



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

**Reitor**

Alex Bolonha Fiúza de Melo

**Vice-Reitora**

Marlene Rodrigues Medeiros de Freitas

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

João Farias Guerreiro

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**Diretora**

Célia Maria Macêdo de Macêdo

**Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras**

Maria Eulália Sobral Toscano

**Conselho Editorial**

Abdelhak Razky

Angélica Furtado da Cunha

Audemaro Goulart

Benedito José Vianna da Costa Nunes

Carl Harisson

Christophe Golder

Dileta Silveira Martins

Ingedore Villaça Koch

José Carlos Cunha

José Guilherme Castro

José Niraldo de Farias

Luis Antonio Marcuschi

Maria Elias Soares

Maria Eulália Sobral Toscano

Maria Lúcia Almeida

Myriam Crestian Cunha

Patrick Dahlet

Paul Rivenc

Silvio Holanda

Vanderci de A. Aguilera

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

**MOARA**  
Revista  
dos Cursos  
de Pós-Grad.  
em Letras,  
UFPA

**ESTUDOS LITERÁRIOS**

ISSN 0104-0944

MOARA – Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.14, p. 1-167, jul./dez., 2000.

## SUMÁRIO

MOARA - Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA

Editor  
*Célia Maria Coelho Brito*

Revisão  
*Sílvia Holanda*

Editor Convidado  
*Sílvia Holanda*

Normalização  
*Hilma Celeste Alves Melo*

Editoração Eletrônica  
*Jorge Domingues Lopes*

Capa  
*Francisco Cavalcante*

Catálogo Biblioteca Setorial do CLA

MOARA. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA.  
Belém: Editora Universitária / UFPA.

n. 1	1993		
Publicação interrompida	n. 8	1997	
de out./93 a set./94	n. 9	1998	
n. 2	1995	n. 10	1998
n. 3	1995	n. 11	1999
n. 4	1995	n. 12	1999
n. 5	1996	n. 13	2000
n. 6	1996	n. 14	2000
n. 7	1997		

Semestral

1. Literatura-Periódicos. 2. Lingüística-Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Centro de Letras e Artes

CDD 805  
CDU 8(05)

### Correspondência

Pós-Graduação em Letras da UFPA

Centro de Letras e Artes – Campus Universitário do Guamá

Endereço: Rua Augusto Corrêa, 1 Bairro: Guamá

CEP 66075-110 Belém-Pará-Brasil

Tel./FAX: (091) 211-1499

E-mail: [mletras@ufpa.br](mailto:mletras@ufpa.br)

<b>Apresentação</b> .....	v-viii
<b>O Mito em <i>Grande Sertão: Veredas</i></b>	
Benedito Nunes .....	9-19
<b>Realismo mágico ou realismo maravilhoso</b>	
Lauro Figueira .....	21-33
<b>A travessia para a aprendizagem</b>	
Luiz Cláudio Vieira de Oliveira .....	35-46
<b>Noturno Marioandradino:</b>	
<b>Uma leitura do poema <i>Meditação sobre o Tietê</i></b>	
Ângela Maria Gonçalves da Costa .....	47-68
<b>Palavra e escritura</b>	
Denyse Cantuária .....	69-96
<b>Poesia em fragmento</b>	
Sílvia Holanda .....	97-119
<b>Política da literatura:</b>	
<b>A “crítica militante” de Walter Benjamin</b>	
Marcus Vinnícius Leite .....	121-135
<b>A que(m) interessa a distinção, de valor, entre erudito e popular?</b>	
Ana Alice Castro Costa .....	137-144
<b>Identidades e a nova ordem literária</b>	
Daniel dos Santos Fernandes .....	145-149

**O procedimento do *Abstractum pro concreto*  
em *Grande Sertão: Veredas***

Aurora Fornoni Bernadini ..... 151-158

**Traços e trocas:**

**Belém embalando Mário de Andrade**

Paulo Nunes ..... 159-167

## APRESENTAÇÃO

Neste número da revista *Moara* estão reunidos 11 artigos que refletem diversas abordagens do texto literário, desde a sua dimensão filosófica até aspectos estilísticos e culturais. Trata-se de textos oriundos da UFPA e de outras importantes universidades brasileiras, tais como USP, UFMG, UEPA e UNAMA.

No primeiro artigo, o Prof. Benedito Nunes, Professor Emérito, apresenta-nos um ensaio sobre Guimarães Rosa a partir da idéia de que, de um modo geral, a prosa romanesca é polarizada pelo mito do qual descende, haja vista obras como as de Thomas Mann, Goethe (*Fausto*), Homero, (*Odisséia*), de James Joyce (*Ulisses*), de Hermann Melville (*Moby Dick*). O romance rosiano é interpretado como mitomórfico, “escrito na perspectiva do mito, sem coincidir, porém, quanto à implantação deste naquele, com os diversos tipos de enxertia praticados nas quatro obras exemplares antes referidas”.

O realismo maravilhoso é o tema de “Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso?”, apresentado pelo Prof. Lauro Figueira. O realismo maravilhoso é uma narrativa com teorização a partir da segunda metade do século XX. Alguns críticos referem-se a essa narrativa também como realismo mágico, entretanto, este estudo defende a conveniência do termo realismo maravilhoso por entender a consagração da palavra *maravilhoso* na história da literatura e na crítica literária. O discurso do realismo maravilhoso é definido no confronto com as isotopias dos gêneros *mimético*, *estranho*, *maravilhoso* e *fantástico*, e mais particularmente com a ficção fantástica, com a qual possui temas e proposições discursivas afins.

Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, “A travessia para a aprendizagem”, analisa os diferentes processos de aprendizagem em Guimarães Rosa, considerando o envolvimento de personagens, como Riobaldo, cujo conhecer provém da fé; como o de Lélío que se origina no amor, ou se faz à força e pela violência, como o de Augusto Matraga; participação do leitor, cujo aprender vem de seu próprio desarmamento para ouvir as estórias rosianas; e o envolvimento do próprio autor, que repassa o fruto de sua aprendizagem através de suas concepções de linguagem e

de literatura, de tradução e de mudança, no conjunto de sua obra e, em especial, nos prefácios de *Tutaméia*.

Ângela Costa, em “Noturno Marioandrado: uma leitura do poema “Meditação sobre o Tietê” estuda o poema “Meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade, fazendo a leitura da poesia como interpretação da cultura. O desencanto de Mário de Andrade com os caminhos da cultura nacional posteriores a 1930 torna-se patente no poema “Meditação sobre o Tietê”, no qual o eu lírico, desconsoladamente, pergunta o que havia acontecido com o espírito anarquizante das “juventudes auriverdes”.

Em “Palavra e escritura”, Denyse Cantária analisa o diálogo criativo entre duas das mais relevantes vozes poéticas da cena brasileira contemporânea: Max Martins e Age de Carvalho. Partindo da correspondência trocada entre ambos, bem como de um livro escrito em parceria — no início mesmo da carreira do mais jovem, Age de Carvalho, e trinta anos depois da primeira publicação em livro de Max Martins —, o propósito é situar as afinidades e tensões de suas respectivas poéticas, bem como discutir as leituras comuns que ecoam em seus poemas e que, mais propriamente, podem ser consideradas como um vigoroso diálogo, envolvendo a discussão de poetas como Shakespeare, Bashô, Blake, Paul Celan, Fernando Pessoa, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. O modo como esse elenco de poetas é traduzido ou modificado pelas diferentes sensibilidades de Max Martins e de Age de Carvalho é a tarefa mesma deste texto.

Sílvia Holanda, em “Poesia e fragmento”, analisa o processo de construção textual de “Passagem das Horas”, de Álvaro de Campos. A obra poética deste heterônimo pessoano recebeu diferentes interpretações, dialogando com quase todas as teorias críticas que o século XX produziu: Formalismo, Psicocrítica, Estilística, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, etc. Os temas do lirismo pessoano foram *traduzidos* para o dialeto próprio de cada uma dessas linguagens críticas. Fundamentalmente poeta, Fernando Pessoa atraiu a atenção de filósofos, lingüistas, esotéricos, antropólogos, etc., que propuseram a chave hermenêutica para o “desvelamento” dos grandes impasses analíticos impostos por sua obra. A exaltação do trabalho choca-se contra a abulia de Álvaro de Campos, que não acredita, como Whitman, que os objetos do universo

converjam para ele. Abordando os mesmos temas, Álvaro de Campos e Whitman os modulam, assim, de maneira diferente.

Marcus Leite, em “Politização da Literatura: a “crítica” militante de Walter Benjamin”, desenvolve algumas idéias sobre a crítica literária de Walter Benjamin e sua relação com a tradição do marxismo. Na sua primeira parte, apresentam-se as duas problemáticas acerca da Literatura segundo a tradição do marxismo: a da politização da literatura e a da representação da realidade na literatura. Na segunda, expõe-se o movimento de pensamento de Benjamin após o contato com a tradição do marxismo. Na terceira, finaliza-se com a apresentação de dois conceitos de sua “crítica militante”: a “arte de tendência” e a “inovação técnica na arte”.

A discussão sobre a distinção entre formas culturais eruditas e populares, a partir dos Estudos Culturais, é analisada por Ana Alice Costa, em “A que(m) interessa a distinção de valor, entre *erudito* e *popular*?”. Segundo a autora, incentivos dados a projetos e programas de pesquisa como o IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense) da UFPA, que têm por objetivo resgatar os nossos valores culturais genuínos, certamente são uma via de reeducação possível, que não vai deixar de fazer passar pelo fundamental popular, comum a todos.

Daniel dos Santos Fernandes, em “Identidades e a nova ordem literária”, discute o esforço na busca de estudos literários mais comprometidos com a sociedade, em seus vários matizes, “oportunistas do processo de aprender a partir de um hábil instrumento social chamado literatura”. A questão da identidade está intimamente ligada ao que entendemos por cultura. A importância de um enfoque cultural para o processo de aprender através da literatura é capital, pois, em face dessa abordagem, tem o estudioso das literaturas que estar muito atento ao uso das classificações: erudito/popular, certo/errado, superior/inferior...

Aurora Fornoni Bernadini, em “O procedimento do *abstractum pro concreto* em *Grande Sertão: Veredas*”, analisa o romance de Guimarães Rosa enquanto *epos* lírico-trágico e escolhe, como chave de abertura do texto, certos usos da linguagem, exemplificados, que se condensam no procedimento que a autora denomina de *abstractum pro concreto*. Ora, a grande chave de *Grande Sertão: Veredas*, contrariamente àquilo que poderia parecer à primeira vista e, aparentemente, con-

trariando a expressa expectativa do autor mineiro, pode não ser encontrada em seu questionamento metafísico-religioso. Isto por muitos e variados motivos que convergem, segundo a autora, para uma explicação fundamental, ou seja, para a constatação de que apesar de (ou devido a) suas vacilações, provações e comprovações, Riobaldo nunca, no livro inteiro, deixa de ser uma personagem essencialmente religiosa.

Por último, a revista inclui o artigo “Traços e trocas: Belém embalando Mário de Andrade”, de Paulo Nunes. O autor trata da pouco explorada relação afetivo-cultural estabelecida por Mário de Andrade com Belém, quando de sua antológica viagem de 1927. Sabe-se do poeta arlequinal pela sua Paulicéia, mas pouco se escreveu sobre Mário de Andrade em Belém.

Prof. Sílvio Holanda

## O MITO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Benedito Nunes  
Universidade Federal do Pará

**RESUMO:** Interpretação do mito em Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*).

**PALAVRAS-CHAVE:** Mito; Guimarães Rosa; romance mitomórfico; *Grande Sertão: Veredas*.

**RÉSUMÉ:** Interpretation du mythe dans Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*).

**MOTS-CLÉS:** Mythe; Guimarães Rosa; roman mitomorphique; *Grande Sertão: Veredas*.

Pode-se afirmar, de um modo geral, que a prosa romanesca é polarizada pelo mito do qual descende. Mas alguns dos mais importantes romances de nossa época abeberaram-se diretamente de fontes míticas expressas — a dos patriarcas hebraicos em José e seus irmãos, de Thomas Mann, a lenda medieval do Fausto, que já servira a Goethe, no Doutor Fausto daquele mesmo autor, o périplo da Odisséia homérica no *Ulisses*, de James Joyce, o Leviathan da literatura profética no *Moby Dick*, de Hermann Melville. Conviria também lembrar os casos de narrativas elaboradas na forma de um determinado mito, a exemplo de *As cabeças trocadas*, do mesmo Thomas Mann. Quero porém referir-me, na linha dos romances antes indicados, àquele estilo mítico de contar, que começa na poesia para acabar no mito — chamado por Hermann Broch de “estilo da velhice” — para o qual teriam apontado, de modo particular, nas extremidades da literatura ocidental, Homero e Tolstoi (Broch, 1966).

É certo que nem toda poesia acaba no mito. Mas, contemos a respeito dos homens ou da terra, do céu ou dos deuses, não há mito sem começo poético: o alastramento, na linguagem, do longínquo, do distante, do invisível. A poesia e o mito dão-se as mãos em *Grande Sertão: Veredas* (1976), que é um romance mitomórfico,

escrito na perspectiva do mito, sem coincidir, porém, quanto à implantação deste naquele, com os diversos tipos de enxertia praticados nas quatro obras exemplares antes referidas. Do ponto de vista mitomórfico, na acepção aqui firmada, e que se aplicaria igualmente a considerável parte da ficção desse nosso autor, o romance de Guimarães Rosa é, a seu modo, igualmente exemplar. É verdade que *Grande Sertão: Veredas* se enquadra em mais de um mito de referência: o pacto com o Diabo e, conseqüentemente, o pacto ou o contrato de Fausto com Mefistófeles, a Viagem perigosa, de provação, a Peregrinação da alma, a teomáquia de Deus e do Demônio. Mas essas formas se implantam no romance ao rés do solo mesmo da narrativa: o Sertão, que a narrativa cria, ali de onde, juntamente com seu espaço e o seu tempo próprios aquele se multiplicando em paragens, o último se multiplicando em diferentes medidas temporais também nasce, senão o mito, a perspectiva mitomórfica do romance, que lhe permite expandir-se poeticamente.

Indefinível e ilimitado, sempre imagem e quase conceito de máxima extensão, que tudo abrange, entidade e não-entidade, compreendendo o físico e moral, e superando-os como palavra de sentido fugidio, o Sertão, fero e não manso, sem lei e guerreiro, por coisa alguma delimitado, está em toda parte e em lugar nenhum, como no-lo diz o próprio romance, voltando sempre, pela voz do narrador, a esse tópico, que é o ponto axial de sua reflexão, porque mito de origem ou origem do mito dentro dele.

Para esse Sertão já mítico, a natureza, nem objetiva nem subjetiva, é um todo vivo, animado, em crescimento e mudança. Mas não apenas um *pantha rei*, como expressão do mundo ancestral, cíclico, da *physis* grega antiga, sujeito à irrevogável lei da necessidade.

