o *Livro Azul* [1941], mais os “Poemas da Negra” e os “Poemas da Amiga” formam a melhor parte de uma das vertentes da poesia de Mário — aquela que herdou do tom coloquial do Modernismo a visão “íntima” (não “intimista”) do homem e da vida brasileira, uma penetração doce e lenta no interior das coisas, a percepção da possibilidade de conciliar os contrários, embora mantendo sempre a tensão entre esperança e realidade. Uma linguagem “abrandada” [...], recolhida, que parece voltar-se para a intimidade de um mundo prestes a se dissolver em água, luz e sombra.

Os “Poemas da amiga” recuperam ainda a ternura amorosa do poema bíblico “O cântico dos cânticos”, como afirma Telê Porto Ancona Lopez (1996: 102). Entre as inúmeras interpretações desse texto de quase três mil anos, Geraldo Holanda Cavalcanti (2005: 21) nos lembra das abordagens

alegóricas que, realizadas incansavelmente por religiosos a fim de justificar a inclusão de um canto de amor sensual nas escrituras sagradas, foram preponderantes até o final do século XIX. A partir do início do século XX, no entanto, novas propostas de interpretação surgiram, lançando luz sobre o “Cântico” que, de acordo com José Tolentino Mendonça, é “a cartografia de um grande amor desencontrado, da solidão que os amores muito grandes proporcionam [...]. A noite e o desejo, o corpo nomeado, perseguido, suplicado, o jardim entreaberto, a prece atendida” (*apud* Cavalcanti, 2005: 21-22).

A atribuição tradicional da autoria do poema ao rei Salomão é contestada atualmente, dividindo-se os estudiosos entre os que acreditam numa autoria singular do “Cântico” e aqueles que “o vêem como uma montagem anônima de diversos textos eruditos, ou mesmo populares, associados a festejos sponsalícios, ou, ainda, [...] uma coleção de cantos associados a ritos de fertilidade” (Cavalcanti, 2005: 23-25). Esta última interpretação permite aproximar “O cântico dos cânticos” ao caráter rapsódico das nossas Danças Dramáticas, também tecidas por meio da junção de diferentes peças. Dessa forma, ao retomar o texto bíblico, Mário de Andrade se configura como o rapsodo moderno que organiza traços da tradição erudita e popular, ao elaborar seu canto de modo semelhante ao rapsodo que no livro *Macunaíma* justapõe as várias facetas do caráter múltiplo brasileiro, herdado dos diferentes povos que formaram o país, após a sua colonização.

Como se fossem variações musicais sobre um mesmo tema, “Tempo da Maria”, “Poemas da negra” e “Poemas da amiga” passam da recuperação explícita da forma das Danças Dramáticas, nos poemas de 1926, até a maneira sutil de recuperá-la do grupo de 1930, em que a variação é intensificada e a forma inicial, portanto, bem diluída.

O jogo sensual delicado aproxima os “Poemas da amiga” do “Cântico dos cânticos”, visto por Carey Walsh (*apud* Cavalcanti, 2005: 77), entre outros estudiosos, como poesia erótica:

O Cântico diz respeito à questão provocativa de saber se a requintada sensação de desejar outrem poderia superar num sentido realístico o

prazer da consumação sexual. A surpreendente pretensão de que pode parece ser a premissa do Cântico, que permanece focado na experiência do anseio, não na do alívio. [...] Esse aspecto do Cântico, o de que o desejo dos amantes nunca é satisfeito, é crucial, no entanto passa frequentemente despercebido. [...] Os dois amantes se desejam [...] mas nunca se reúnem. Essa situação é frustrante e quase insuportável para o leitor que, ao cabo, espera ansioso uma trégua para a tensão.

Como é mais valorizado do que a satisfação sexual, o desejo de união que percorre os poemas de 1930 é degustado de forma prazerosa e mais calma do que nos grupos anteriores. Além disso, os “Poemas da amiga” terminam sem que haja o momento de ressurreição, quebrando, dessa forma, tanto a curva sensual do desejo profano, como a forma circular das estruturas míticas e, ainda, o recomeço que sobrevém à resolução final da música tonal, aspetos que o poeta vinha retomando nos grupos de poemas anteriores. Os textos de 1930 são, portanto, um mito da procura sem renascimento do herói, uma fuga musical com um encontro final ambíguo e não resolutivo entre os dois temas e sem possibilidade de recomeço, assim como um orgasmo que não encontra um final.

Os “Poemas da amiga” não possuem a mesma idealização platônica dos versos de “Tempo da Maria”, em que o eu lírico busca a calma por meio de devaneios, nem o impulso sexual arrebatador de “Poemas da negra”, mas uma nova forma de amor a que se entrega o poeta, que busca uma conclusão, mas não a deseja tanto quanto a própria busca. Assim, os versos se constroem como o “Cântico dos cânticos”, da forma como o vê Julia Kristeva (*apud* Cavalcanti, 2005: 42):

Conjugal, exclusivo, sensual, ciumento, sim, o amor do Cântico é tudo isso ao mesmo tempo, com ainda o inumerável da fusão carnal. Note-mos que essas particularidades o distinguem radicalmente tanto dos amores platônicos, dos quais não tem nem o psicodrama nem a abstração ideal, como da mística patética e entusiasta dos amores orgíacos próprios dos cultos pagãos, com os quais não comparte a ilusão de ple-

nitude. A distância igual dos dois, [...] o amor do Cântico inaugura uma nova página na experiência da subjetividade ocidental.

Nos versos de 1930, não há o mesmo amor platônico de “Tempo da Maria”, nem o amor intenso e orgíaco de “Poemas da negra”, apesar de, de certa forma, estas características dos dois grupos aparecerem unidas e apaziguadas no último conjunto de poemas, em que o poeta continua desejando uma mulher proibida, mas não da forma sofrida com que desejou Maria, nos poemas de 1926, assim como continua vivenciando a fuga amorosa, nos moldes do poema de 1929, mas de forma mais comedida.

Tendo desejado com intensidade, nos “Poemas da negra”, o estado de “indiferença” que viu no seringueiro com maleita em sua viagem ao Norte do país, apenas no último grupo, o poeta o alcança, pois deixa de ansiar pelo repouso e começa a exercitar a “indiferença”, a que irá, depois, conclamar o irmão pequeno, no *Livro azul* (1941), por meio da vivência da preguiça, um dos principais temas da obra de Mário de Andrade — “Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,/ Exercer a preguiça, com vagar” (Andrade, 1993: 335).

Dessa forma, o poeta de *Remate de males* estabelece um percurso que se inicia em “Tempo da Maria” e encontra certa solução nos “Poemas da amiga”. Como herói em busca do eu e do outro, o eu lírico percorre seus versos vivenciando dilemas que falam da essência da arte e, ao mesmo tempo, da vida. Para compreendermos essa trajetória do poeta-viajante, é interessante recorrermos às ideias de Nietzsche. O filósofo alemão, preocupado em entender o nascimento da tragédia na civilização grega, discorre sobre os dois aspectos antagônicos que a compõem — o apolíneo e o dionisíaco¹ —, aproximando-os às manifestações fisiológicas do sonho e da embriaguez (Nietzsche, 2007: 24), como podemos conferir por meio de texto de Rosa Dias (2005: 25):

¹ A imaginação figurativa apolínea produz, como lembra Rosa Maria Dias (2005: 24), “as artes da imagem, a escultura, a pintura e parte da poesia”, e a potência emocional dionisíaca “encontra sua voz na linguagem musical”.

O sonho é a força artística que se projeta em imagem e produz o cenário das formas e figuras. Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra [...]. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual [...]. Apolo é também o deus da serenidade, que, tendo superado o terror instintivo em face da vida, domina-a com um olhar lúcido e sereno.

Em “Tempo da Maria”, após ter sido tentado pelos prazeres que o amor pela mulher proibida traria, o poeta luta para fugir à entrega à embriaguez dionisiaca, conseguindo, por meio de sonhos e devaneios, se reunificar, no final do grupo, restabelecendo-se como um ser individual, sereno e lúcido, identificado, portanto, com o aspecto apolíneo da tragédia: “Só no exílio/ de teu silêncio, [Tarde], os ritmos maquinares/ Sinto, metodizando, regulando/ O meu corpo. E talvez meu pensamento”, lê-se no poema “Louvação da tarde” (Andrade, 1993: 236-241).

Já nos “Poemas da negra”, há a união do poeta com as forças indomáveis da natureza, presentes no corpo sensual da mulher, e um abandono ao caráter dionisíaco do ato amoroso, sem deixar, todavia, de retornar, medrosamente, ao estado de individuação, no último poema do grupo. Nos versos de 1929, portanto, por meio do gozo sexual que instaura o êxtase, o poeta se identifica com o aspecto dionisíaco da tragédia, conforme é apresentado por Dias (2005: 26):

A embriaguez é o estado que destrói, despedaça, abole o finito e o individual. Na embriaguez, desfazem-se os laços do *principium individuationis*, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza. Sob o mundo das aparências [...] está o espaço de Dioniso — o nome grego para o êxtase. Dioniso é o deus do caos, da desmesura, da disformidade, da fúria sexual e do fluxo da vida; é o deus da fecundidade da terra e da

noite criadora do som [...] Despertadas as emoções dionisíacas [...], o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas, que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental — o “Uno primordial”.

Apesar de nos dois primeiros grupos haver tanto aspectos dionisíacos como apolíneos, nos versos de 1926 o poeta está mais identificado com o estado de sonho — Apolo — e nos “Poemas da negra” encontra-se mais próximo da embriaguez de Dioniso. Apenas nos “Poemas da amiga” os dois estados antagônicos se misturam e se reconciliam, aproximando, portanto, o último grupo do estado ideal de arte encontrado na tragédia grega, configurando-se como uma síntese dos dois grupos anteriores e, ao mesmo tempo, o seu contrário, situação semelhante à descrita por Rosa Dias (2005: 30), ao discorrer sobre festejos gregos:

Na Grécia dionisíaca, essa dilaceração do *principium individuationis* tornou-se pela primeira vez um fenômeno artístico. Há nos festivais greco-orgásticos uma ética diferente da dos bárbaros orgíacos. A diferença está na introdução do caráter apolíneo, ou seja, na “idealização da orgia” [...] Apolo impôs os laços da beleza ao deus poderoso, refreou o que havia de irracionalmente natural em Dioniso — a mistura da volúpia e da crueldade —, retirou-lhe das mãos as armas mortíferas, ao ensinar-lhe a medida.

Poemas da amiga

I

A tarde se deitava nos meus olhos
E a fuga da hora me entregava abril,
Um sabor familiar de até-logo criava
Um ar, e, não sei porquê, te percebi,

Voltei-me em flor. Mas era apenas tua lembrança.
Estava longe, doce amiga; e só vi no perfil da cidade

O arcanjo forte do arranhacéu cor-de-rosa
Mexendo asas azuis dentro da tarde.

Após os prazeres noturnos de “Poemas da negra”, nos “Poemas da amiga” o poeta vivencia o crepúsculo que, identificado com o eu lírico, se deita em seus olhos. Sentindo em si o momento de intervalo e a leveza fugidia da tarde, que corre para a noite — para a morte —, buscando o final de um ciclo, o poeta pode saborear o até-logo e perceber, por meio da rarefação do ar, a presença da amiga. O ventinho leve que aparece no começo de “Tempo da Maria”, assim como o vento morno e denso que marca os “Poemas da Negra”, ambos sinalizando a morte e dissolução do poeta — traço retomado das Danças Dramáticas —, reaparece nos poemas de 1930, mais rarefeito: é um ar, apenas.

Procurar pelo objeto de desejo e não o achar é ato recorrente em “O Cântico dos cânticos”, marcado, como os “Poemas da amiga”, por encontros e desencontros dos amantes no tempo de amar — depois do inverno, no poema bíblico, abril, no poema modernista. Além disso, a identificação dos amantes a flores e a perfumes, no “Cântico”, apontando o momento de fecundidade, também é retomada — “voltei-me em flor” — e, da mesma forma como o amor antigo dos dois amantes, a relação do poeta e da amiga é proibida e clandestina, já que é vigiada pelo arcanjo poderoso sobre o arranha-céu.

O anjo sobre o edifício lembra a estátua sobre a catedral de Chartres, descrita no poema “L’Ange du Méridien”, de Rilke². No entanto, se no poema de Rilke, de acordo com Augusto de Campos (2007: 13), mesmo os seres efêmeros angelicais são contaminados por materialidade e “esculturados [...] em imagens concretas”, nos versos do modernista, o anjo é uma “criatura evanescente”.