No Sertão, as leis, que vigem sobre os jagunços, derivam das ações por eles intentadas: um misto de sorte, de acaso e de aventura, formando o maleável rosto do Destino, de que todos participam, e através de cujos variáveis lances, favoráveis ou desfavoráveis, se aproximam ou se afastam da natureza que os circunda. Natureza mais lembrada do que percebida, e menos percebida do

que objeto de aprendizagem. Diadorim ensina Riobaldo a vê-la. “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousações. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. “É formoso próprio...” — ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. Pr’a e pr’a os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras.” (Rosa, 1976, p. 111).

Riobaldo não vê a natureza senão em sua lembrança do acontecido enquanto narra, que é também recordação do amado companheiro, por obra de quem teria, igualmente, aprendido a amar Nhorinhá e Otacília, as tão dissemelhantes mulheres de sua vida. Mas o que vê não é panorama ou paisagem; o todo vivo, animado, agita-se em indivíduos, bandos e espécies: araras e borboletas, árvores de várzea ou terra firme, capins de feitio diferente, aves, rios, insetos. “Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei” (Rosa, 1976, p.25).

Riobaldo é espectador da natureza, mas não por inteiro; as coisas vivas nele esbarram como os besouros. Espectador, também é participante da geral animação, a ele rente mesmo no fragor dos combates: “Deu vez de, os muitos tiros se assanhavam, de prão, em riba de um trecho só. Queriam costurar. Aí, e as hortas não acabavam, O sol encostava na nuca da gente. Sol, solão, debaixo eu suava...” (Rosa, 1976, p.162). Mas nessa máxima proximidade, demudam os lugares, as paragens. Sítios inóspitos, numa primeira passagem, como o Liso do Sussuarão, propiciam, numa segunda, feliz travessia. As mudanças da natureza acompanham as metamorfoses da narrativa.

As metamorfoses da narrativa derivam do contar

deambulatório de Riobaldo, seguindo o esquivo e equívoco fio de recordações acavaladas, em marcha lenta ou em tropel, com suas manhas e traiçoeiros ardis, que desnor-teiam o leitor, principalmente quando tentam, à socapa, como num jogo de cartas, com alguns dos naipes truncados, muni-lo de indícios do antecipado conhecimento sobre a verdadeira identidade de Diadorim. Fornecem-nos esses indícios, além de outras que posso desconhecer, duas passagens incidentais, uma de ambígua construção sintática, encravada no relato do transverso roteiro da pedra de topázio, trazida do Arassuaí para o Reinaldo, e que acabará pertencendo à mulher de Riobaldo, Otacília; outra, em mais de um momento da narrativa, a alusiva referência ao vero nome do mesmo Reinaldo/ Diadorim, só no final revelado, após o desfecho da batalha do Tamanduá-tão, pela certidão de batismo lavrada na matriz de Itacambira.

A uma sagaz e paciente leitora devo a primeira pista: “...Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!

Ou conto mal? Reconto.

Ao que nós acampados em pé duns brejos, brejal, cabo de várzea. Até, lá era favorável de defender que os cavalos se espairassem — por ter manga natural, onde se encostar, e currais falsos, de pegar gado *brabeza*. Natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez a gente tange guerra...” — pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera.” (Rosa, 1976, p.49). Riobaldo só tinha olhos para Diadorim. “...eu olhava para ela”. Não seria a cabaça o ela, mas Diadorim.

A frase assinalada não é apenas ambígua, mas equívoca no enlace de suas duas orações. O sujeito da primeira, em terceira pessoa, é Diadorim, que demoradamente segurava uma cabaça com as duas mãos. O sujeito da segunda é o outro, Riobaldo, que olhava para ela. O pronome feminino substitui a pessoa e não a coisa, a cabaça. Mesmo que o contrário fosse, a cabaça, aí, já representa a

pessoa. Símbolo muito antigo, a cabaça dupla, pois que Diadorim a segura com as duas mãos, alude à sua natureza dual, feita de contrários permutáveis, masculino e feminino se revezando.<sup>1</sup>

A certidão de batismo, tirada na matriz de Itacambira, reza, como o verdadeiro nome daquele que morto no combate do Tamanduá-tão, se revelara corpo de mulher, “moça perfeita”, **Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins**. Deodorina, Theodora, Deodata, Deusdada, Theodoron, Dom de Deus! Guimarães Rosa dissemina o vestígio de Deodorina, disfarçadamente, como advérbio de modo, deusdadamente ou ao deusdar, que, por inusitados, não deixam de chamar atenção do leitor.

Depois de ter recusado, como mimo de Riobaldo, a pedra de topázio, sugerindo-lhe que a mandasse a Nhorinhá ou a Otacília, Diadorim insufla-lhe a imaginação, pintando a ele, com palavras, como poderia ser a sua vida com a eleita moça da fazenda de Santa Catarina:

<sup>1</sup> Símbolo da relação entre dois mundos, o superior e o inferior ou entre contrários (dia/noite, inverno/verão), como o relógio de areia ou a cruz de Santo. André, a cabaça dupla corresponde ao emblema chinês de Li Tichi-kuai, um dos oito imortais. Cf. Cirlot, 1956, p. 121.

Independentemente dessa função antecipatória, e embora, arrisco-me a dizê-lo, somente nesse trecho do romance apareça, a cabaça, tem aí, nisso acompanhando outros muitos objetos neste e noutros escritos de Guimarães Rosa, duplo teor significacional, como coisa e como projeção simbólica.. Sob esse último aspecto, relaciona-se, no mesmo trecho, transcrito em apêndice, com a tríade alquímica dos metais (ferro), da água e das fontes ou mananciais.. Estranhamente, a cabaça, que Diadorim segura com as duas mãos, não tem água, mas um taco de ferro, que, balançado, provoca gastura em Riobaldo, Este lhe pede que o ponha fora. Diadorim tira o ferro e guarda-o no bolso, mas continua com a cabaça nas mãos. Riobaldo então pega de seu copo e vai tirar água num poço escondido que o outro lhe indicara. A água era azul, mas dando para o roxo. É também um momento de grande tentação carnal. Ambos recuam, desistindo de catá-la, quando aparece uma rã “brusca, feiosa...”. Pode-se pensar numa cena iniciática frustrada. Diadorim é como o neófito, a que Riobaldo insta livrar-se do ferro, signo de Marte, da vingança e da guerra. A água do poço, ainda poluída, lhes devolve o sonho monstruoso da alma.

“Ao tanto, **deusdadamente** ele discorresse”<sup>2</sup> (Rosa, 1976, p. 256). Inspirado, dado por Deus, Diadorim?

Na travessia seguinte à visita do bando às prostitutas do Alecrim, os dois caminhando a “incertas horas”, azulava o céu “ao deusdar”. (Rosa, 1976, p. 403). E quase no final da narrativa, quando a “estória” já se acabara e inicia-se o transtorno de Riobaldo, antes de sua ida à nativa terra de Diadorim, Lassance, Os-Porcos, onde conseguirá a certidão de Deodorina, está escrito: “Chapadão. Morreu o mar, que foi. Eu vim. Pelejei. **Ao deusdar**” (Rosa, 1976, p. 455). A locução adverbial é, nesse caso, como no anterior, mais forte do que a ordinária locução ao *deus-dará*.

Cumprindo um dadivoso circuito enquanto dura a narrativa, a pedra de topázio, ao léu, ao deus-dará, deusdadamente, por mãos de seu Habão chegaria, transformada ou quase transformada em ametista, às mãos de Otacília. “O seô Habão entregou a ela a pedra de ametista... — eu falei...” Isto é: a pedra era de topázio! — só no bocal da idéia de contar é que erro e troco — o confuso assim” (Rosa, 1976, p. 430).

Topázio ou ametista, a pedra preciosa move-se, num migrante itinerário, tanto no nível do narrar, onde ela se erra e troca, quanto no nível da cunhagem simbólica, de que as coisas todas, capins que crescem, árvores que florescem, pássaros, insetos e animais de caça, pedras e rios, recebem, como muitos comentaristas já demonstraram, o selo da redobrada condição de enigmático alfabeto, cujas letras remetem a signos alquímicos ou cabalísticos, e com o qual se lê variegado sobretexto religioso e místico de outra, imemorial, porfia — o debate

<sup>2</sup> De grande riqueza simbólica, o trecho, dado, por inteiro, no apêndice n.º 2, em que se reúnem os três amores de Riobaldo, Diadorim, Nhorinhá e Otacília, está, ao contrário do primeiro, sob o signo do fogo. O fogo que se ateia e que se alteia é como o resto do culto de verão das árvores. Incendeiam-se, também, Riobaldo e Diadorim, sob o efeito das artes mágicas de amor. O Ramo ou a Rama dourada (arrancado por Virgílio no canto VI (104-143) da *Eneida*, sob a indicação da profetiza de Cumas, antes de descer aos infernos, e que deu nome ao famoso livro de sir James Frazer, *The Golden Bough*) é o instrumento mágico a guiar os amantes na sua descida aos infernos da paixão.

da alma com o mundo, com o outro e consigo mesma — que se trava à custa dos relatados esforços dos jagunços. Em *Grande Sertão: Veredas* qualquer coisa do chão ou da terra é um signo: está fora de si, como que dançada para cima ou para baixo; e todos os que jagunceiam, vivendo de morrer e de matar, com a morte nos calcanhares, também porfiam pela imortalidade e querem salvar a própria alma.

Mas se é assim, nada haveria nesse mundo, tomado pelo universalismo mítico ocultista, nem movimento nem gesto nem coisa ou palavra que não derivasse para o mito. Dir-se-á, também, com razão, que, em *Grande Sertão: Veredas*, o mundo natural terá sido expulso, denegado. Segundo esse romance mitomórfico, jamais se poderia descrever *a priori* um mundo natural, em que, seja de maneira paulatina ou repentina, o mito se implantasse. Em tal caso extremo, o mundo natural só se manifestaria a posteriori, já mitificado.

Constata-se, por fim, que essa tendência unidirecional do pensamento romanesco de *Grande Sertão: Veredas* coincide, notavelmente, de maneira curiosa, com a descrição da *coisa* como tal, feita por Martin Heidegger em seus ensaios tardios (1967)<sup>3</sup>, que se resumem a postular uma visão mitomórfica do mundo.

Pontes e rios, casas e arvores, animais e homens são descritos por Heidegger como lugares de reunião das quatro parcelas — céu e terra, modais e imortais — em que se desdobra a unidade primeva, graças à força originária da palavra poética. Se a palavra poética prevalece, a presença de qualquer um dos quatro — o Quadripartite (das Viertel) implica os três outros na mesma colação, que constitui, atestando a nossa comum finitude, o mundo enquanto habitável residência humana.

Como residência humana, o mundo que podemos habitar pede, ao mesmo tempo, os dois adjetivos, “mítico” e “poético”. Permutáveis entre si, um não expulsa o outro. No mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão. Em *Grande Sertão: Veredas*, o mito, pela palavra poética arrebatado, responde-

<sup>3</sup> Bauen Wohnen Denken; Das Ding: “... dichterische wohnt der Mensch...”, *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Neske, 1867.



ria, em sua capacidade de abrir o longe no perto e o distante no próximo, pelo abalo estético do leitor.

Belém, agosto de 1998.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROCH, Hermann. Le style de l'âge mythique. In: *Création littéraire et connaissance*. Paris : Gallimard, 1966.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de simbolos tradicionales*. Barcelona : Luis Miracle, 1956.

HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. 3. Aufl. Pfullingen : Günther Neske, 1967. 3v.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1976.

### APÊNDICE I

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de topázio.

Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me afdigavam. Dos de que a gente acorda devagar, O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa — não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão. Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mim; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!

Ou conto mal? Reconto.

Ao que nós acampados em pé duns brejos, brejal, cabo de várzea. Até, lá era favorável de defender que os cavalos se espaírassem — por ter manga natural, onde se encostar, e currais falsos, de pegar gado *brabeza*. Natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra... — pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. — “Bota isso fora, Diadorim!” — eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava toda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para nojo. E, como me deu sede, eu peguei meu copo de corno lavrado, que não quebra nunca, e fomos apanhar água num poço, que ele me disse. Era por esconso por uma palmeira — duma de nome que não sei, de curta altura, mas regrossa, e com cheias palmas, reviradas para cima e depois para baixo, até pousar no chão com as pontas. Todas as palmas tão lisas, tão juntas, fechavam um coberto, remedando choupã de índio. Assino que foi de avistarem umas assim que os bugres acharam idéia de formar suas tocas. Aí a gente se curvar, suspendia uma folhagem, lá entrava. O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrin, toda luz verdeja. Mas a água, mesma, azul, dum azul que haja que roxo logo mudava. A vai, coração meu foi forte. Sofisei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio? Debrucei, ia catar água. Mas, qual, se viu um bicho — rã brusca, feiosa: botando bolhas, que à lisa cacheavam. Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por

ser e se saber pessoa culpada?

## APÊNDICE II

“... Ou quem sabe você resolve melhor mandar de dadiva para aquela mulherzinha especial, a da Rama-de-Ouro, filha da feiticeira... Arte que essa mais serve, Riobaldo, ela faz o gozo do mundo, dá açúcar e sal a todo passante...”

Não era na Rama-de-Ouro — era na Aroeirinha. Mas. por que era que ele falava no nome de Nhorinhá, com tão cravável lembrança? Ao crer, que soubesse mais do que eu mesmo o que eu produzia no coração, o encoberto e o esquecido. Nhorinhá — florzinha amarela do chão, que diz: — “...*Eu sou bonita!*... E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio. Por isso era que eu gostava dele em paz? No não: gostava por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos. Igual gostava de Nhorinhá a sem mesquinlice, para todos formosa, de saia cor-de-limão, prostitutriz. Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza. O senhor estude: o buriti é das margens. ele cai seus cocos na vereda as águas levam — em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando. que nem que por um cálculo.

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

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Miar mel de flor. E me embebia o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho. de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. Altas borboletas num desvoejar. Como se eu nem estivesse ali ao pé. Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compri-

dos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. Vi Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto Limos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de Vi. Otacília indo por meu braço às festas da cidade. vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse. De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora só ficava ouvinte, descambava numa sonhice. Com o coração que batia ligeiro como o de um passarinho pombo. Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez — alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia entender. Uma tristeza meiga, muito definitiva. No tempo, não apareci no meio daquilo. Assim foi que foi. Até que vieram uns companheiros, com João Concliz, Sidurino e João Vaqueiro, que ajuntaram leAo relançar das labaredas, e o refreixo das cores dando lá acima nos galhos e folhas, essas trocavam tantos brilhos e rebrilhos, de dourado, vermelhos e alaranjado às brasas, essas esplendências, com mais realce que todas as pedras de Araçuaí, do Jequitinhonha e da Diamantina. Era dia-de-anos daquela árvore? Ao quando bem anoiteceu, foi assim. A gente só sabe bem aquilo que não entende.

## REALISMO MÁGICO OU REALISMO MARAVILHOSO?

*Lauro Figueira*  
*Universidade Federal do Pará*

**RESUMO:** O realismo maravilhoso é uma narrativa com teorização a partir da segunda metade do século XX. Críticos referem-se a essa narrativa também como realismo mágico, entretanto, este estudo defende a conveniência do termo realismo maravilhoso por entender a consagração da palavra *maravilhoso* na história da literatura e na crítica literária. O discurso do realismo maravilhoso é definido no confronto com as isotopias dos gêneros *mimético*, *estranho*, *maravilhoso* e *fantástico*, e mais particularmente com a ficção fantástica, com qual possui temas e proposições discursivas afins.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo maravilhoso; realismo mágico.

**RÉSUMÉ:** Le concept de “realismo maravilhoso” est étudié à partir du dernier siècle. Cet article soutient la convenance de ce concept-là pour la critique et pour l’histoire littéraire.

**MOTS-CLÉS:** Realismo maravilhoso; réalisme magique.

Movimentos de ruptura com as normas artísticas como futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo emergem na primeira metade do século XX e marcam renovações nos modos de conceber e realizar a obra de arte. Esses movimentos, de origem européia, repercutem na América Latina; influenciam a confecção de uma literatura em que há a acentuação do imaginário e do mítico, a tematização da cultura latino-americana e a busca pela união de elementos diversos dessa cultura. Escritores latino-americanos passam a produzir textos segundo novas regras. Elas expressão uma poética sugestiva do feérico. Em face dessa nova composição literária, o crítico Ramón Xirau aponta uma “crise no realismo” (1979, p. 179-199) da literatura latino-americana, uma literatura

que não se contenta com a descrição da realidade mas que busca, para além dos fatos e costumes — e muitas vezes fazendo-nos ver mais claramente costumes e fatos; sempre sem aban-

donar a realidade de onde a arte nasce — o fundamento de uns e de outros. (Xirau, 1979, p. 198)

Por seu turno, Jorge Enrique Adoun, no texto “Realismo de outra Realidade” (Adoun, 1979, p. 201-214), escreve sobre uma nova literatura que constrói, ela mesma, sua própria realidade:

A arte [...] já não tem a comodidade daquele que tolera ou aceita a mesma realidade que quer transformar, mas se rebela contra ela [...], contra a rigidez de sua lógica, e concebe a criação como uma realidade em si mesma onde vigoram outras leis, outras noções de tempo, de duração, de espaço, de movimento. (Adoun, 1979, p. 209)

Localiza-se em ambos a crítica em defesa de uma literatura que exponha diferentes concepções da realidade e do quotidiano, distanciando-se da ficção oitocentista que extrai a ‘fotografia’, a imagem servil, a ‘fiel imitação’ da realidade.

A História, o mito, o fabulário, a lenda, o folclore, a fantasia se misturam numa nova narrativa. Pergunta-se que nome dar a essa renovação ficcional na qual os narradores se empenham em mostrar as muitas faces da cultura latino-americana. *Realismo mágico?* Irlemar Chiampi observa que este é um termo de muito uso para uma vigorosa ficção que emerge na literatura latino-americana por volta dos primeiros anos da segunda metade do século XX. A expressão realismo mágico explica uma estética de “nova visão (‘mágica’) da realidade” (Chiampi, 1980, p. 19).

O termo *Realismo mágico* aparece pela primeira vez como título de um livro, *Realismo mágico — post expresionismo*, em 1925 (Roth, 1927), de autoria do crítico de arte alemão Franz Roth<sup>1</sup>. O realismo mágico, na arte pictórica representifica formas concre-

<sup>1</sup> Acerca do pós-expressionismo na pintura, Roth (1927, p. 37) fala de uma dialética em que vive o homem: “La humanidad parece [...] destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del sueño y la adhesión al mundo de la realidad, [...] si alguna vez se detiene este ritmo respiratório de la historia, nos parece quedar otra cosa que la muerte del espíritu”. Essa tensão dialética não aparece apenas na pintura pós-expressionista, pois é própria do homem, daí ser possível também verificá-la na produção artística do realismo maravilhoso e do fantástico.

tas, reais, dando a elas uma atmosfera onírica. Trata-se de uma pintura que utiliza elementos comuns do quotidiano, entretanto ambientados no inefável mundo dos sonhos.

Arturo Usler Pietri é o primeiro a incorporar o termo realismo mágico à crítica hispano-americana, na obra *Letras y hombres de Venezuela* (1948)<sup>2</sup>. Outro autor que trata desse termo é Luis Leal, em “*El realismo mágico en la literatura hispanoamericana.*” *Cuadernos americanos* (1967) (Leal apud Chiampi, 1980, p. 26). Chiampi discorda da maneira como as abordagens são feitas na maioria dos estudos sobre o realismo mágico, principalmente porque esses estudos são extraliterários — em vez de investigarem os elementos e a linguagem do texto, descartam a importância da narrativa, do narrador, do narratário e do contexto cultural.

Depreende-se da leitura do livro *Alejo Carpentier* (1984), do argentino Jorge Quiroga, que o realismo mágico é uma estética narrativa que antecede o realismo maravilhoso. O realismo mágico teria ocorrido em uma época de vanguardismo no cenário literário latino-americano, com duração relativamente curta, nas primeiras décadas do século XX. Segundo Ángel Rama, o realismo mágico alcançou êxito pelas ilhas do Caribe, onde se destacaram Miguel Ángel Asturias e Luiz Cardozo, e em outras regiões mais abaixo, alcançando países como Cuba (Alejo Carpentier), Colômbia (Jorge Zalamea), Martinica (Aimé Césaire) e Venezuela (Arturo Usler Pietri) (Rama apud Quiroga, 1984, p. 70). Pelo final da segunda década desse século, esses escritores passaram a propor nova poética, a exemplo de Carpentier que, após experiências com os surrealistas franceses, formula o que chama de “real maravilhoso americano”<sup>3</sup>.

Contudo, Emir Rodríguez Monegal, no XVI Congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, em 1975,

<sup>2</sup> Diz o venezuelano Pietri: “Passa a predominar no conto, em meio a dados realistas, a visão do homem como um mistério. Uma decifração, interpretação poética e uma negação poética da realidade, que podemos, na falta de outro termo, chamar de ‘realismo mágico’” (Pietri apud Quiroga, 1984, p. 69).

inicia o debate sobre a impropriedade do termo *realismo mágico* a um gênero literário. Segundo Monegal, desde os fins dos anos 40, do século XX, a expressão *realismo mágico* passa a ser utilizada para identificar uma literatura hispano-americana, principalmente um tipo de romance, que reage contra o Realismo-Naturalismo. Foram reconhecidos pela crítica latino-americana como escritores cujos textos seguem diretrizes do realismo mágico: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri; ainda outros escritores em tempos diferentes receberam o mesmo reconhecimento: Ángel Asturias, Adolfo Bioy Casares, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Márquez, Guilherme Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa (Rodrigues, 1988, p. 50-1).

É certo então dizer que, na primeira metade do século XX surge uma literatura hispano-americana que contrasta com os princípios do texto realista do século XIX. Quanto à denominação dessa literatura, uns críticos insistem em defini-la como realismo mágico, outros como realismo maravilhoso. Para melhor incorporar uma discussão literária sobre a nova expressão poética latino-americana, propõe-se o complemento de *maravilhoso* ao realismo, em vez de *mágico*.

A palavra *maravilha* vem do latim *mirabilia*, com o sentido de coisas “admiráveis”, belas ou feias, boas ou más, em contraposição à *naturalia*, coisas comuns. Desse modo, o *maravilhoso* preserva algo de humano; trata-se de um acontecimento natural. Em outro sentido, o *maravilhoso* difere do humano; trata-se da constituição da ordem sobrenatural (Chiampi, 1980, p. 48). Essas duas acepções que cercam o termo *maravilhoso* são fundamentais para a compreensão teórica do *realismo maravilhoso*. Este gênero narrativo contém uma lógica de não exclusão dos elementos naturais e sobrenaturais.

A escolha do termo *maravilhoso* se dá por uma perspectiva estritamente literária. É uma palavra consagrada pelos estudos

<sup>3</sup> Carpentier afirma que suas primeiras idéias sobre o realismo maravilhoso apareceram em 1943, após visitar o reino do ditador do Haiti, Henri Christophe, país recém-saído da condição de colônia francesa, por aquela época (Carpentier, 1987, p. 155).

poéticos; tem uma teorização que a descreve, a caracteriza e a distingue de outros processos discursivos literários, elementos que a palavra mágico não possui, pois o *mágico* pertence a outra esfera cultural, a um corpo de conhecimento que pretende dominar os seres e a natureza via poderes sobrenaturais (Chiampi, 1980, p. 44). A abordagem sobre o acontecimento mágico na literatura se faz presente em gêneros diversos; não é exclusividade de um discurso poético.

Por sua vez, o crítico cubano Leonardo Padura faz distinções entre realismo mágico e realismo maravilhoso, na obra *Lo real maravilloso: creación y realidad* (1989). No entender deste crítico, a fé, tida como um dos elementos que vai suscitar o maravilhoso na teorização carpentieriana, tem provocado confusões nas características do realismo maravilhoso com o realismo mágico quanto à identificação de ambos como uma única prática estética. Segundo Padura, o acreditar no acontecimento misterioso se constitui como essência para a visão mágico-realista, mas não determina, nem identifica o maravilhoso. Esclarece o Autor que a orientação do realismo mágico é extraída do subconsciente coletivo para reforçar a perspectiva realista do narrador<sup>4</sup>.

Padura compreende que o realismo maravilhoso complementa a *realidade* tematizada pelo realismo mágico. Para o Autor, a perspectiva do realismo maravilhoso abarca todo o continente latino-americano, tendo em vista as suas singularidades, onde o insólito, o irrepitível e as forças contraditórias aparecem. Essa concepção totalizante, diz Padura, tem fundamento científico e lógico, e permite estabelecer historicamente as peculiaridades desse lado do planeta, além das causas que confluem para revelar o conceito de maravilhoso. Entretanto, a crítica de Padura ao conceber a globalidade do contexto latino-americano, expresso no que ele chama de realismo maravilhoso, já se observa, nesse gênero, orientações estéticas do realismo mágico.

<sup>4</sup> “Los escritores latinoamericanos de la tendencia o estética del realismo mágico [...] adoptan una visión de los fenómenos de la realidad que utiliza en diversa medida las estructuras del subconsciente colectivo americano y, sobre todo, los mecanismos mentales de los estratos menos instruidos de la sociedad” (Padura, 1989, p. 34).

Assim, as distinções de Padura, vistas acima, podem ser desfeitas. A partir do entendimento deste crítico, de que o realismo maravilhoso completa o realismo mágico, compreende-se que, em vez de se fixar limites entre teorias que caracterize um e outro gênero, é mais interessante reunir essas teorias em favor da descrição de apenas um gênero narrativo. A proposta de Chiampi, de abandonar o termo *mágico* e considerar o *maravilhoso*, concorre para a anulação dessas distinções, além de contribuir para uma perspectiva mais integrada da expressão poética nomeada realismo maravilhoso. Deve-se ter como informação que o estudo de Padura é posterior ao de Chiampi, o que não quer dizer que as proposições da autora brasileira estejam ultrapassadas ou equivocadas, em relação às do crítico cubano.

Carpentier publica, em 1948, no jornal *El Nacional*, de Caracas, um texto com uma formulação teórica sobre o “real maravilhoso americano”<sup>5</sup>, o qual um ano depois servirá de prólogo ao romance *El reino de este mundo*. O Autor propõe que o escritor mostre, na sua obra, o conjunto de forças opostas em jogo na história da América Latina<sup>6</sup>. Para isso, Carpentier orienta o escritor latino-americano em descortinar o real, ou as diversas faces do real, e assumir a tarefa de “receber a mensagem dos movimentos humanos, confirmar sua presença, definir, descrever sua atividade coletiva’. [...] o trabalho do escritor consiste em ‘dar forma a essa linguagem’”(Carpentier apud Quiroga, 1984, p. 53).

No prólogo de *El reino...*, verificam-se dois níveis de definição do realismo maravilhoso: o modo de percepção do real pelo sujeito, e a relação entre o signo narrativo e o referente extralingüístico.

<sup>5</sup> Para a formulação carpentieriana do realismo maravilhoso, contribuem elementos extraídos da cultura latino-americana, concentrados na concepção do *barroco* latino-americano (Carpentier, 1987, p. 109), além de influências do *surrealismo* europeu.

<sup>6</sup> Os estudos de Quiroga, Padura, Carpentier e Chiampi, remetem ao caráter de *representatividade* do realismo maravilhoso, quanto às convenções da cultura latino-americana, para o compromisso que o escritor latino-americano tem em ‘representar’ a sua realidade.

Quanto à definição do modo de percepção do real pelo sujeito:

o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (Carpentier, 1987, p. 140)

A reflexão carpentieriana sobre o realismo maravilhoso propõe uma ampla observação da realidade latino-americana, observação esta que inclui necessariamente a fé, a crença pelas pessoas dessa região no acontecimento insólito. Nesse sentido, Chiampi vê a intenção de se “deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobre-realidade: esta deixa de ser um produto da fantasia [...] para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê” (Chiampi, 1980, p. 36). Desse modo, se uma personagem experimentar situações súbitas de modificação da realidade (natural), ela vivencia uma ‘realidade maravilhosa’, desde que ela creia no acontecimento extraordinário, daí aceitá-lo com normalidade (crença nos poderes sobrenaturais de animais e de objetos; antropozoomorfismos; duplos; explicação para fatos que o senso comum não alcança).

Padura, a partir dos ensaios críticos e da obra ficcional de Carpentier, orienta que, para conceituar o realismo maravilhoso, é preciso levar em conta o desenvolvimento literário e ideológico do escritor cubano, e a perspectiva bissêmica do termo. As palavras *realismo* e *maravilhoso* aludem a uma realidade e à literatura, dificultando almejar-se uma definição única e totalizadora de tal projeto, pois se trata de um processo. Para não alongar esta questão, fica-se com o ponto mais importante extraído do estudo de Padura, a superação de Carpentier em creditar à fé um importante elemento para suscitar o maravilhoso. Carpentier evolui para mostrar uma

realidade objetiva que, por si mesma, é “maravilhosa”, como produto de variadas confrontações de forças díspares (mestiçagem cultural e étnica, lendas, mitos, costumes dos nativos latino-americanos, a prática das instituições, a técnica e a lógica racional do europeu instalado nas américas).

Portanto, Padura não aceita os fenômenos maravilhosos como dependentes de uma exaltação do espírito, nem que a origem inesperada do maravilhoso seja obra de milagres, mas sim uma consequência histórica e social: “a capacidade para determinar o que é o maravilhoso, mais que uma fé, provém de um exaustivo conhecimento do insólito e do lógico, do americano e do universal, entrelaçados na realidade do nosso continente”<sup>7</sup>.

Padura pretende mostrar que as primeiras concepções de Carpentier sobre o maravilhoso americano são superadas a cada obra escrita por esse ficcionista. Entretanto, conclui-se, desse estudo de Padura e da leitura de *A literatura do maravilhoso* (1987), do próprio Carpentier, a não superação do conceito da fé. Carpentier experimenta diferentes caminhos para achar o maravilhoso latino-americano e a singularidade da cultura latino-americana dentro de um contexto universal. Portanto, os quatro processos<sup>8</sup> formulados por Padura, a partir de suas análises sobre Carpentier, são avanços por distintos caminhos para o ficcionista cubano encontrar a identidade latino-americana.