Assim, mais do que se assemelhar à estátua de pedra deste poema de Rilke, o anjo de ordem superior dos “Poemas da amiga” se aproxima do

² O IEB-USP (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo) guarda exemplar das *Poésie complètes* de Rilke, que pertenceu a Mário de Andrade, no qual há, entre outros, poemas dos livros *Elegias de Duíno* e de *Novos poemas*.

arcanjo descrito, nas “Elegias de Duíno”, como “o perigoso”, aquele que, se “surgisse agora das estrelas e/ desse um só passo em nossa direção, nosso próprio coração,/ batendo muito forte, nos abateria” (Rilke, 2002: 135). Aparecendo, de modo súbito, no perfil da cidade, no lugar em que o poeta procurava a amada, diluída na paisagem como lembrança, o arcanjo, ao viajar, é como se fizesse o poeta responder à pergunta feita no início da segunda elegia de Rilke (2002: 135-139) — “Quem sois vós?”:

Nosso sentimento é dispersão, ai de nós!
Exalamos nossa existência; [...]
o que é nosso nos foge, como o calor escapa de
um prato quente. [...]
O espaço cósmico,
no qual nos dissolvemos, guarda ele o nosso gosto?[...]

Amantes, satisfeitos um com o outro, [...]
o vosso contato é abençoado pois ele dura; [...]
E quase vos prometeis a eternidade
no abraço. Assim mesmo, ao suportar os
pavores do primeiro olhar, a saudade à janela
e o primeiro passeio juntos pelo jardim,
amorosos; sois ainda os mesmos? Quando os vossos
lábios se tocam e começais a beber, bebida a bebida —
oh, como foge então, estranhamente, o que bebe.

A fugacidade e a diluição dos versos de 1930 são a resposta do poeta ao olhar inquisidor do arcanjo: somos seres cujo “sentimento é dispersão” (Rilke, 2002: 135). Consciente, como o eu lírico da “Elegia de Duíno”, de que os amantes ao se terem, se perdem, o poeta dos “Poemas da amiga”, mesmo assim, busca tomar a bebida que, ao ser sorvida, faz sumir “estranhamente, o que bebe” (Rilke, 2002: 139).

II

Si acaso a gente se beijasse uma vez só...

Ontem você estava tão linda

Que o meu corpo chegou.

Sei que era um riacho e duas horas de sede,

Me debrucei, não bebi.

Mas estou até agora desse jeito,

Olhando quatro ou cinco borboletas amarelas,

Dessas comuns, brincabrincando no ar.

Sinto um rumor.

“O cântico dos cânticos” é iniciado por versos sensuais que falam das delícias do ósculo — “Que ele me beije com os beijos da sua boca!/ Tuas carícias são mais saborosas que o vinho” (Cavalcanti, 2005: 229). Vários comentadores que interpretam o poema de forma alegórica acreditam que o beijo se refere à união do povo de Israel com Deus ou, ainda, à união da alma com a divindade, de acordo com Cavalcanti. No entanto, este estudioso afirma que o verso revela, já no início, a sensualidade que irá percorrer o cântico: “o beijo da boca é o beijo profundo, aquele que envolve as línguas dos amantes, donde a comparação imediata com o sabor do vinho” (Cavalcanti, 2005: 249).

De forma semelhante, o eu lírico do poema modernista deseja sorver, por meio da união com a mulher, o líquido que saciará sua sede, mas hesita e, apesar de debruçar-se sobre o riacho — a amada —, não bebe, ficando voltado para o elemento rarefeito, o ar, e para as borboletas. Se o poeta e a amada fossem levados, pelo acaso, a se beijarem, estariam unidos em um só ser, já que o beijo é o signo da unidade, a adesão de espírito a espírito (Chevalier, 2002: 128). No entanto, o eu lírico vivencia os prazeres da busca pela união sem realizá-la, diluindo seu desejo após a rígida contenção.

Os “Poemas da amiga” são marcados por inúmeras imagens que remetem ao elemento rarefeito do ar. No segundo poema, abrindo mão das

delícias sensuais da água, o poeta se satisfaz com a sutileza da imagem das borboletas brincando, no ar, como se desejasse, como elas, realizar o impulso sexual de forma sublimada — como uma dança no céu —, já que o verbo “brincar” tem grande conotação sexual na obra de Mário de Andrade. Dessa forma, os poemas de 1930 buscam unir a satisfação amorosa com a sublimação dos desejos, juntando, portanto, os dois aspectos do “Cântico”, sensual e espiritual. O poeta está de tal forma modificado que sua sensibilidade, a florada ao extremo, permite que sinta nele mesmo, qual se fosse uma caixa de reverberação musical, o rumor das coisas do ar.

III

Agora é abril, oh minha doce amiga,
Te reclinaste sobre mim, como a verdade,
Fui virar, fundeei o rosto no teu corpo.

Nos dominamos pondo tudo no lugar.
O céu voltou a ser por sobre a terra,
As laranjeiras ergueram-se todas de-pé
E nelas fizemos cantar um primeiro sabiá.

Mas a paisagem logo foi-se embora
Batendo a porta, escandalizadíssima.

Se, no primeiro poema, o eu lírico sentiu a presença da amada e, ao voltar-se, não a encontrou, como Orfeu, deslumbrando apenas a presença efêmera do arcanjo, no terceiro poema, é atraído pela verdade que se reclina sobre ele, como se sentisse, perto de si, a essência do mundo — a Vontade que mora por trás dos fenômenos, de que fala Schopenhauer (2003: 51). Indo em sua direção, no entanto, encontra o corpo desejado da amada. Assim, o acaso permite, sem aviso, a união efêmera dos amantes, causando um cataclismo que abala a ordem natural do mundo: o céu encontra a terra, em um casamento sagrado, o caos se instaura e se retorna ao tempo de antes da criação do mundo. Como em “O cântico dos cânticos”, em que a

união sexual não é afirmada explicitamente mas sugerida por imagens que a ela remetem, o rosto do poeta a penetrar o corpo da amiga alude ao ato sexual. No entanto, os dois conseguem dominar os impulsos dionisíacos, reorganizando, de forma apolínea, a paisagem, numa nova criação do mundo.

IV

Ôh trágico fulgor das incompatibilidades humanas!
Que tara divina pesa em nosso corpo vitorioso
Não permitindo que jamais a plenitude satisfeita
Descanse em nosso lar como alguém que chegou!... [...]

Eu sofro. Êh, liberdade, essência perigosa...
Espelhos, Pirineus, caixas e todos os desesperos,
Vinde a mim que outros agora aboiam pra eu marchar!
Tudo é suavíssimo na flora dos milagres... [...]

Antes não anunciada, irrompe, no quarto poema, a indignação do poeta com o caráter trágico e intenso das relações humanas, marcadas, continuamente, por incompatibilidades proibitivas. A impossibilidade de harmonização entre os dois temas da fuga leva o poeta a levantar a voz contra a tara — o defeito, a degeneração, o peso —, paradoxalmente, divina, que impede a satisfação plena do corpo perfeito e vitorioso.