O outro nível de definição do realismo maravilhoso, a percepção do maravilhoso como um componente da realidade, abre caminho para análise das relações pragmáticas do texto literário. A relação entre a obra e o seu contexto fica no plano das possíveis explicações para o acontecimento insólito. Assim, o acontecimento

<sup>7</sup> “la capacidad para determinar qué es lo maravilloso, más que de una fe, proviene de un exhaustivo conocimiento de lo insólito y lo lógico, de lo americano y lo universal entrelazados en la realidad de nuestro continente” (Padura, 1989, p. 33).

<sup>8</sup> São esses processos: *Antecedentes, Formulação e reafirmação, Épica contextual e Culminação* (Padura, 1989, p. 39 et seqs).

extraordinário encontra uma explicação aceita e avalizada pela cultura em que tal acontecimento se projeta; encontram-se justificativas, pois há um ajustamento do dado sobrenatural ao seu correspondente natural (Goulart, 1995, p. 28-30). São exemplos desse ajustamento as narrativas populares da Amazônia sobre seres fantásticos com sentido mítico: a Cobra Grande (Cobra Norato, Boiúna, Anaconda, Mãe D’água), o Boto, o Jurupari. Esses seres fazem parte do cotidiano de comunidades onde a população conta histórias das quais é protagonista. Nesse espaço, todos acreditam em encanto, presságios, agouros, antropozoomorfismo e na transgressão do espaço-tempo lógico.

As fronteiras entre os discursos literários são embaçadas. Os discursos entrepenetram-se; a densa imaginação do escritor não é embargada por receiptuários, deixando aos teóricos da literatura o árduo ofício de procurar semelhanças e dessemelhanças entre as manifestações poéticas e agrupá-las em gêneros. Desse modo, a ficção do realismo maravilhoso é definida no confronto com outras modalidades narrativas.

Embora o fantástico e o realismo maravilhoso tenham traços em comum, para Chiampi, trata-se de coincidências genéricas, não impedindo diferenças no estatuto narrativo desses discursos. Vejam-se algumas das características presentes em ambos: “a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor”, além de compartilharem de outros motivos legados pela tradição narrativa, como “aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc.” (Chiampi, 1980, p. 52-53).

Para a Autora, o traço definidor do fantástico é o “princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: [...] um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (Chiampi, 1980, p. 53) — ou hesitação, no entender de Todorov. E, ainda, apesar de o fantástico visar à credibilidade do leitor, a realidade narracional se constrói sob uma perspectiva conflitante da

combinação do real com o não-real, perfazendo-se uma realidade duvidosa, dentro e fora da consciência (os cinco sentidos, a lógica, a memória). Em oposição à natureza da “poética da incerteza” do discurso fantástico,

O insólito, [no realismo maravilhoso,] em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos [...] que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídas de mistério, não duvidosas quanto ao universo de sentidos a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam [...] à atividade de deciframento do leitor. (Chiampi, 1980, p. 59)

O fantástico e o realismo maravilhoso são regidos pela descontinuidade entre causa e efeito, mas a causalidade no primeiro é questionadora e conflitiva, enquanto que no segundo não existe conflito, tendo em vista os acontecimentos receberem explicações para o fato inusitado. Assim, no realismo maravilhoso há o apelo a uma causalidade onipresente — uma causalidade ‘mágica’. Nele, os significados não são lacunares como no fantástico, não ficam na hesitação entre uma explicação real e outra sobrenatural. Por interligar realidades conflitantes, por dar importância à mitologia, às crenças religiosas e às tradições culturais como fator de redescoberta do que está reprimido pela racionalidade, o realismo maravilhoso supera a função estético-lúdica do fantástico. Enquanto no realismo maravilhoso se observa uma forte referência entre o texto e o contexto, no fantástico a obra se abre para a sua própria invenção, surgindo, assim, o arbitrário (Goulart, 1995, p. 33).

A definição do realismo maravilhoso pode ser também conferida no confronto das isotopias<sup>9</sup> dos discursos *mimético*, *estranho*, *maravilhoso*, e *fantástico*: o mimético se pauta pela isotopia natural; o estranho se constrói através de uma ambigüidade aparente, a qual é resolvida por uma explicação natural; o maravilhoso estabelece e sustenta uma isotopia sobrenatural, mas se trata de

uma sobrenatureza que é natural para as personagens; na construção do discurso fantástico, ocorre uma isotopia natural e outra sobrenatural para fundar o conflito; por sua vez, o realismo maravilhoso reúne as isotopias natural e sobrenatural numa relação conjuntiva (Chiampi, 1980, p. 138-140).

A posição do realismo maravilhoso em relação aos gêneros discursivos referidos é entendida do seguinte modo:

- no mimético, há ausência do mistério, já no realismo maravilhoso o sobrenatural é uma contingência natural para as personagens, as quais crêem em poderes mágicos, desfazendo-se qual quer mistério;
- no estranho, os dados misteriosos suscitam a dúvida, mas esta é desfeita por uma solução natural; por sua vez no realismo maravilhoso, o acontecimento misterioso recebe uma explicação segundo a crença no sobrenatural;
- Na narração maravilhosa, enquanto os acontecimentos são regidos pelas leis da imaginação, uma vez que as leis naturais estão suspensas, no realismo maravilhoso, as leis naturais não estão totalmente suspensas, de modo que a normalidade e a sobrenormalidade se associam para construir no texto um ‘outro’ sentido, no ajustamento do fato natural ao sobrenatural, pelas personagens.
- No fantástico, os eventos, formados por dados conflitantes — natural e sobrenatural —, ficam sem explicação; já no realismo maravilhoso, os dados contraditórios afirmam um sentido, segundo uma lógica que explica a correspondência entre os elementos contraditórios — natural e sobrenatural.

A obra *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa, contém narrativas do realismo maravilhoso. “A feticheira”, “Acauã”, “O baile do judeu”, “O gado do Valha-me-Deus”, “Amor de Maria”

<sup>9</sup> Para a definição de isotopia buscou-se apoio em Greimas: “um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme da narrativa [...] após a resolução de suas ambigüidades” (ALGIRDAS, 1976. p. 65).



são textos que antecipam estudos regionalistas e nacionalistas do Modernismo brasileiro. Inglês de Sousa mergulha no cotidiano do amazônida e escreve histórias com realidades multidimensionadas absorvidas com naturalidade pelo caboclo. Essas realidades são compreendidas por esse homem segundo suas crenças no que é insólito para um leitor não habituado ao que transcende o senso comum.

O realismo maravilhoso, enfim, é uma manifestação literária com uma teorização com pouco mais de 50 anos, compreendendo a ficção latino-americana realizada por escritores compromissados ou não com a identidade da cultura mestiça das américas. Ressalta-se nesse discurso narrativo as questões pragmáticas e contextuais que implica os enredos. Trata-se de um texto com fisionomia peculiar, com autonomia estética em relação a outros gêneros literários, mas comunga com todos quanto à criação imaginativa, com a diferença de o escritor realista maravilhoso atualizar o que observa no cotidiano. Finaliza-se este pequeno estudo sobre a literatura do realismo maravilhoso, fruto do barroquismo da sociedade mestiça latino-americana, com uma frase de Carpentier: *o insólito é cotidiano*.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOUN, Jorge Enrique. O realismo de outra realidade. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo : Revista dos Tribunais, 1987.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo : Perspectiva, 1980.
- GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte : Ed. Lê, 1995.
- GREIMAS, ALGIRDAS. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis : Vozes, 1976.

- PADURA, Leonardo. *Lo real maravilloso: creación y realidad*. Habana : Editorial Letras Cubanas, 1989.
- QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier*. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo : Ática, 1988.
- ROTH, Franz. *Realismo mágico — post expresionismo*. Madrid : Revista Occidente, 1927.
- XIRAU, Ramón. A crise do realismo. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

## A TRAVESSIA PARA A APRENDIZAGEM

Luiz Claudio Vieira de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais

**RESUMO:** Análise dos diferentes processos de aprendizagem em Guimarães Rosa, considerando o envolvimento de personagens, como Riobaldo, cujo conhecer provém da fé; como o de Lélío que se origina no amor, ou se faz à força e pela violência, como o de Augusto Matraga; participação do leitor, cujo aprender vem de seu próprio desarmamento para ouvir as histórias rosianas; e o envolvimento do próprio autor, que repassa o fruto de sua aprendizagem através de suas concepções de linguagem e de literatura, de tradução e de mudança, no conjunto de sua obra e, em especial, nos prefácios de *Tutaméia*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processos de aprendizagem; Guimarães Rosa; *Tutaméia*.

**RÉSUMÉ:** Analyse des procès d'apprentissage dans Guimarães Rosa.

**MOTS-CLÉS:** Procès d'apprentissage; Guimarães Rosa; *Tutaméia*.

Um dos requisitos necessários para a leitura de Guimarães Rosa é a consciência do leitor de que é um aprendiz e de que nada sabe. Ainda não conhece as palavras e, por isso, apenas soletra. É preciso ter a humildade suficiente para aceitar que alguém o conduza numa verdadeira viagem iniciática, a fim de que, como o narrador do conto "São Marcos", passe pelas várias provas: água, ar, fogo e terra. Só assim deixará de ser cego e conseguirá enxergar a luz.

Uma das frases que chamam a atenção do leitor de *Grande Sertão: Veredas* é aquela em que Riobaldo diz: "Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende" (GSV, 235)<sup>1</sup>. Nesta frase, verdadeiramente um provérbio pela sua estrutura e conteúdo, há duas idéias paradoxais, uma em cada metade. Ao se dizer que mestre não é quem sempre ensina, está-se contrariando a noção

---

<sup>1</sup> Os textos de Guimarães Rosa serão identificados por siglas: GSV para *Grande sertão: veredas*; UP para *No Urubùquaquá, no Pinhém*; T para *Tutaméia*; N para *Noites do sertão*.

corrente, comum, de que o mestre é quem ensina e, ao mesmo tempo, destacando as ações de ensinar e aprender, comuns ao professor e ao discípulo. A segunda metade completa a ruptura com o senso comum, cuja noção de aprendizagem pressupõe tempo. Dito de outra forma, o provérbio seria: mestre é quem de repente aprende. Só poderemos compreendê-lo se aceitarmos que o mestre, o professor, é aquele que professa, ou seja, que crê. Essa crença acontece, como a São Paulo, de repente. Crer não depende de reflexão, de um raciocínio demorado, mas de uma adesão incondicional. Por isso, o mestre é quem crê, quem aprende de repente, quem se deixa iluminar e se torna, por sua vez, luz.

Toda a travessia de Riobaldo se faz no sentido de uma aprendizagem. Ao atravessar o rio com Diadorim, ainda o Menino, Riobaldo aprende uma lição de coragem. Com seu padrinho, Selorico Mendes, descobre a propensão para as armas, adquire a habilidade no revólver e no rifle. Depois, no Currálinho, se é com Mestre Lucas, que aprende as letras, tornando-se professor, é com Rosa'uarda que conhece “as primeiras bandalheiras, e as completas”. (GSV, 90) Com Zé Bebelo, percebe seus limites para depois, já no bando de Joca Ramiro, entrever seus horizontes. No diário, é Diadorim quem ensina a lição das flores, a beleza das árvores e plantas, a simplicidade majestosa dos pássaros em seus rituais de amor, os pequenos hábitos de higiene, os enfeites e bordados. Diadorim ensina os segredos e ensina o amor, “pássaro que põe ovos de ferro”. (GSV, 46) Diadorim é vida, mas também é morte, promessa e desilusão:

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, mōça perfeita... Estarreci. A dōr não pode mais do que a suprēsa. A cōice d'arma, de coronha. (...) Diadorim era uma mulher. Diadorim era uma mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespēro. (...) Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. (...) E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: — ‘Meu amor!...’ (GSV, 454)

A aprendizagem de Riobaldo, fruto de sua inteligência e observação, não pára com a morte de Diadorim, apenas passa a ser de uma outra espécie. Até então, ele tinha aprendido sobre a vida

material, sobre os ganhos que haviam de vir, sobre sua valia como jagunço e atirador, sobre o poder de sua palavra — decidindo destinos e tecendo tramas. A morte de Diadorim, causada por sua omissão na batalha final do Tamanduá-Tão, voluntária ou involuntária, o leva a refletir sobre a sua vivência, sobre a religião, sobre Deus e o Demônio e sobre o homem, criatura ambígua, capaz de oscilar entre píncaros e profundezas. “Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por tôda parte lambendo o prato...” (GSV, 46) Que lições se tira da vida? Que lições se extraem dos casos de Pedro Pindó e do Aleixo? Que lições são dadas por Compadre Quelemém? Todas elas são importantes porque viver, como diz, “viver é muito perigoso”.

E Riobaldo quer aprender de que lado está, de que é feito: se predomina o seu lado escuro, demoníaco, ou seu lado claro, divino. Por isso, especula idéia, tece sua estória, compõe sua verdade. Principalmente, quer acreditar nela, professá-la, torná-la artigo de fé. É Riobaldo quem afirma: “Sua alta opinião compõe minha valia”. (GSV, 11) Precisa do interlocutor, que “... sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor” (GSV, 22), para lhe dizer que sua versão é a verdadeira, que pode acreditar nela, que ele, Riobaldo, conseguiu demarcar os pastos, reconhecer os limites, perceber os domínios de Deus sobre si, derrotar o diabo, aquietar seu temor de consciência. Afinal, depois do processo de aprendizagem, aparentemente fica a certeza de que “o diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é o homem humano. Travessia.” (GSV, 460)

O processo de aprendizagem de Riobaldo tem equivalente no que é vivido por um vaqueiro jovem e inexperiente em seu relacionamento com uma mulher vivida e sábia. “A história de Lélío e Lina” talvez seja o conto em que a relação entre quem ensina e quem aprende apresenta-se mais visível. “A um modo, quando descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes êle prezava, no fundo de sua idéia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito tempo, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo.” (UP, 137). Para Lélío, o aprender é um reaprender que lembra Platão e sua teoria da reminiscência. Os fatos se dispõem para ele como se já os tivesse vivido há muito tempo. Além disso, o episódio abismaticamente, coloca a ficção dentro da ficção:

Lélio já tinha levantado o manójo de gravetos, e demorou para responder que morava ali mesmo no Pinhém. Porque aquele voz acordava nêla a idéia — próprio se êle fôsse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha podêres...(UP, 180)

Dona Rosalina, que também se chamou Izália, ou Lina, é a sabedoria em pessoa: um saber da vida, de vivência, que se expressa por provérbios.

A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que êle estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo, em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição”(UP, 191-2). A aprendizagem de Lélio é diferente da de Riobaldo: enquanto esta se fez de repente, pela fé, a de Lélio se faz devagar, aos poucos, de pequenas coisas, pequenas lembranças. “O que as palavras de Dona Rosalina abriam era só uma claridade em seu espírito...” (UP, 215) Dona Rosalina o faz pensar no que é e não é, no que queria ser, tentando se conhecer melhor, porque ela declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum: mas as criaturas todas deste mundo, com mais ou menos pressa, quisessem ou não quisessem, estavam todas encaminhadas para alguma outra parte. A vivo, ela só falava o que era preciso. Ou, então, o que era bonito e que para sempre valia, como o bom berro de um boi no sozinho do campo, ou o xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras. (UP, 221)

A fala de Dona Rosalina é recheada de provérbios que, longe de se constituírem em lugares comuns, são fonte de ensinamento, lições de vida:

“Boi com cincêro no pescoço, é pêta pelejar para se esconder, não é? (UP, 186) Quando o calor do fogo esquenta a chaleira, meu Mocinho, tudo vai virando bôlha..” (UP, 225) “Vamos rir da gente mesmo, antes dos outros, Meu Mocinho. Gemer, gemer, o bambual mesmo geme...” (UP, 226) “Meu

Mocinho, tira-se leite é onde há pasto... A bôa sacola, aumenta a esmola...” (UP, 228) “Juízo e amor, juntos, não é coisa demais, meu Mocinho?”(UP, 238)

O conto termina com a partida de Lélio e Lina. Eles representam o velho e o novo, mãe e filho, o ensinar e o aprender. Juntos, e apesar de diferentes, conformam uma totalidade na desigualdade. O que o conto ensina é que o ser humano não é único, mas duplo e, até mesmo, múltiplo. Não há como simplificar ou reduzir o ser humano, despojando-o de sua complexidade. Em “A estória de Lélio e Lina”, o final do conto é simbólico. É a caminhada, ou a travessia, que continua o processo de aprendizagem, a convivência com a personalidade múltipla. Em *Grande Sertão: Verdades*, a conclusão parece definitiva: “O que existe é homem humano. Travessia”. Mas a complexidade não se resolve com esta alegada humanização do Bem e do Mal, esta simplificação de um problema ontológico e, ao mesmo tempo, metafísico. O homem, seja Riobaldo ou qualquer um de nós, terá que conviver com sua duplicidade, com o bem e o mal, já que a travessia continua. O símbolo final do romance é o infinito, a lemniscata, que representa um laço permanentemente sugerindo que pode ser desfeito e que a busca pode continuar.

O conto “A hora e vez de Augusto Matraga” trata de um outro tipo de aprendizagem: já não é a da fé, súbita, nem a do amor, lenta e progressiva. O aprender de Matraga é pela violência, pelo sofrimento, pela dor. A palavra aprender, em grego, é *λαμβάνω*, cujo significado é tomar, tomar com as mãos, tomar posse de. Estes são os sentidos em que Matraga realiza sua aprendizagem: ele não espera que alguém o ensine nem tem paciência de esperar que a ciência vá se depositando devagar. Como diz a música, ele “faz a hora, não espera acontecer.” Matraga é o coronel falido de um vilarejo perdido no interior, cuja vida, solapada por anos de desmandos, desaba de repente. A mulher, pelos maus-tratos, vai viver com outro; os capangas, por falta de pagamento, vão servir o inimigo político. E pela boca do Quim Recadeiro, seu moleque, ficamos sabendo do resto: sem dinheiro, sem amigos, na boca maledicente do povo, jurado de morte.

Ia dizer a Nhô Augusto que a casa estava caindo. Quando chega o dia da casa cair — que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, — o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. (S, 349)

Mas Nhô Augusto Matraga, na sua ignorância, recusa-se a aprender, a perceber que sua sorte havia mudado.

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘Cada qual tem seus seis meses...’ (S, 350)

Nhô Augusto Matraga não espera e parte em busca da vingança: primeiro contra o Major Consilva, seu adversário político; depois, contra a esposa. Mas, colhido de emboscada na primeira arremetida, leva uma surra dos antigos capangas, é marcado a ferro nas nádegas com a marca do Major — um triângulo inscrito numa circunferência — e, num espasmo, reage e salta pirambeira abaixo, sendo dado como morto. Matraga, símbolo da violência, da não-aprendizagem, carrega em sua carne dois símbolos esotéricos de perfeição, de sabedoria: o triângulo e a circunferência. Matraga é marcado para mudar, para aperfeiçoar-se, para aprender. São os seus novos seis meses, completando o ciclo de vida, o ying e o yang que se encaixam e se complementam.

A partir daí, Matraga se converte, ainda que à sua maneira: “Eu vou pr’a o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete...” (S, 357) Porque o padre que o confessara, depois de recolhido pelos pretos velhos, dissera: “Cada um tem a sua hora e a sua vez; você há-de ter a sua”. (S, 356) E nessa espera, Matraga começa um período de reza, de mortificação do corpo, de privações. Ele faz penitência e pede perdão a Deus pelos seus pecados. Um dia, como uma tentação, aparece no vilarejo em que se escondera o seu Joãozinho Bem-bem, jagunço famoso, que reconhece a homênia

de Matraga e o convida para o bando. Matraga recusa, mas tempos depois, resolve que seu tempo já havia chegado. Sem saber ou querer, completa um círculo, pois volta a um arraial próximo do seu, de onde havia fugido há tanto tempo. Montado num jegue, ao sabor do acaso, Matraga chega ao arraial do Rala-Côco, onde se encontra com Seu Joãozinho Bem-bem em processo de vingança. Opõe-se, interfere, briga. Ele e Seu Joãozinho, na faca, apesar de amigos e da recíproca admiração, acabam se matando. Está completo o ciclo: com sua morte, as duas metades da vida se completaram, traçando uma circunferência, ou constituindo um terceiro elemento, o terceiro vértice do triângulo, que consiste no equilíbrio entre o princípio de prazer (a violência ilimitada) e o princípio de realidade (a sujeição dessa violência). Esse equilíbrio é a violência usada para manutenção da lei e da ordem. O processo de aprendizagem de Matraga foi longo e traumático. Como em vários contos de Guimarães Rosa, o sentido alegórico transmitido pela conciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade serve para que nós, leitores, percebamos o que acontece conosco, já que cada um de nós tem também a sua hora e a sua vez. Esta é uma concepção oriental do tempo, cíclica, bem diferente da vigora no Ocidente, em que o tempo é progressivo e irreversível, incompatível com esse processo de ir e vir representado pelo movimento do pêndulo e pelas metades da circunferência.

Mas não são apenas essas as maneiras de o leitor aprender em Guimarães Rosa. Há o processo de aprendizagem que se concretiza nos quatro prefácios de *Tutaméia*, livro sobretudo difícil para “um qualquer-um” iniciante. Normalmente, livros têm um prefácio. *Tutaméia* tem quatro que significam o procedimento de aprendizagem do próprio autor, agora repassado para o leitor. São o resultado de suas reflexões sobre o processo de escrever. O primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, fala da aprendizagem que é preciso para ir além dos estereótipos e dos clichês da língua quotidiana, dentro dos quais o leitor e muitos escritores se colocam. Essa imobilidade lingüística é o que ele chama de “...goma arábica da língua quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru...” (T, 4) Somente com a ruptura dessa linguagem estereotipada é que se conseguirá

atingir “...realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. (T, 3) Para conseguir isso, Guimarães Rosa irá reler criticamente sua própria obra, refletindo sobre ela, reelaborando-a, colocando-a em constante movimento. Sua concepção de tradução expressa isso, na medida em que atribui ao tradutor a capacidade de estar escrevendo melhor que ele próprio. Vejamos:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’ de algum alto original, existente alhures... Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergências, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara. (Bizarri, 1980, 64)

Pode-se dizer que o signo de sua obra seja o da travessia. Ele nunca estava satisfeito com o que havia escrito e fazia revisões constantes. A um ponto tal, que foi proibido pela editora, a José Olympio, de alterar as edições de *Grande Sertão: Veredas*. Vários de seus contos mostram como ele praticava essa noção de reescritura, uma vez que tematizam uma narrativa que se refaz e se modifica constantemente. O melhor exemplo disso é dado pelo autor no conto “Dão-la-la-lão”:

Do povoado do Æo, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, prendia-a, guardava na idéia e, retornado ao Æo, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreava e incorporava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas histórias do rádio se espalhava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, pra o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões. (N, 6-7)

Essa posição de Guimarães Rosa, teórica e praticamente, representa sua descrença num mundo estereotipado e pronto, imóvel, como na epígrafe de Plotino, citada acima, de *Manuelzão e Miguilim*: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a

circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” Se cada nova circunferência é um novo centro, pode-se dizer que o centro verdadeiro não existe. Em seu lugar, instala-se a voragem, a mudança. Por isso, em todos os prefácios, manifesta-se favorável a que se rompam os planos da lógica por meio dos neologismos, do chiste, da anedota, do absurdo e do não-senso. A lógica é a guardiã de um mundo ordenado, racional, centrado. Sua proposta é de ruptura do lugar-comum, do bom senso, do hábito. Se o prefácio “Aletria e Hermenêutica” defende a ruptura da linguagem e o emprego do humor, outro prefácio, “Nós, os temulentos”, abordará a visão dupla dos bêbados, que questiona a visão única e íntegra, causando a incerteza permanente e a descrença numa realidade organizada e fixa. A visão dupla é uma forma de se instaurar o não-senso e o absurdo. Já o prefácio “Entre a escova e a dúvida” discute a ilogicidade do ser humano, sob suas ações aparentemente racionais; a relação entre a razão e a crença; a predominância da ficção sobre a realidade e a verdade. Mas a verdade, como se depreende de vários de seus textos, é o que se diz, o que se constrói ficcionalmente e que, por isso mesmo, pode variar.

As reflexões de todos os prefácios convergem para a criação e a recriação de palavras, para a discussão do papel e da importância do narrador, o questionamento da unidade e integridade do ser humano, mostrado sempre em sua duplicidade, para a permanente mobilidade e transformação de seus textos. O emprego do provérbio, que pertence simultaneamente ao âmbito da palavra e da frase, concorreu bastante para isso. O provérbio, sabe-se, é a forma didática por excelência, desde seu surgimento na Grécia, em que era tomado como uma forma complementar do raciocínio. Ou seja, no sentido de ser um axioma, uma demonstração de autoridade, de moralidade e de irrefutabilidade. Essa significação se manifesta nas seguintes palavras, correspondentes a provérbio: máxima, sentença, aforismo, apotegma, em que se acentua o aspecto moral ou moralizante. Outro sentido que o provérbio adquire ainda em sua origem é o de repetição, presente em palavras que lhe equivalem como: ditado, refrão, exemplos, fábula e parábola.

Como se pode ver, o provérbio já nasceu com um aspecto didático que apenas se acentuou no correr dos tempos: falar por provérbios significa traduzir um mundo estereotipado, fixo, imutável. Portanto, o aforismo seria a forma ideal para alguém aprender e, principalmente, aprender uma verdade irrefutável. Quando Guimarães Rosa emprega o provérbio, entretanto, ele o faz no sentido de quebrar esta verdade anterior e de torná-la questionável. A linguagem aforismática terá, em sua obra, uma função metalingüística de reflexão sobre o texto que se constrói e uma intenção parodística e humorística que subverte as expectativas do leitor e, ao mesmo tempo, o ensina a pensar diferente sobre a linguagem e sobre a ficção rosiana, impelindo-o para fora do “círculo de giz de prender peru”. Para muitas pessoas, ler Guimarães Rosa é difícil, porque o lêem com seus hábitos lingüísticos e ficcionais estereotipados. Mas, se o leitor se abrir ao processo de desconstrução e de descondicionamento, fugindo da “goma arábica da língua quotidiana”, a leitura se tornará fácil. Não é sem razão que alguns dos melhores leitores de Rosa são os que têm menos cultura, por serem também os que têm menos preconceitos culturais.

O processo de desconstrução não se faz apenas através do provérbio, mas através da multiplicidade de signos usados para captar o real, indicando a impossibilidade de imobilizá-lo; através da relativização da autoridade narrativa, traduzindo as histórias em outras histórias, multiplicando-as e negando a existência de um centro; através do desvelamento do jogo entre o Eu e o Outro, seu duplo, desmascarando a unicidade e inteireza do ser humano. Quando Guimarães Rosa utiliza o provérbio, ele o faz adquirir o sentido de uma mini-narrativa que, dentro do conto, funciona como um comentário à história narrada. Não tem nada do sentido moralizante, tradicional do provérbio. Apenas força o leitor a repensar o provérbio, já que este se apresenta modificado, e o próprio texto em que ele se coloca. Vejam-se alguns exemplos:

Para córrego cheio, mais vale homem muito ébrio, em cima de burro mui lúcido. Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro. Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz. Pondo os bois atrás do carro e os chifres depois

dos bois. Prevenido para valer por quatro. A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas. De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens. O pior cego é o que quer ver. Tanto vai a nada a flor, que um dia se despeta. Do alto daquela paineira, um ser, só, nos contemplava. Cerando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo. A bonança nada tem a ver com a tempestade. O pão é que faz o cada dia. Ia, a cada vez, ficava vendo vapores. A gente quer mas não consegue furtar no peso da vida. Os relógios todos, de madrugada, são galos mudos. Retomei o pouco falar de quem teme e não deve. A vida, que goteja sempre em pedra dura.<sup>2</sup>

Pode-se dizer que o ato de aprender em Guimarães Rosa é permanente. Seja como Riobaldo, com quem aprendemos a ser mestres, seja como Matraga, em quem percebemos que o aprender só se fez à força, seja como Dona Rosalina e Lélío, cujo aprender e ensinar se fizeram aos poucos, como a agüinha que escorre da grotta, seja como o próprio Guimarães Rosa, cuja mão esteve por trás de tudo isso, autor empírico e autor modelo de textos e prefácios, cuja estratégia nos conduz pelas veredas e nos instrumenta para ler os mais leves rastros na poeira das páginas. Em sua obra há outros atos de aprender: o de Miguilim, que aprende a enxergar o mundo e a criar histórias; o do menino Tiãozinho, candeeiro de carro de boi, que aprende, edipianamente, a violência; o da menina de lá, chamada Nhinhinha, que aprende a sabedoria da morte, e muitos outros. Aprendemos a conhecer o outro e a nos conhecer, aprendemos que nada é estável — ao contrário — que tudo é muito provisório, aprendemos que o homem, o real e a linguagem que os expressa estão em constante movimento, que o bem e o mal se alternam, e que nós somos para sempre uma mistura desses dois ingredientes. Mais que tudo, aprendemos que somos humanos — travessia.

<sup>2</sup> Os provérbios foram retirados, indiscriminadamente, de várias obras de Guimarães Rosa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa; correspondência com seu tradutor italiano*. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor/ Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

\_\_\_\_\_. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia; terceiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. 8.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. *Noites do sertão*. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. 40.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

## NOTURNO MARIOANDRADIANO: UMA LEITURA DO POEMA MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

Ângela Maria Gonçalves da Costa  
Universidade de São Paulo

**RESUMO:** O presente artigo é estudo do poema “Meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade. Buscamos situar as imagens, fazendo a leitura da poesia como interpretação da cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade; literatura brasileira; poesia modernista.

**ABSTRACT:** This paper is a study of “Meditation about Tietê”, a Mário de Andrade work. It aims to situate the images from the poetry as interpretation of culture.