Apesar de reconhecer as delícias vividas ao lado da doce amiga — o amor e a experiência da amizade —, o poeta anuncia sua decepção. A dor faz com que o eu lírico se identifique com o boi espartilhado das Danças Dramáticas, vivenciando, dessa forma, as etapas de morte e despedaçamento dos bailados, já que a retomada do trecho “espelhos, Pirineus e caixas”, harmonização de contrários presente do poema inicial de *Remate de males* — “Eu sou trezentos...” —, mostra que o poeta se identifica com o boi da dança popular “Bumba-meu-boi”, também nos “Poemas da amiga”.

Telê Porto Ancona Lopez (1996: 11) mostra o significado que os vocábulos “Pirineus” e “caixas” assumem na obra de Mário de Andrade:

Pirineus-alaúde ou a cultura do colonizador — ibérica e francesa — já deglutida, aguçando erudição e vanguardas. Caiçaras da permanência, isto é, os cercados que erguem e defendem o boi da voracidade das águas e das piranhas, em toda a Amazônia. Caiçaras que o Turista Aprendiz fotografa [...], construções típicas, produto do meio [...]; preservam o boi que, para Mário de Andrade, é o símbolo da unidade nacional.

Assim, de acordo com Lopez (1996: 102), o boi é a imagem do “poeta cindido, atado a seu destino, pagando à sua consciência o preço da dor”.

VII

É hora. Mas é tal em mim o vértice do dia
Nesta sombra... Porque serás mais que os rapazes,
E bem mais, muito mais do que as amantes?..
Sombra!... Sombra de cajazeira perfumada,
Saudando a minha inquietação com a tua delícia!

Eu poderia dormir no teu regaço, ôh mana...
Abri-vos, rincões do sossego,
Não cuideis que é minha amante, é minha irmã!

Porém é muito cedo ainda, e no portão do Paraíso
O anjo das cidades vigia com a espada de fogo na mão.

VII (bis)

É uma pena, doce amiga,
Tudo o que pensas em mim.
Eu sei, porque acho uma pena
Também o que penso em ti.

Mesmo quando conversamos,
É uma pena, outras conversas
De olhos e de pensamentos,
Andam na sala, dispersas.

Assim como o dia é noite e a noite é dia, após a entrega sagrada do poeta, o ápice solar é claridade e, ao mesmo tempo, escuridão, embaixo da cajazeira. A sombra, vocábulo que, por meio de sua repetição insistente, tem sua sonoridade velada e pesada intensificada, despenca sobre o poeta, despejando sobre ele o seu contrário: o ponto mais alto do dia. Assim, como uma coluna universal mítica — *Axis mundi* —, o tronco da cajazeira liga o céu e a terra, estabelecendo o local sagrado de ruptura e de união. O poeta, inserido nesse vértice, sente em si, ao mesmo tempo, a luz e a escuridão, assim como o alto e o baixo e a terra e o céu, participando, portanto, da união dos contrários, traço da cultura brasileira caro ao poeta arlequinal.

A cajazeira, capaz de estabelecer a ligação do céu e da terra numa união avassaladora, simboliza a amada, assim como a Sulamita — a amada do “Cântico” — é a palmeira alta desejada pelo amante. Além disso, assim como o amante da Sulamita é atraído pelo perfume dos frutos do jardim da amada, o poeta sente-se tentado pelo cheiro singular do fruto carnoso, mas azedo, da cajazeira — freqüente na Amazônia brasileira —, delícia selvagem que instiga a inquietude sensual.

O eu lírico, no entanto, não deseja o gozo sexual, mas o descanso no colo — no regaço — da mulher. Dessa forma, assim como o amante da Sulamita pede que ela lhe abra a porta de seu quarto, o poeta implora para que sua amada o aceite, abrindo-lhe os “rincões” em que encontraria o sossego. O poeta modernista também procura “entrar” no corpo da mulher, desejando o lugar proibido e bem protegido da amada. No entanto, como se ela fosse uma irmã, o poeta deseja dormir em seu regaço, conseguindo, assim, um sono sensual e, ao mesmo tempo, livre de pecados.

Querendo se entregar sensualmente à amante, sem, no entanto, transgredir as normas sociais, o poeta procura uma forma similar de realizar o desejo — “Não cuideis que é minha amante, é minha irmã!”. No entanto, “é muito cedo ainda”, e o anjo proibitivo e atento das cidades — da civilização — proíbe a entrada no Jardim das delícias — no paraíso perfumado da amada —, ostentando a espada de fogo que interdita o desejo e que protege a árvore da vida — a cajazeira.

O sétimo poema é retomado, num bis, como peça musical aplaudida e repetida. Os amados, assim como o ápice da luz se projeta no chão por meio da sombra da cajazeira, estão ligados um ao outro — a amiga pensa por meio do poeta e ele pensa por meio da amada —, apesar de não estarem unidos de fato, quando conversam, os olhos e pensamentos expressam a ligação entre eles.

Após o advento de uma nova realidade, instaurada pelo momento de reconhecimento da união profunda dos amantes, os versos, mais calmos, passam a expressar, nos poemas seguintes, o prazer vindo da companhia mútua, abandonando, aos poucos, os dilemas anteriores e a queixa pela impossibilidade da relação, sem deixar, no entanto, de sugerir inquietações íntimas culposas.

Os “Poemas da amiga” são organizados, portanto, de forma simétrica: os seis poemas iniciais falam do desejo e da impossibilidade de realização amorosa, ainda marcados por tentativas de fuga, mas caminhando para a compreensão da possibilidade de uma união diferente e sublime; o poema VII, vértice da simetria, mostra a imagem da mistura de contrários, sugerindo a união dos amantes, apesar de ainda evocar o pesar pela proibição do amor; a partir do poema VII (bis), já do outro lado da simetria, os versos dos seis outros poemas iniciam um movimento oposto, caminhando em direção a outro tipo de satisfação sensual, em que a culpa, apesar de nunca abandonada, aparece de forma mais abrandada.

VIII

Gosto de estar a teu lado,
Sem brilho.
Tua presença é uma carne de peixe,
De resistência mansa e um branco
Escoando azuis profundos.

Eu tenho liberdade em ti.
Anoiteço feito um bairro,
Sem brilho algum.

Estamos no interior duma asa
Que fechou.

Abandonando a vivacidade e a expressividade, o poeta se acalma ao lado da amiga que impede a aproximação, até certo ponto, cedendo, depois. É preciso anoitecer, como um bairro afastado e escuro, para não embaciar o branco desvanecente que vem da presença da amiga e, entregando-se ao descanso e ao sono, poder deslumbrar seus azuis profundos. A escuridão do poeta-noite e a rarefação da presença branca e azul da amada recolhem-se protegidos no interior da asa fechada, em que se pode vivenciar outro tipo de amor, composto por um abandono calmo às sensações.