**KEY WORDS:** Mário de Andrade; Brazilian literature; modernist poetry.

“a solidão solitude,  
Na solidão entrei,  
Na solidão perdi-me,  
Nunca me alegrarei.”

Mário de Andrade (*Canção*)

“Eu sou aquele que veio do imenso rio.”  
Mário de Andrade

## I INTRODUÇÃO

“Meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade, que aparece como segunda parte do seu derradeiro livro *Lira Paulistana*, é datado de 30/11/44 a 12/02/45. O poema foi concluído, portanto, 13 dias antes de sua morte ocorrida no dia 25 fevereiro de 1945.

Mário escreve o poema, como um “testamento”, em um momento particularmente difícil de sua vida. Problemas de saúde juntam-se a decepções pessoais, culturais e políticas, a intuições angustiantes sobre a morte. Todas estes conflitos, que afloram no



momento crepuscular da vida do poeta, direta ou indiretamente atravessam o poema, surgindo como um verdadeiro ajuste de contas consigo mesmo e com a vida cultural de seu país.

Isso é perceptível no comentário que o poeta faz a seu amigo Carlos Drummond de Andrade, em carta de 11/02/1945 (14 dias antes da morte de Mário e um dia antes de terminar o poema), sobre a criação de “Meditação sobre o Tietê”:

Ando fazendo um poema chato, pesado, difícil de ler, longo demais, duro nos ritmos, cadencial, bárdico, uma espécie de ‘Meditação sobre o Tietê’. É o que me dá alento, que o resto, trabalho, vida, ver os outros daqui, os da elite da esquerda politicando, carcomidos aos vinte anos tanto como um perrepista sexagenário, a intriga, o meu cartaz, tudo me dá desalento. Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, me umedece os olhos. E cada palavra que consigo acertar naquela dureza cadencial que não é verso livre mais, parece que achei a virgem, dá prá aguentar dois dias mais sem estouro.(Andrade, 1988, p. 224)

A tensão é ainda mais evidente em carta a Dantas Motta, datada de 09/02/1945, quando Mário faz alusão ao poema. Agora nos seguintes termos:

Terminei a primeira versão dia 15 de janeiro. Desde esse dia, até mesmo durante o Congresso, tenho trabalhado quase todos os dias nele, estava cheio de imperfeições derivadas de fadiga de memória. E a politicagem que trançou na infraestrutura da intriga e do egoísmo, no Congresso me obrigou a uma passagem nova, em que vejo as facções políticas, em peixes.(Andrade, 1988, p. 226)

Também seu desencanto com os caminhos da cultura nacional posteriores a 1930 torna-se patente no poema “Meditação sobre o Tietê”, no qual Mário desconsoladamente se pergunta o que havia acontecido com o espírito anarquizante das “juvenilidades auriverdes”.

Por isso, a necessidade, nesta introdução, de nos referirmos a alguns desses conflitos que atormentam Mário de Andrade.

Mas vale dizer, desde já, que o exame dos conflitos do escritor nos interessará, ao analisarmos o poema, somente na medida em que ele for capturado pela forma literária. É a linguagem, portanto, que nos revelará os conflitos da intimidade do “eu” do poeta. Por mais introjetado que esteja no poema, o conflito acaba sendo sempre decorrente de um estar-no-mundo que define suas linhas gerais. Como dizia Adorno, no seu ensaio “Sobre Lírica e Sociedade”, “quando o eu se esquece na linguagem está de todo presente nela”. A linguagem ao assumir as tensões do sujeito fala como a própria voz deste. Como? Através das imagens, da sua disposição, de seus desvios sintáticos, da sua música, de seu ritmo, da sua estrutura sonora. Pois, citando novamente Adorno, “nada que não esteja nas obras, na própria forma destas, legítima a decisão quanto ao seu conteúdo.”(Adorno, 1975, p. 201-14)

Na verdade, a *forma* adquiriu, nesse poema, tamanha vivência que, tomando conta de nossas sensações, informa, de modo absorvente, o nosso entendimento.

O poema de Mário de Andrade que nos ocupa aqui justifica o que se teorizou acima, porque nele as forças da *realidade objetiva* do mundo concreto e a *subjetiva* das vivências essenciais do poeta, mesmo se antagonizando enquanto experiência, atingem uma *unidade* poética — que se constitui na dialética eu-mundo.

O poema “Meditação sobre o Tietê”, não só por ter sido escrito às vésperas da morte do escritor, mas por sua carga “meditativa e analítica”, é visto por alguns críticos como uma espécie de testamento poético de Mário.

Antonio Candido comenta o poema, no texto “Lembranças de Mário de Andrade”, dizendo:

Na *Lira Paulistana* se encontra a impressionante ‘Meditação sobre o Tietê’, senão o maior, certamente o mais significativo dos poemas que compôs e que, datado de fevereiro de 1945, o mês de sua morte, tem um sentido quase misterioso de testamento.

Levados pela água barrenta do rio tutelar, vão passando os temas e as constantes da sua poesia: os ‘sinais’; as velhas angústias, misturadas às angústias novas; uma nova sereni-

dade, recapitulando a serenidade de antanho. Os símbolos do catimbó, as imagens amazônicas, os amores estilizados, as meditações prediletas — Mestre Carlos, o Boi Paciência, o Irmão Pequeno, Maria, o esforço de compor a vida, a equação do Eu com o mundo, — tudo desliza na ‘Meditação’, tornando-a um dos pilares da sua obra poética. (Candido, 1959, p. 87-8)

Gilda de Mello e Souza diz sobre o poema que “de todas as meditações, esta é a mais dramática, mais complexa, mais cifrada. Os temas e motivos dominantes que atravessam a sua obra (...) são agora rememorados na trágica antevisão da morte: os amores, as lutas, os sonhos, os projetos, as amarguras de uma trajetória sofrida.” (Castro, 1989, p. 143)

Também Telê Ancona Lopez comenta o poema:

Inclinado sobre seu rio que vai, caudal de sua consciência de artista, brasileiro e homem, proclama a necessidade de uma vida mais justa, necessidade essa que enxergou e frisou, dentro de diversas soluções poéticas. Nunca, porém, com a força de humanidade moldando a beleza da construção, como na “Meditação sobre o Tietê”. (Lopez, 1990, p. VIII)

Ainda Moacir Werneck, amigo de Mário, vê o poema “Meditação sobre o Tietê” também como um testamento:

‘Estou assim: fero, agressivo, enojado, intratável e tristíssimo’. Era o que escrevia a Carlos Drummond de Andrade apenas duas semanas antes de morrer. (...) Naqueles mesmos dias escreve um de seus poemas mais definitivos e profundos, “Meditação sobre o Tietê”. É o seu testamento poético, onde deplora, num desalento, o que chamou “a minha incapacidade de ser útil aos homens”. (Castro, 1989, p. 142-3)

Essa filiação do poema à idéia de “testamento” é justificável, na medida em que “Meditação sobre o Tietê” surge no momento mesmo em que acentua-se a preocupação do poeta com a morte.

Em carta de 15 de fevereiro de 1945, Mário de Andrade confidenciava a Paulo Duarte uma pesada impressão:

“Tem momentos em que me toma um tamanho medo, pavor mesmo da morte... (...) Eu tenho apenas um medo vago, mas nitidíssimo de que alguma coisa vá morrer. (...) E com isto estou vivendo uma vida miserável, em que tudo sai ruim”. (Duarte, 1985, p. 218)

Mas antes disso, em carta de 25 de janeiro de 1942, Mário dizia a Paulo Duarte: “Tenho assim meio a impressão de que estou me suicidando aos poucos e vou me acabar um pouco antes do tempo, pois desejava viver até os 55 anos”. (Duarte, 1985, p. 282-3)

Ainda sobre a impressão da morte que acompanhava o poeta, vale citar as palavras de Gilda de Mello e Souza:

Mário de Andrade morreu de repente, mas é sabido que, apesar disso, previu com grande antecedência a época em que deveria morrer, tendo declarado numerosas vezes aos amigos mais íntimos que isso ocorreria entre os 50 e os 52 anos. De fato, quando faleceu em 1945, tinha 51 anos e 4 meses. Ora, é curioso observar que a partir de 1942 tenha começado a fazer um balanço em sua vida, elaborando uma série de *testamentos* de enorme importância: a célebre conferência “O Movimento Modernista”, onde rememora com pessimismo e melancolia a sua etapa de vanguarda; a “Meditação sobre o Tietê”, poema longo e importantíssimo, que termina poucos dias antes de morrer e que, sob muitos aspectos, é o seu testamento poético; e “O Banquete”, arremate final de sua reflexão combativa sobre a arte. Estas revisões, vindas de um homem lúcido e disciplinado como Mário de Andrade, parecem refletir o temor de ser apanhado de surpresa, o desejo de estar com a casa em ordem, quando chegasse a visita da ‘indesejada das gentes’. (Andrade, 1988, p. 265)

Onze meses antes de morrer também fala a Pedro Nava sobre a morte, em carta de 11 de março de 1944, nos seguintes termos: “Preciso viver ainda cinco anos. Se assim como vai eu chegar até lá, muito que bem. Mas basta, não quero viver mais. Já estou meio desiludido dos homens e sinto que vivi demais. (Andrade, 1982, p. 123)

Pedro Nava, em uma crítica emocionada, aponta a origem dos problemas de saúde que acabariam por levar Mário de Andrade à morte:

Mário foi a alma do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e o prefeito que o afastou desse cargo foi um de seus assassinos. (...) A angina de peito de Mário Raul de Moraes Andrade começou na ponta da pena punhal que assinou o ato de seu afastamento do Departamento de Cultura. É por isto que escrevi palavra que repito — assassino. (Andrade, 1982, p. 33)

Mário de Andrade foi Chefe do Departamento de Cultura de São Paulo em 1935 e 1938. Trabalhou depois junto ao Ministério Capanema, no Rio de Janeiro, de 1938 a 1942. Paulo Duarte narra, no seu livro *Mário de Andrade Por Ele Mesmo*, as dificuldades de Mário com a burocracia, o golpe duro da desilusão que o levou a abandonar São Paulo, “exilando-se” no Rio de Janeiro.

É impossível, nesse momento, deixar de pensar nas palavras de Paulo Duarte, ao comentar o desmantelamento do Departamento de Cultura, quando define a figura do bajulador (ver nota<sup>1</sup>).

Em uma entrevista a Francisco Assis Barbosa, em 6 de

<sup>1</sup> “O bajulador é aquele homem que renega tudo e adere a tudo. A sua baba é de mel quando se vê de frente e de vitríolo quando atirada pelas costas. Ele confunde as cores, não é daltônico porque para ele todas as cores são iguais, para todas tem o mesmo sorriso servil, prestes a tornar-se no mesmo rictus da traição. Está pronto a aplaudir todas as idéias porque tem horror de defender qualquer idéia: a sua opinião é a do amo e este é aquele que, no momento, tenha entre os dedos um pouco de isca. Rasteja-se coleante, para não perder uma graça ou uma propina suporta tudo. A menor sombra, o menor resquício de altivez jamais se manifesta em seu rosto esmaltado porque é contra os seus reflexos, é contra a sua religião, é contra seu temperamento, contra a sua endocrinologia. A sua capacidade de receber humilhações não é a virtude dos santos ou dos ascetas, porque, em vez de diluir-se em amor, se consolida em recalques tristes, prontos a explodir à centelha da covardia. Tem pés na alma e o cérebro em vez de ferver à luz da inteligência, fermenta raiva pobre e pegajosa. Tem todos os físicos como tem todas as caras. O riso abre-lhe a boca tanto para beijar como para morder. O próprio Dante, na sua imaginação de fogo, que colocou no purgatório os soberbos, os iracundos, os avaros e os invejosos, reservou ao bajulador uma das covas mais tenebrosas do inferno. Lá está ele, *gente che col muso scuffa*, no fundo do poço escuro, cujas exalações nauseam os olhos e o nariz:

“Le ripe eran grommate d'una muffa  
për l'alito di giu che vi s'appasta,  
che con li occhi e col naso facea zuffa”.

janeiro de 1944, já vemos um Mário de Andrade decepcionado, falando sobre a responsabilidade do intelectual, que não deveria servir aos “donos da vida”, como fez uma grande parte da intelectualidade brasileira: “os intelectuais puros venderam-se aos donos da vida”. (Castro, 1989, p. 144)

Toda essa problemática esboçada acima faz com que seu derradeiro poema, esta espécie de *noturno*<sup>2</sup> à margem do rio Tietê, expresse o *lamento* de um homem dilacerado no e pelo mundo, antes da sua entrada, muitas vezes pressentida, no reino inevitável do Nada.

Ao invejoso, Dante costurou os olhos com fios de ferro e o mergulhou na lama do Purgatório para que, quando falasse, em vez de palavras a sair, fosse logo que entrasse. mas a este dera a esperança de redenção, a possibilidade de purificar-se pela dor. Ao bajulador, não. Lá ele, nos quintos, mergulhado também na lama, mas lama de outra qualidade, lá estava a ignominiosa “gente attuffata in uno sterco / che da li uman privadi pareva mosso”. E tinha razão, porque o bajulador não é só inimigo de seu semelhante, mas é o inimigo do seu povo, da sua terra, do grupo humano a que pertence. Para bajular, ele abandona tudo, amigos, protetores, idéias, causas, partidos. Abandona-se e une-se à parte contrária, as mais antagônicas com os princípios que há pouco defendia: apenas para adular. Torna-se impermeável e cínico. Finge não acreditar em nada, mas crê nos efeitos confortáveis da lisonja. E, na adulação, ele destrói tudo, pai, mãe, irmão, amigo, a casa, a cidade, a província. Destroí universidades, bibliotecas e departamentos de cultura. Queima livros para que Hitler fique contente, queima Deus para agradar ao diabo, queima a liberdade para ser amável aos tiranos, queima a vergonha para que ditadores lhe sorrissem. (...) Diante deste espetáculo, era natural que Mário de Andrade se fosse embora...”. (Duarte, 1985, p. 119-121).

<sup>2</sup> Mário de Andrade compôs três meditações que correspondem à três momentos do dia: “Louvação Matinal” (1925), “Louvação da Tarde” (1926) e “A Meditação sobre o Tietê” (1945). Ao comparar os três poemas, Antonio Cândido diz que “em ‘Louvação Matinal’ a manhã corresponde à vida consciente e à luta diária. É o momento da vontade e da razão. (...) ‘Louvação da Tarde’ está próxima daquela serenidade contemplativa dos primeiros românticos, como alguém que procura sobretudo a paz pela meditação serena no quadro natural. (...) É o momento do sonho e do devaneio, quando a pessoa concede a si mesma o direito de imaginar qual seria a melhor forma, e a imaginação procura afeiçoar o mundo à veleidade. Momento de contemplação serena, pressupondo o esforço de paz interior. (...) ‘A Meditação sobre o Tietê’, do fim de sua vida, sintetiza todas as noites da poesia de Mário de Andrade e corresponde entre outras coisas à vida recalçada, aos desejos irregulares, ao inconsciente que assusta e a tudo o que a sociedade oprime.” (p.72-3). (Cândido, 1993, p. 69-77).

## II LEITURA DO POEMA MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

“Toda a poesia parece mesmo um tapete de imagens sobre o qual se vai caminhando.”

Wolfgang Kayser

“As imagens são ‘matéria dinâmica’ derivada de nossa participação ativa no mundo e constituem a ‘carne’ espiritual.”

G. Bachelard

Beethoven, ao compor a “Sinfonia n.º 6 — Pastoral”, entre os anos de 1806 e 1808, tinha como preocupação o desejo de associar a idéia do movimento produzido pelas águas de um riacho a determinado motivo musical, empregado no segundo movimento da obra (*Andante molto mosso* — “Cena à beira do riacho”). Pretendia utilizar-se da música “pura” para exteriorizar conteúdos extra-musicais. Reconhecendo que a arte musical só poderia referir-se ao mundo enquanto existência sonora e não como realidade visual, Beethoven mandava estampar na partitura que aquela música era “mais expressão de sentimento do que pintura”. Por isso, dizia aos amigos: “O que ouço com os olhos, vocês vêem com os ouvidos”.

Preocupação semelhante acometia Mário de Andrade ao escrever “A Meditação sobre o Tietê”<sup>3</sup>. Uma das principais características do poema é o dinamismo de seu sistema linguístico. Tudo flui, desliza, se espalha e se expande como as águas de um rio. O verso flui livre, nos impedindo de obedecer às pausas métricas dos finais dos versos, para não termos quebradas as unidades sintáticas em jogo. Como exemplo: “... Afogando de apreensões/ As altas torres do meu coração exausto”. A corrente poética, extremamente dinâmica, constitui-se como sinfonia, no arrebatamento caudaloso

<sup>3</sup> Outra aproximação que se pode fazer é entre o caráter “noturno” de “A Meditação sobre o Tietê” e a obra de Beethoven é que, como dizia Carpeaux “os leigos têm razão em senti-la como ‘noturna’ ou ‘escura’, pois seu lugar é o foro íntimo”. (Carpeaux, 1977, p. 135).

de seu motivos. O poema vai se desenvolvendo como se “cada acompanhamento, cada notação rítmica, cada pausa fosse se transformando em melodia.” (Wagner, 1984, p. 44). E a melodia, no poema, não é senão o ritmo do rio corrente.

Visto de uma forma ampla, “Meditação sobre o Tietê” é, antes de tudo, o lamento meditativo do poeta, já agora noturno, à margem do rio Tietê. O pensamento do poeta está voltado para si mesmo e para seu mundo que se oferecem para ele através de um espelho: o rio Tietê<sup>4</sup>.

O curso do rio Tietê é o que marca o destino do poeta e da sua cidade. A confluência entre São Paulo e Tietê é o que agita a alma do poeta neste percurso-discurso. Meditação como discurso e o curso do rio como percurso do próprio poeta: “Onde me queres levar?”

O poema se abre com uma interrogação às águas do rio Tietê sobre o destino: “Água do meu Tietê, / Ondes me queres levar?” Invocando o rio, como uma espécie de musa inspiradora (tradicional forma de abertura do poema épico), ele se torna a presença nuclear do poema, elemento gerador de onde tudo flui e para onde tudo reverte.

O “rio”, já anunciado na abertura do poema, em lugar de conduzi-lo para o “mar” (espaço livre) força-o a entrar pela “terra”, espaço onde vivem os homens e onde os grandes problemas são colocados.

A meditação, como um esforço de clarificação, acontece durante a noite: “É noite. E tudo é noite.” A constatação de que “é noite”, repetida várias vezes no poema, vai se transformando num sentimento: “e tudo é noite”. A identificação das sombras como sendo soturnas leva o poeta a fazer comparações, como se a noite fosse água, e desdobramentos que o levam a uma situação existencial em que as coisas se confundem no seu coração exausto. “Noite” e “rio” são, portanto, os elementos estruturais básicos do poema.

<sup>4</sup> O procedimento é semelhante em *Lira Paulistana*, quando o pensamento está voltado para si e os logradouros da cidade se oferecem como espelho. “Raiva, anseios, lutas, vida / Miséria, tudo passou-se / Em São Paulo.” (“Minha viola bonita”).

À noite, a partir da paisagem natural do rio Tietê, sob a Ponte das Bandeiras, o poeta vai tendo o desvendamento do seu próprio “eu” e o da “cidade” multiforme que surge de repente, em meio a “luzes trêmulas”, introjetada nas águas escuras do rio. É uma revelação que deslumbra, mas “é um momento só” e some deixando novamente a sós a noite, o rio e o poeta, fundidos numa só realidade, que agora escapa do mundo exterior (o rio Tietê, à noite, sob a Ponte das Bandeiras) para mergulhar no mundo interior da “noite insana e humana”: Mergulhado na “noite” e face a face com o “rio”, o poeta encontra-se consigo mesmo.

No poema, o “óleo das águas” é o elemento que capta a paisagem da cidade, onde os homens, identificados como animais, formam a “emaranhada forma humana corrupta da vida que muge e se aplaude”.

*...De repente*

*O óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,  
É um susto. E num momento o rio  
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e [ruas,  
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam  
Agora, arranha-céus valentes donde saltam  
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,  
Em cantigas, em prazeres, em trabalhos e fábricas,  
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma  
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.  
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.*

A forma humana, em suas variadas manifestações, deslumbra. Mas esse “deslumbre” dura pouco, “um momento só”, quando então o poeta é imerso na “noite”, quando o rio “escurece de novo”.

*Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo.  
Está negro. As águas oleosas e pesadas se aplacam  
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra o caminho  
[da morte.*

Nos versos acima, Mário de Andrade descreve o apagamento do reflexo da imagem da vida humana através da tranquilização das águas oleosas que, antropomorfizadas em “num gemido”, encontra “o caminho da morte”.

Depois disso, água, noite e poeta se fundem. O mundo objetivo se introjeta em meio ao escoar das águas e em meio às “sombras” e às “luzes trêmulas” da cidade que o “óleo das águas recolhe”. Nessa imersão o poeta sente em si o “rumor de germes insalubres”.

*É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado  
É um rumor de germes insalubres pela noite insone  
[e humana.*

A passagem do mundo objetivo para o subjetivo, que funde e confunde os elementos naturais (“água noturna, noite líquida”), se dá através das “sombras”.

Depois da paisagem exterior dos versos

*É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável  
Da ponte da Bandeiras o rio  
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.*

passamos para a paisagem interior nos versos

*...Uma ronda de sombras,  
Soturnas sombras, encham de noite tão vasta  
O peito do rio, que é como se a noite fosse água,  
água noturna, noite líquida, afogando de [apreensões  
As altas torres do meu coração exausto.*

Agora o poeta está mergulhado e/ou “afogado” nas “apreensões” que fluem deste encontro entre realidade exterior e mundo subjetivo.

Novamente o poeta interroga ao rio seu destino: “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?” O poeta sabe que o rio não segue o caminho natural em direção ao mar. Pelo contrário, o rio adentra

“na terra dos homens”, impedindo-o de experimentar as aventuras atlânticas tão famosas que inspiraram “lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar”<sup>5</sup>.

*Meu rio Tietê, onde me lavas?  
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas  
E te afastas do mar e te adentras na terra dos [homens,  
Onde me queres levar?...  
Por que me proíbes assim praias e mar, por que  
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico  
E os lindos versos que falam em partir e nunca  
[mais voltar?*

Negando-lhe outros mundos o Tietê impõe ao olhar do poeta os valores de sua terra:

*Rio que me fazes terra, húmus da terra, bicho da [terra,  
Me induzindo com a tua insistência turrona paulista  
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu [rio!...*

O rio, que arranca o poeta de sua felicidade, impõe-lhe as “dores do mundo” (para usar um termo de Schopenhauer), pois a felicidade conquistada o “amarga” ou se converte em amargura diante dos “sofrimentos dos homens”.

*Já nada me amarga mais a recusa da vitória  
Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.  
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,  
E fui por tuas águas levado,  
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,  
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens.*

A partir daí não há senão aceitação:

*Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,  
Eu nem tenho direito mais de ser melancólico e [frágil,*

<sup>5</sup> Talvez, pode-se supor, Mário faça referência ao poema “Brisa Marinha” de Mallarmé (que nos fala da necessidade de partir) e / ou mesmo ao poema “Barco Bêbado”, de Rimbaud, que diz: “Que arquipélagos eu vi! Ilhas / Com céus em delírio abertos ao viajante; (...)”.

*Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da lágrima!  
Eu me revento às tuas águas espessas de infâmias,  
Oliosas, eu, voluntariamente, sôfregamente, sujado  
De infâmias, egoísmos e traições.*

Havendo se despojado de tudo, desiludido (“Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou.”), porque a tudo se sacrificou, assiste “o Boi Paciência se afogando” nas águas do Tietê que “tudo soverteu”.

O Boi aqui é marcadamente uma figura ligada à literatura e cultura populares, sendo a expressão do próprio povo (Noll, 1983, p. 151-4). No caso, o povo brasileiro. A Paciência ligada à figura do Boi aparece como força espiritual que rege o povo brasileiro: sofrer e suportar. O Boi Paciência se afogando no Tietê é como se fosse a marca de um destino desesperador.

O boi se afoga nas águas do rio diante do qual o poeta recusa a esperança, pois as águas do Tietê murmuram hostilidade.

Torna-se explícito, nos versos seguintes, o desespero diante do desmantelamento de tudo. O rio é descrito então como mal-dito e culpado pelo desespero do poeta.

*...Estas águas  
Do meu Tietê são abjetas e barrentas,  
Dão febre, dão a morte decerto, e dão garças e [antíteses.  
(...)  
Isso não são águas que se beba, conhecido! Estas [águas  
São malditas e dão morte, eu descobri! (...)  
A culpa é tua, Pai Tietê? A culpa é tua  
Si as tuas águas estão podres de fel  
E majestade falsa?*

Nesse momento a vida humana se reflete no rio e é acusada de demagógica. O poeta vê na corrupção da vida moral e política e na proclamação de falsas virtudes a demagogia:

*És demagogia em teu coração insubmisso.  
És demagogia em teu desequilíbrio anticéptico  
E antiuniversitário.  
És demagogia. Pura demagogia.*

*Demagogia pura. Mesmo alimpada de metáforas.  
Mesmo irrespirável de furor na fala reles:  
Demagogia.  
Tu és enquanto tudo é eternidade e malsavia:  
Demagogia.”*

Os peixes do rio representam metaforicamente as diversas instituições ou pessoas que representam-nas ou assumem-nas, tornando-se assim o sustentáculo da demagogia.

*Olha os peixes demagogo incivil! Repete os  
[carcomidos peixes!  
São eles que empurram as águas e as fazem servir  
[de alimento  
Às areias gordas da margem. Olha o peixe  
[dourado [sonoro,  
Esse é um presidente, mantém faixa de crachá no [peito,  
Acircularado de tubarões que escondendo na fussa  
[rotunda  
O perrepismo dos dentes, se revesam na rota solene,  
Lânguidamente presidenciais. (...).*

Conseqüentemente as águas do rio, que refletem este estado de coisas, “choram baixas num murmúrio lívido, e se difundem/ Tecidas de peixe e abandono, na mais incompetente solidão”.

Diante deste quadro, o poeta reconhece a solidão e constata o amortecimento das inquietudes e a ausência de juventude no país jovem:

*Qué-de as Juventudes Auriverdes!  
Eu tenho medo... Meu coração está pequeno, é [tanta  
Essa demagogia, é tamanha,  
Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,  
Em busca apenas dum sabor,  
Em busca dum olhar,  
Um sabor, um olhar, uma certeza...*

Desesperançado, o poeta retorna às imagens iniciais do poema e só consegue ver o lado negro da existência onde rio, noite e água fundem-se para afogar o seu coração:

*É noite... Rio! meu rio! meu Tietê!  
É noite muito!... As formas... Eu busco em vão as [formas  
Que me ancorem num porto seguro na terra dos [homens.  
É noite e tudo é noite. O rio tristemente  
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.  
Água noturna, noite líquida... Augúrios mornos [afogam  
As altas tôrres do meu exausto coração.*

Incapacitado de pensar ou sentir, o poeta, aniquilado, é abandonado em meio aos “transes da enorme cidade”, onde a busca de um porto seguro é vã. O rio reflete novamente a cidade, e o poeta sente-se só em seu caminho, jogado na cidade e indefeso.

*Me sinto esvair no apagado murmúrio das águas.  
Meu pensamento quer pensar, flor, meu peito  
Queria sofrer, talvez (sem metáfora) uma dor [irritada...  
Mas tudo se desfaz num choro de agonia  
Plácida. Não tem formas nessa noite, e o rio  
Recolhe mais esta luz, vibra, reflete, se aclara, [refulge,  
E me larga desarmado nos transes da enorme [cidade.*

A preocupação de Mário de Andrade não é a de revelar a cidade-em-si, em sua objetividade multiforme, desordenada e dinâmica; ela surge como uma presença, introjetada no “eu” do poeta, amalgamada com sua vivência mais íntima<sup>6</sup>.

E sua vivência aponta o caminho da entrega, da desistência, do niilismo, pois, como diz o dito popular, “uma andorinha só não faz verão”. Como “todos esses dinossauros de luxo e diamante” não se prestam a ajudá-lo, ele se vê sozinho.

*Não posso continuar mais, não tenho, porque os [homens  
Não querem me ajudar no meu caminho.*

O poeta então assiste a impiedosa enchente que rola os homens afogando-os na dor:

<sup>6</sup> Antonio Candido chama a atenção para o fato de que “a partir de ‘Louvação da Tarde’ a sua poesia se construirá cada vez mais em torno do próprio eu, numa linha meditativa e analítica acentuada”. (Candido, 1993, p. 69.)

(...) *E contemplo*  
*Como apenas se movimenta escravizada a torrente,*  
*E rola a multidão. Cada onda que abrolha*  
*E se mistura no rolar fatigado é uma dor. E o surto*  
*Mirim dum crime impune.*  
*Vem de trás o estirão. É tão soluçante e tão longo,*  
*E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais [outros,*  
*E lá na frente são outros, todos soluçantes e presos*  
*Por curvas que serão sempre apenas as curvas e*  
*[martírios*  
*Num rôlo tórvo das águas. Meu Deus! Meu Rio! como*  
*[é possível a torpeza da enchente dos homens!*  
*Quem pode compreender o escravo macho*  
*E multimilenar que escorre e sofre, e mandado [escorre*  
*Entre injustiça e impiedade, estreitado*  
*Nas margens e nas areias das praias sequiosas?*  
*Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com*  
*[desespero*  
*Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,*  
*Pra ser represado e bebido pelas outras areias*  
*Das praias adiante, que também dominam,*  
*[aprisionam e mandam*  
*A trágica sina do rolo das águas, e dirigem*  
*O leito impassível da injustiça e da impiedade.*  
*Ondas, a multidão, o rebanho, o rio, meu rio, um rio*  
*Que sobe! ferve e sobe! E se adentra fatalizado, e*  
*[em vez*  
*De ir se alastrar arejado nas liberdades [oceânicas,*  
*Em vez se adentra pela terra escura e ávida dos [homens,*  
*Dando sangue e vida a beber. E a massa líquida*  
*Da multidão onde tudo se esmigalha e se iguala,*  
*Rola pesada e oliosa, e rola num rumor surdo,*  
*[e rola mansa, amansada imensa eterna, mas*  
*No eterno imenso rígido canal da estulta dor.*

Diante do rio, o poeta acusa o poder derivado do dinheiro e a existência regida por instituições cujo valor, o efetivo, repousa não no vivido, mas nas instituições oficiais: instituições feitas por decreto e não alicerçadas na experiência histórica do povo. Falsas instituições.