O estado vivenciado pelos amantes é parecido com a forma de vida da tribo imaginária Do-Mi-Sol, cuja lenda do aparecimento do homem, recolhida por Mário em *O turista aprendiz*, relata a briga, nos ramos de uma árvore gigante, entre guaribas e preguiças. Como as preguiças ganharam a disputa, obrigaram os guaribas, ancestrais do homem branco, a andarem pelo chão, enquanto eles se mantiveram sobre a árvore, dando origem à tribo musical. Logo após, o turista descreve o caráter dos animais sagrados que ganharam o direito de permanecer sobre a árvore:

A verdade é que corre muito exagero a respeito da preguiça dos preguiças [...]. O que dá-se realmente entre esses animais sagrados é um conhecimento muito mais íntimo da vida e da relatividade da afobação. [...] Tinham adquirido aquele andar da sabedoria em que o pensamento reconhece que o que faz a felicidade não é o gozo dos prazeres do mundo, porém a consciência plena e integral do movimento. [...] Cada gesto que fazem [...] é feito com uma intensidade profunda, um ato em verticalidade, como agora se diz. É enfim o que [...] diríamos um gesto “gozado” [...]. De-certo os preguiças também já punham em prática uma doutrina dum grande filósofo da minha terra, Machado de Assis, que dizia que “também a dor tem suas volúpias” [...]. E é por basear toda a vida no princípio essencial da consciência do movimento que os preguiças são tão felizes (Andrade, 2002: 144-145).

Consciente da beleza do movimento da busca, mais do que desejoso da realização sexual, o poeta pode atingir o estado de “indiferença” desejado,

antes, nos “Poemas da negra”³, dando-se conta, agora, de que é mais importante desfrutar a tentativa de conquista amorosa do que sorver a realização efêmera, entregando-se, como os animais sagrados, ao gozo de cada instante, inclusive ao gozo da dor do amor não correspondido, realizando o “milagre suavíssimo”, possível após a invocação do próprio despedaçamento. No poema “Rito do irmão pequeno”, publicado em 1941, aparece o verso “A própria dor é uma felicidade”, síntese, como afirma Telê Lopez (1996: 107), da “aceitação plena da condição humana [...] onde se escondem Epicuro e harmonia na coexistência vida/ morte”, iniciada, como vimos, nos “Poemas da amiga”.

XII

Minha cabeça pousa nos seus joelhos,
Vem o entre-sono, e é milagroso!
A vida se conserva em mim doada pelos seus joelhos,
E sou duma inimaginável liberdade!

Ôh espíritos do ar que os homens adivinham,
Dizei-me o que se evola do meu corpo!
Essa outra coisa vaporosa e brancacenta
Que não é fumo, nem echarpe,
Não tem forma porém não se desmancha
E baila no ar...

Todos os adeuses, todos os espelhos e girândolas
Voltijam no espaço que se enche e esvazia
Num tremor ávido a esfolhar-se em pregas sem dureza...
Abre a rosa oculta em sinais,

³ Em carta a Manuel Bandeira, escrita em 1929, Mário de Andrade (2001: 417) afirma sentir-se em estado “nirvanizante”, descrevendo-se propenso a se libertar dos problemas da vida intelectual por meio do isolamento, procurando aquele “ponto platônico de sabedoria, escusez, em que as almas não sabem mais ficar nem tristes nem alegres, o limbo calmo que Dante entreviu...” — a “indiferença”.

Manhãs em véspera de ser,
Pirineus sem desejo, enquanto à espreita,
Os objetos em torno me invejam
Buscando me prender na miséria da imagem...

Ôh espíritos do ar, dissei-me a rosa incomparável
Que se evola reagindo em baile no ar!
Baile! Baile de mim no entre-sono!
Não é uma alma, não é um espírito do ar, não é nada!
É outra coisa que baila, que baila,
Livre de mim! gratuita enfim! fútil de eternidade!

Oh, brinca, brinca, minha melodia!
Sabiá da mata que canta a mei-dia!
Olha o coco, Sinhá!

No momento em que o poeta pouisa a cabeça nos joelhos da amada acontece a união sensual e fraternal entre os dois amigos, imaginada no sétimo poema — “eu poderia dormir no teu regaço, ôh mana...”. Assim, o desejo sensual se completa de forma branda, já que, no lugar do despedaçamento voluptuoso do gozo sexual — a morte —, há o entre-sono e a doação de vida da mulher para o amado, livres da vigilância do anjo das cidades, ao assumirem uma relação similar a de mãe e filho.

O gozo acontece como um êxtase sagrado, vivenciado por meio da união mística e sensual dos dois. Assim como os crentes podem vivenciar o êxtase por meio da prece e do contado com Deus, o poeta entra em estado de delírio religioso, como aponta Cavalcanti (2005: 131):

Que tais concomitâncias entre o êxtase e o orgasmo possam ocorrer não é estranho à análise que de suas experiências fizeram os próprios místicos, e de São Boaventura pode-se citar a referência àqueles que “in spiritalibus affectionibus carnalis fluxus liquore maculantur”.

Por meio do êxtase-gozo, o poeta atinge o estado de sobrelevação humana, desejado por Mário de Andrade (1986: 165), como confessa em carta a Manuel Bandeira:

Eu desejei mesmo um certo olimpismo, uma certa sobrelevação acima dos tumultos terrenos, desprezando o terra-a-terra... Deu no tom azul dos “Poemas da negra” e da amiga, no tom mais doirado do Girassol e quase branco do “Rito do irmão Pequeno”.

Lafetá (1986: 166-167), citando Bachelard, discorre sobre “o azul que parece impalpável em toda a sua pureza [...] — o azul, espelho sem moldura, de uma transparência infinita, em que o mundo imaginado é posto antes do mundo representado, em que o conhecimento poético precede o conhecimento racional dos objetos”, “fenomenalidade mínima” que vê nos “Poemas da negra” e nos “Poemas da amiga”.

Como dissemos anteriormente, há um percurso do poeta de *Remate de males* que, iniciando-se em “Tempo da Maria”, desemboca nos “Poemas da amiga”. Nesse trajeto, podemos observar uma rarefação da retomada da estrutura das Danças Dramáticas, das quais ainda se conserva, nos poemas de 1930, o caráter rapsódico e a morte simbólica do herói. Além disso, a curva do desejo sensual é feita de forma diferente no último grupo, já que nele é exercido um prazer mais pleno, que não almeja a consumação sexual, estabelecendo-se como um exercício do estado de “indiferença”, presente já nos “Poemas da negra”, tanto quanto uma aproximação gradativa da “fenomenalidade mínima” de que fala Lafetá (1986: 167).