*Porque os homens não me escutam! Porque os*  
*[governadores*  
*Não me escutam? Porque não me escutam*  
*Os plutocratas e todos os que são chefes e fezes?*  
*Todos os donos da vida?*  
*Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segrêdo,*  
*Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito*  
*Metálico dos números e tudo*  
*O que está além da insinuação cruenta da posse.*  
*E si acaso êles protestassem, que não! que não [desejam*  
*A borboleta translúcida da humana vida, porque*  
*[preferem*  
*O retrato a óleo das inaugurações espontâneas,*  
*Com béstias de operário e do oficial, imediatamente*  
*[inferior,*  
*E palminhas, e mais os sorrisos das máscaras e a*  
*[profunda comoção,*  
*(...)*

E, nos versos seguintes, o poeta se oferece generosíssimo:

(...) *Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade*  
*[deslumbrante*  
*De que eu consegui me despojar porque tudo [sacrifiquei.*  
*Sejamos generosíssimos.*

O poeta se oferece, sem reserva, porque sua ação é baseada no ato de amor. Ao contrário, os chefes-fezes, só esperam pelo reconhecimento oficial, atitude típica de quem não faz nada desinteressadamente.

*Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem [reserva,*  
*E me estilhaço nas fagulhas eternamente [esquecidas,*  
*E me salvo no eternamente esquecido fogo de amor...*

Em seguida, o poema apresenta a oposição Tietê e Amazonas: o Amazonas como reverso do Tietê:

*Estas águas*  
*Do meu Tietê são abjetas e barrentas,*  
*Dão febre, dão a morte decerto...*



*Eu já amei  
Contigo, irmão pequeno, no exílio da preguiça  
[elevada, escolhido  
Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro [sinal.*

E novamente volta a afirmação de que tudo foi feito guiado exclusivamente pelo sentimento de amor:

*Quem move meu braço? Quem beija por minha [boca?  
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?  
Quem? sinão o incêndio nascituro do amor?...*

E o poeta se questiona sobre a impotência do amor frente ao poder do dinheiro comparando o primeiro à primavera e o segundo ao lodo do rio.

*Como é possível que o amor se mostre impotente [assim  
Ante o ouro pelo qual o sacrificam os homens,  
Trocando a primavera que brinca na face das terras  
Pelo outro tesouro que dorme no fundo baboso do [rio!*

O poeta, com os olhos noturnos, anuncia agora o que virá a ser a conclusão de suas reflexões sobre o mundo que o norteia: “É noite! é noite!... e tudo é noite! E os meus olhos são noite!”

Chegando ao final de “A Meditação sobre o Tietê” Mário de Andrade faz uma referência explícita ao poema que canta o nascimento, a vida e morte de Pedro<sup>7</sup>. Diante do dismantelamento da História, das instituições e da vida pública, surge o desesperado ato de busca da salvação — que nesse momento aparece como uma busca da Terra Prometida, como um retorno, permeado de religiosidade, às origens.

*(...) E tudo é noite. Rio, o que eu posso fazer!...  
Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza  
Outra vida melhor do outro lado de lá  
Da serra. E hei de guardar silêncio!*

Apesar de toda a derrota que o poema acaba por nos comunicar, o poeta se sente poderosamente forte e maior que o mundo, pois é homem — e essa condição por si mesma é de grandeza.

Suplantado pela consciência do valor do ser humano, a despeito de suas fraquezas e limitações mesquinhas, o poeta (que ainda acredita na essência humana) diz:

*Estou pequeno, inútil, bicho da terra, derrotado.  
No entanto eu sou maior... Eu sinto uma grandeza  
[infatigável!  
Eu sou maior que os vermes e todos os animais.  
E todos os vegetais. E os vulcões vivos e os oceanos,  
Maior... Maior que a multidão do rio acorrentado,  
[maior que a estrela, maior que os adjetivos,  
Sou homem! vencedor das mortes, bem-nascido além  
[dos dias,  
Transfigurado além das profecias!*

Este momento de auto-afirmação, no entanto, é imediatamente suplantado pela descrição da sua desistência em lutar, de sua entrega:

*(...) Eu recuso a esperança.  
Eu me acho tão cansado em meu furor.*

Não há lugar para a esperança — palavra oca que apenas dissimula o destino da presença do homem e da situação do país.

*Eu me acho tão cansado em meu furor.  
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas  
[turrone paulista*

<sup>7</sup> O poema ao qual esta passagem faz referência encontra-se na *Lira Paulistana* e diz o seguinte:

*Eis que de repente, não  
Se sabe porque, Pedrinho  
Para a serra se voltou:  
— Havia de ter por certo  
Outra vida bem mais linda  
Por trás da serra! pensou.*

O trecho acima citado encontra-se em: Andrade, 1974, p. 295.

*Que sobe e se espraia, levando auroras represadas  
Para o peito dos sofrimentos dos homens.  
... e tudo é noite.*

No fim de “A Meditação sobe o Tietê”, exausto, abafado em sua aspiração, solitário em sua inspiração, o poeta transforma-se numa lágrima que como uma alga segue o destino do rio.

*(...) Sob o arco admirável  
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,  
Uma lágrima apenas, uma lágrima,  
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.*

Não é apenas uma alga que segue o rio, o poeta usa a metáfora “alga escusa”, em que o substantivo escusa aparece adjetivado como inútil, desnecessário.

É unicamente do fundo do seu abismo que o poeta, através de sua “Meditação”, ainda fala a um mundo que já não tem nada para lhe dizer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Conferência Sobre Lírica e Sociedade”. In: *Os Pensadores* (Adorno, Benjamim, Habermas, Horkheimer — Textos Escolhidos). São Paulo: Abril Cultural, 1975. pp. 201-214.
- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, Um Pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: CEC, 1974.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Correspondência Costumaz* (Cartas a Pedro Nava). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

- CANDIDO, Antonio. “Lembrança de Mário de Andrade”. In: *O Observador Literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (CEC), 1959. p. 83-88.
- \_\_\_\_\_. “O Poeta Itinerante”. In: REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. São Paulo, v. 51, jan./dez./1993. p. 69-77.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Allhambra, 1977.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade Para a Nova Geração*. São Paulo: Saraiva, 1970. (Col. “Escritores de Hoje”).
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade Por Ele Mesmo*. (Edição comemorativa dos 40 anos de falecimento de Mário de Andrade). São Paulo: Hucitec, PMSP, SMC, 1985.
- KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, SEC, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- \_\_\_\_\_. “A Representação do Sujeito Lírico na *Paulicéia Desvairada*”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LIMA, Luis Costa. “Permanência e Mudança da Poesia de Mário de Andrade”. In: *Lira e Anti-Lira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2a. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- MOTTA, Dantas. *Mário de Andrade (Poesia)*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969. (Nossos Clássicos, v. 60).

SCHULER, Donaldo. "As Raízes da Poesia Moderna". In: (Vários Autores) *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970. p. 39-74.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Porto Alegre: L & PM, 1984.

## PALAVRA E ESCRITURA\*

Denyse Cantuária  
Universidade Estadual do Pará

**RESUMO:** Este artigo analisa o diálogo criativo entre duas das mais relevantes vozes poéticas da cena brasileira contemporânea: Max Martins e Age de Carvalho. Partindo da correspondência trocada entre ambos, bem como de um livro escrito em parceria — no início mesmo da carreira do mais jovem, Age de Carvalho, e trinta anos depois da primeira publicação em livro de Max Martins, publicado no estado do Pará, de onde ambos provêm — o propósito é o de situar as afinidades e tensões de suas respectivas poéticas, bem como discutir as leituras comuns que ecoam em seus poemas — e que, mais propriamente podem ser entrevistas como um vigoroso diálogo. Este diálogo envolve a discussão de poetas tão diferentes em época e escopo quanto Shakespeare, Bashô, Blake, Paul Celan, Fernando Pessoa, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. O modo como este elenco de poetas é traduzido ou modificado pelas diferentes sensibilidades, de Max Martins e de Age de Carvalho, é a tarefa mesma deste texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Max Martins; Age de Carvalho; poesia brasileira; diálogo.

**ABSTRACT:** This dissertation analyses the creative dialogue between two of the utmost poetical voices of contemporaneous Brazilian poetry: Max Martins and Age de Carvalho. Departing from the letters exchanged by the poets, as well as of a book written in partnership by them — at the very beginning of the career of the younger one, Age de Carvalho, and thirty years after Max Martins' first book, still published in their native state, Pará — the aim is to trace the affinities and tensions of their poetics, as well as the discussions of common readings that echoes in their own poems — and can be properly reviewed as a vigorous dialogue. This dialogue encompasses the discussion of poets as different in time and scope as Shakespeare, Basho, Blake, Paul Celan, Fernando Pessoa, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto and Carlos Drummond de Andrade, among others. The way such different poets are read by either Martins or de Carvalho and are quoted or modified by their different sensibilities is the very task of this text.

**KEY WORDS:** Max Martins; Age de Carvalho; Brazilian poetry; dialogue.

*Fizemos muitas vezes o juramento da guarda —  
na sombra quente de bandeiras impacientes, na  
contraluz da morte estranha, no altar-mor da nos-  
sa razão dita sagrada. E mantivemos também os  
nossos juramentos à custa da nossa vida secreta.*

Paul Celan (*Meridiano*)

## A TRANSFORMAÇÃO DAS CORES

*Negativo de Ricardo Reis*: Age de Carvalho

*He is dead and gone, lady,  
He is dead and gone;  
At his head a grass green turf,  
At his heels a stone.*

William Shakespeare  
(*Hamlet*)

Esta primeira leitura intertextual parte da recorrência de Fernando Pessoa e Max Martins em Age de Carvalho. Para fundamentar a análise dos poemas, utilizam-se passagens de Shakespeare e Mário Faustino.

De início, pretende-se ler nos poemas as formas como se expressam dois escritores de épocas e espaços bastante distintos: Fernando Pessoa, na pele do heterônimo Ricardo Reis, e Age de Carvalho. A seguir, a leitura procurará demonstrar como essas duas formas de construção poética se espelham uma na outra e, ao se refletirem, deslocam a ordem dos sentidos que revelam.

Esse deslocamento ultrapassa os limites da simples alusão de uma cena em outra descrita no poema. Em primeira instância, Age de Carvalho se afasta da leitura emitida pelo poema de Ricardo Reis para criar imagens diversas — mas que, criando vida própria, simultaneamente o ajudam a evocar outros poetas para compor o entretecido de vozes no qual se transforma seu próprio poema.

Negativo de Ricardo Reis

Bocas roxas (não de vinho),  
sobre a testa  
branca cresce a erva

Não te chamo Lídia:  
nada sabemos sobre  
o rio das coisas

A leitura desse texto poderia se transformar em um labirinto sem saída, não fosse a invocação do poeta que, mais que um interlocutor para Age de Carvalho, é a voz que ressoa por trás desse poema. “Negativo de Ricardo Reis” surge de um poema de Max Martins, “O Mal-Amado”. Mas de que forma isso ocorre? Como clarear esse terreno fértil de leituras de poetas e poemas, na medida em que esse poema, para ser lido, além da de Max Martins, clama por outras vozes, como Pessoa, Faustino e Shakespeare?

Pessoa, como poeta modernista, absolutamente coerente, buscou o exagero da objetividade, ou seja, a fragmentação da persona poética e o velamento de sua poesia. Assim, a análise partirá, aqui, do próprio heterônimo-autor, Ricardo Reis.

O exemplo mais citado pela crítica da dicção de Ricardo Reis encontra-se na ode “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Ali, o poeta declara o sabor orgiaco do vinho como um elemento capaz de apagar o gosto das horas.

Sobre a influência horaciana nos textos de Reis, vislumbrada claramente na postura reflexiva diante da vida e na severidade com a qual ele apazigua as angústias metafísicas que afligem a consciência do poeta, vale citar um comentário de Benedito Nunes:

*Seja a vida sono ou sonho, esse pagão da decadência, espectador de si mesmo, procura identificar-se com a forma do lirismo antigo, exemplarmente horaciana, em que a subjetividade do poeta, ainda não se tendo firmado como centro da vida universal, permite que a experiência pessoal, expressada poeticamente, aproxime-se, sob a disciplina do pensamento, da narração objetiva dos estados de consciência, levemente matizados, sem grandes contrastes, e em harmonia com as coisas exteriores. Severo narro. Quando sinto, penso/palavas são idéias.*(Nunes, 1976, p. 226)

No desfiar da teia discursiva iniciada por Ricardo Reis, teia de poetas que se lêem mutuamente, encontra-se Age de

Carvalho. Esse manipulador do verso curto, escrito sempre no limite entre a linguagem e o silêncio — de onde a agudez de seus poemas. Uma agudez tal que parece abismar-se diante do material de que é feita a poesia.

A consciência da realidade ou da força da literatura como representação da realidade é capaz de trazer à tona a marca do leitor no autor Age de Carvalho, abrindo janelas para o aparecimento de outras vozes que se fazem ouvir em ressonância nos poemas em questão. Uma voz da qual emanam muitas outras vozes, e que pode ser considerada uma das maiores influências na literatura mundial dos últimos séculos, é a voz de William Shakespeare.

Sobre a leitura crítica de Shakespeare fala Harold Bloom em *O Cânone Ocidental*:

*Encarar a grandeza quando lemos é um processo íntimo e dispendioso, e jamais esteve em grande voga crítica. Agora, mais que nunca, está fora de moda, quando a liberdade e solidão é condenada como politicamente incorreta e não adequada à nossa sociedade angustiada. A grandeza na literatura ocidental centra-se em Shakespeare, que se tornou a pedra de toque para todos os que vêm antes e depois dele, sejam dramaturgos, poetas líricos ou contadores de histórias.* (Bloom, 1995, p. 479)

E é exatamente no ponto em que Age extrapola a leitura de Pessoa para entrar em Shakespeare, fazendo ecoar uma cena bastante específica de Hamlet em seu texto, que se observa a leitura de dois poetas da geração anterior à sua em Belém do Pará: Mário Faustino e Max Martins.

Mário Faustino, leitor e tradutor de sonetos de W. Shakespeare, conjuga, em seu poema “Solilóquio”, a sina do jovem Hamlet à náusea que o afligia: “Cantar aos ratos minha, nossa náusea/De anjos e deuses”. E, em “Balada”, (em memória do jovem suicida) *Hamlet* é citado diretamente como um poeta.

Max