Se nos versos de 1929 o poeta desejara, ao possuir o corpo “primário” da negra, chegar ao estado de pura contemplação das coisas e, livre das relações racionais, possuir a “Idéia” que se esconde por traz dos fenômenos, descrita por Schopenhauer (2003: 51), tornando-se, assim, capaz de intuir a essência do mundo, nos “Poemas da amiga”, o grupo mais “azul” de *Remate de males*, ao deixar de ansiar por uma consumação sexual e, por isso mesmo, abandonar o objetivo de entrever o estado primário das coisas, o poeta consegue atingir o estado em que, como os “preguiças” da lenda in-

dígena, pode desfrutar o prazer vindo de cada gesto, tornando-se, assim, o “puro sujeito que conhece” (2003: 61) que espelha a essência das coisas. Ao sentir fluir de si algo brancacento e vaporoso que, rumo ao ar, baila esquecido da fenomenalidade dos objetos que o invejam, o poeta deixa, ele mesmo, as formas, transformando-se na Idéia pura de Schopenhauer, como Boi entregue à dissolução.

No estado de torpor do entre-sono, oscilando entre a racionalidade da vigília e o mundo do inconsciente revelado em sonhos, a coisa sem forma que se evola do poeta sem se desmanchar encontra, no elemento rarefeito do ar, os espelhos e os Pirineus, agora, sem desejo, acompanhados pela voluptuosidade da girândola, roda que sustenta foguetes que estouram simultaneamente. Esses elementos esvoaçam em torno do poeta, num “tremor ávido”, criando a intermitência de “pregas sem dureza”. Tudo roda, numa dança diáfana, no espaço que “se enche e se esvazia”. Como se o élan branco que se desprende do poeta fosse envolvido pelo bailado circular, passa a tomar a forma de uma roda — “a rosa oculta em sinais” —, lembrando a “rosa de Saron”, invocada, em algumas traduções do “Cântico”, para definir o amado — “eu sou a flor dos campos [a rosa de Saron],/ o lírio dos vales”.

Dessa forma, o poeta é transformado em rosa vaporosa após a “morte” encontrada no gozo não procurado, mas nascido suavemente por meio do gesto fraternal e filial do homem que apóia a cabeça nos joelhos da amada. Eliade (1998: 244) afirma que a vida, “se acaso for interrompida bruscamente, por uma morte violenta, [...] procurará prolongar-se sob outra forma — planta, fruto, flor”. A morte sensual do eu lírico dos “Poemas da amiga” não é violenta e, por isso, a vida procura se conservar não em rosas que florescem na terra, mas em uma rosa mística aérea. Por meio dela, o poeta experimenta outra vida em que, finalmente livre dos desejos, vivendo de forma desinteressada — gratuita —, como os preguiças, pode bailar infinitamente. Esquecido de renascer, o poeta se transforma na melodia que brinca, num gozo eterno, no final de suas Danças Dramáticas.

Na última estrofe, após retomar, com variações, os versos de uma louvação de despedida popular — “adonde ouvia cantar/ rouxinóis ao

meio-dia” —, estudada por Mário de Andrade (1993: 79) na coluna “Mundo musical” da *Folha da manhã*, o poeta finaliza seu poema, assim como o livro *Remate de males*, com um refrão da forma popular do coco, marcado por um balanço sincopado — “- Olh’ coc’, Sinhá!”. De acordo com Andrade (1999: 146):

[O coco], dança popular de roda [...], disseminada pelo Nordeste, é acompanhad[o] de canto e percussão [...] O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirador de coco” ou “coqueiro”. [...] É muito comum a roda de homens e mulheres com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé.

Após o contato com a mulher, sentindo-se liberto dos dilemas eróticos para bailar em roda no espaço, livre de qualquer interesse, o poeta se entrega ao ritmo dançante do coco, marcado pelo “caráter de prazer desinteressado” (Andrade, 1999: 147) desta dança típica brasileira. A maneira com que os cocos são cantados, aproximando-se, em alguns momentos, da prosódia, mostram a grande liberdade dessa forma musical — sublinhada pelo próprio Andrade (1999: 148) —, adequada, portanto, para embalar os passos do poeta finalmente desamarrado dele mesmo.

Instigando, como solista, o coro a responder a seus versos, o poeta se entrega à dança, buscando concluir a música dos poemas do livro de 1930 à maneira dos cantadores que tentam fechar os seus cantares por meio de um “remate” final. No entanto, esse remate, na tradição popular, muitas vezes, não dá a sensação de acabamento definitivo da peça musical. Ao contrário, como nos esclarece Mário de Andrade (1999: 148), nos “cocos principalmente, [como] não terminam a melodia estrófica na tônica ou outro grau importante, a estrofe acaba numa tal instabilidade tonal que não se pode parar, começa-se outra”.

Maurício de Carvalho Teixeira (2007: 29-30), em sua tese de doutorado, nos lembra da importância dada por Mário de Andrade à “terminação das melodias no grau sensível da escala, [...] uma importante

característica da estética musical brasileira”, inclusive transcrevendo o manuscrito do poeta sobre esse tipo de terminação musical:

Não virá isso da precisão de continuar a peça infindavelmente como é muito do nosso gosto popular? É mais que provável que sim. A curiosa coincidência entre a encantação produzida pelas dinamogenias sonoras e a psicologia brasileira, é mais que coincidência. O cantador domina pelo efeito dinamogênico inerente ao som mais que pela boniteza da própria música. Vence por paciência e os ouvintes se deixam vencer por paciência. Certos cocos [...] repetidos 15 minutos em vez de engendram na gente o exaspero, a revolta contra a monotonia, é inconcebível o efeito delicioso de quentura amolecida [...] descanso eterno, paz infindável que dão. [...] E constato que a repetição da frase melódica é que convence. Daí a precisão de evitar na linha o efeito cadencial que termina duma vez. Daí a repugnância do brasileiro pela tônica. E daí a verdadeira atração pela sensível terminando o período e obrigando a iniciar outro que nos dê a esperança de acabar.

Da mesma forma, o remate do livro de 1930 — o final dos “Poemas da amiga” — é uma finalização não conclusiva, envolvendo os leitores no estado de dança e gozo eternos a que o poeta, finalmente, depois de longo trajeto, conseguiu se entregar, ao aceitar a própria diluição em dança (Lafetá, 1986: 168), sem necessidade de renascimento:

Oh, brinca, brinca, minha melodia!
Sabiá da mata que canta a mei-dia!
Olha o coco, Sinhá!

Como lembra Rosa Maria Dias (2005: 29), o homem, ao ser possuído por Dioniso, manifesta seu júbilo por meio de cantos e danças:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto

de, dançando, sair voando pelos ares [...]. Ele se sente deus, caminha tão extasiado e enlevado, como vira em sonhos os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte.

Assim sendo, a terminação na sensível pode ser considerada “o imponderável do dionisismo” (Teixeira, 2007: 31). No entanto, não podemos nos esquecer de que a entrega ao gozo eterno só pôde ser realizada pelo poeta de *Remate de males* na medida em que o frêmito dionisiaco foi contrabalanceado por uma porção apolínea. O eu lírico flutua, mas, ao mesmo tempo, mantém-se seguro por meio da posição, não condenável, da cabeça no colo da amada-mãe-irmã.

Bibliografia

Do autor

- ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- *Os cocos*. Ed. Oneyda Alvarenga. São Paulo — Brasília: Duas Cidades — INL / Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- *O turista aprendiz*. Ed. Crit. Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- *Poesias completas*. Ed. Crit. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

Sobre o autor

- LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPEZ, T. P. A. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- TEIXEIRA, M. C. *Torneios melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado), 2007.

Geral

- CAMPOS, A. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAVALCANTI, G. H. *O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- CHEVALIER, J. e A. Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. São Paulo — Ijuí: Discurso Editorial | Editora UNIJUÍ, 2005.
- ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RIBEIRO, S. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RILKE, R. M. *Os sonetos a Orfeu e Elegias a Duíno*. Trad. e sel. Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Nota curricular

Professora Doutora Cristiane Rodrigues de Souza. Mestre em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara e doutora em Letras clássicas e vernáculas pela FFLCH da USP, professora de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira do Centro Universitário Barão de Mauá.

Contato

Rua Ramos de Azevedo, 423 — Jardim Paulista — Ribeirão Preto, São Paulo, CEP 14090-180, Brasil. c_rodrigues17@yahoo.com.br

AGÁLIA • REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA

NORMAS DE EDIÇÃO E TÉCNICAS

1. NORMAS DE EDIÇÃO

Agália. Revista de Estudos na Cultura publica estudos de caso, trabalhos procedimentais e teórico-metodológicos, recolhas e análises bibliográficas ou documentais, abordagens quantitativas e qualitativas, e qualquer trabalho de investigação localizado no alargado campo dos “Estudos na Cultura”. Neste espaço multidisciplinar estão referenciadas a totalidade das Ciências Sociais e Humanas e estão contemplados âmbitos de especialização tais como os estudos linguísticos e literários, a sociologia, a antropologia, a história, a geografia, a filosofia, as artes, as ciências da educação, a ciência política, o turismo, a economia, o direito, a comunicação ou a gestão e a planificação cultural.

A *Agália* é editada desde 1985 pela Associação Galega da Língua (AGAL) e acompanha os procedimentos e as normas de receção e avaliação de originais próprias do campo científico internacional (nomeadamente à avaliação por pares sob o sistema de “ocultação dupla”). Publicada duas vezes por ano (em junho e dezembro) tanto em versão eletrónica como impressa, a *Agália. Revista de Estudos na Cultura* pode editar, para além de números gerais, volumes monográficos coordenados por investigadores/as convidados/as.

Os artigos encaminhados para a *Agália. Revista de Estudos na Cultura* estarão escritos em (galego-)português, seguindo, preferentemente, o novo acordo ortográfico, e não terão uma extensão maior dos 50.000 caracteres incluindo espaços, notas de rodapé, a relação de referências citadas (a revista rege-se pelo estilo de citação bibliográfica da

MLA), um resumo em inglês e outro em (galego-)português de entre 150 e 300 palavras, e uma série suficiente de palavras chave (quatro no mínimo) também nessas duas línguas. Os trabalhos serão originais (em virtude da Lei da Propriedade Intelectual do Reino da Espanha) e não estarão sendo submetidos a revisão em qualquer outra publicação científica. Junto com o seu contributo, o/a autor/a remeterá uma declaração de autoria e originalidade (acessível em <http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>).

Todos os trabalhos serão submetidos a um mínimo de duas avaliações por especialistas pelo sistema de “ocultação dupla”, pelo qual nenhuma referência ao nome do/a autor/a será recolhida no texto, além das citações de publicações próprias. É por isto que tanto a identificação do/a autor/a e da sua Instituição como o próprio trabalho serão enviados através do formulário disponível ao efeito na página da revista (<http://www.agalia.net/envio-de-trabalhos.html>), no qual serão indicados os endereços de contacto (postal e eletrónico) juntamente com uma breve nota curricular do/a investigador/a (entre 10 e 15 linhas em que figure informação sobre habilitações, ligações institucionais, principais publicações, âmbitos de especialidade, etc.). Por este mesmo meio é possível também sugerir eventuais revisores/as para o trabalho enviado.

Tanto aqueles trabalhos financiados por organismos públicos ou privados de investigação como os contributos resultantes de revisões de comunicações apresentadas em congressos (nacionais ou internacionais) indicarão esta condição em nota de rodapé situada no fim do título do artigo. No primeiro caso fará-se constar o nome e o código identificativo do projeto de investigação financiado de que resulta o artigo, as entidades financiadoras e o período em vigor do subsídio. No caso dos trabalhos vinculados a congressos, para além do título completo e do seu carácter nacional ou internacional, será referida a instituição organizadora e as datas e o local de celebração.

Todos os trabalhos submetidos a *Agália* serão redigidos de acordo com as “Normas Técnicas” acessíveis abaixo. Recomenda-se, neste sentido, a utilização do documento modelo disponibilizado ao efeito (em <http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>) e, igualmente, a consulta

da “Informação para revisores” que figura na página da *Agália. Revista de Estudos na Cultura* (<http://www.agalia.net/revisoresas.html>).

Aqueles trabalhos recebidos que forem avaliados positivamente serão submetidos as correções gramaticais, formais ou estilísticas necessárias e preceitivas para a sua publicação na *Agália*. Para além disto, de julgá-lo necessário e antes de serem encaminhadas as provas de imprensa, a redação da *Agália* pode enviar a cada investigador/a um Informe de Edição do trabalho aceite; neste informe são oportunamente indicadas todas as questões que os autores e autoras devem resolver antes da diagramação do seu texto.

Na revisão das provas de imprensa serão admitidas apenas correções tipográficas e ortográficas. Qualquer mudança de outro tipo no texto uma vez aprovado para a sua publicação (acréscimos ou eliminações) estará submetida ao juízo dos editores e não poderá afetar a diagramação da revista.

O facto de submeter trabalhos à *Agália* implica o acordo da parte dos autores e autoras tanto na inserção do seu artigo na revista (na sua versão digital e impressa) de acordo com estas Normas, como na disponibilização desse contributo quer através da própria página web da publicação (<http://www.agalia.net>) quer dos repositórios ou bases de dados em que estiver alojada a *Agália. Revista de Estudos na Cultura*.

Recensões

A *Agália* recebe também recensões de trabalhos científicos. Os textos críticos incluídos nesta secção estarão redigidos de acordo com as Normas Técnicas da revista, não poderão exceder os 10.000 carateres e serão avaliados e aprovados previamente pelo Conselho de Redação desta publicação internacional. No início da primeira página da resenha deverá constar título, nome(s) do(s) autor(es) e dados editoriais da obra comentada (local, editora, ano de publicação, total de páginas e ISBN). Os textos serão enviados, juntamente com um breve currículo do(s) seu(s) autor(es), através do formulário disponível ao efeito na página da revista (<http://www.agalia.net/envio-de-trabalhos.html>).

2. NORMAS TÉCNICAS

1) Textos: Poderá usar-se qualquer versão dos processadores OPEN-OFFICE ou Microsoft WORD para os sistemas operativos MS-DOS/Windows ou Linux.

2) Material gráfico: A inclusão de material gráfico deve garantir a originalidade. No caso de serem incluídas referências, nos originais constará com toda a clareza a sua fonte e/ ou localização, inclusive com menção expressa da concessão da permissão de reprodução se for o caso. A sua identificação será feita imediatamente debaixo do material, em posição centralizada, letra minúscula e utilizando carregado para a tipologia e ordenação do material e redondo para o título, de acordo com o seguinte modelo:

Tabela/ Gráfico/ Imagem 1. Título do gráfico ou da imagem.

Fonte:

O material gráfico digitalizado (que será publicado em escala de cinzentos na versão impressa da *Agália*) deverá adequar-se aos seguintes parâmetros:

- Desenhos, planos, mapas, gravuras, etc.: formato .TIFF, tendo em conta que o processo de digitalização (“scanning”) será feito em linha ou mapa de bits (nunca em escala de cinzentos), ao tamanho real da imagem (100%) e com uma resolução mínima de 1.200 pontos por polegada (p.p.p).
- Fotografias: formato .TIFF a cores ou escala de cinzentos (a preto e branco) conforme proceder, ao tamanho real da fotografia (100%) e com uma resolução mínima de 300 pontos por polegada (p.p.p.).
- Gráficos: Preferentemente numa página em Excel (arquivos .XLS) (já que os gráficos de Word apresentam frequentemente problemas de conversão aos programas profissionais de diagramação), ou no formato do Openoffice (.SXC).
- MUITO IMPORTANTE: Com independência de o material gráfico poder ir inserido no documento de texto, como orientação para a localização das imagens, cada uma das imagens ou gráficos deverá ser entregue como arquivo independente, sujeitando-se às especificações supracitadas.

3) Composição do trabalho: Recomenda-se a utilização do documento modelo disponibilizado no site de *Agália. Revista de Estudos na Cultura* (<http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>).

- Epígrafes: o título do artigo (Times, corpo 12) irá no cabeçalho em posição centralizada, com letra minúscula e tipo carregado; as epígrafes (Times, corpo 11) e subepígrafes (Times, corpo 10), oportunamente numeradas, serão dispostas no lugar correspondente na direita, em minúsculo e carregado.
- Resumo e palavras chave (Times, corpo 10): serão situados após o cabeçalho, primeiro a versão em (galego-)português e depois a versão inglesa, sem avanço de parágrafo na primeira linha, com espaçamento entre linhas simples, as epígrafes em carregado e o corpo do texto em caracteres redondos.
- Notas de rodapé (Times, corpo 8): serão compostas com a opção específica do processador de texto. Se seguir sinal de pontuação ao número de chamada, o sinal de pontuação irá depois do número da chamada e nunca antes: “exemplo¹.” e não “exemplo.¹”.
- Corpo do texto (Times, corpo 11): justificado e com espaçamento entre linhas de 1.5; o avanço de parágrafo da primeira linha será feito com a opção específica do menu formato ou desenho de parágrafo; nunca se usará tecla de espaçamento nem tabulação. A mesma indicação serve para as notas de rodapé.
- Citações (Times, corpo 11): serão transcritas de acordo com o original para as línguas românicas e o inglês e traduzidas em nota de rodapé para o idioma da revista nos restantes casos. Se tiverem mais de quatro linhas serão dispostas como parágrafo independente, sem aspas, com espaçamento entre linhas simples e a correspondente remissão bibliográfica no fim do trecho entre parênteses; serão compostas (também as tabelas ou quadros) com a opção específica do processador de textos, nunca com espaçamentos ou tabulação. Se a citação tiver menos de quatro linhas, será disposta no corpo do texto, entre aspas duplas (se houver necessidade de utilizar aspas dentro da citação, elas serão simples, ‘...’) e a correspondente remissão bibliográfica no fim da citação entre parênteses de acordo com o seguinte modelo: “(Autor/a, ano: página-página)”.

- Bibliografia: As entradas, ordenadas alfabeticamente após a epígrafe correspondente, serão colocadas de acordo com os seguintes modelos (norma ISO 690:2010; mais informação em <http://www.ua.pt/sbidm/biblioteca/ReadObject.aspx?obj=15944>):

Autor/a [Apelido(s), Nome]. *Título do Livro*. Edição [ed.]. Volume [Vol.]. Número de Volumes [vols.] Cidade: Editora, Ano.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. “Título do Artigo Científico Impresso”. *Nome da revista* Volume. Número (Ano): página-página.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. “Título do Artigo Científico ou do Capítulo do Livro”. *Título do Livro ou Coletânea*. Editor/a ou Coletor/a. Cidade: Editora, ano. página-página.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. “Título do Artigo Científico Eletrónico”. *Nome da revista* Volume.Número (Ano): Páginas. Base de dados. Data de acesso [dia de mês de ano] <URL>.

AGALIA. REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA

ISSN: 1130-3557

DEPÓSITO LEGAL: C-250-1985 (versão papel)

EDITA: Associação Galega da Língua (AGAL)

URL: <http://www.agalia.net>

ENDEREÇO-ELETRÓNICO: revista@agalia.net

ENDEREÇO POSTAL:

Rua Santa Clara nº 21
15704 Santiago de Compostela
(Galiza)

Periodicidade Semestral
(números em junho e dezembro)

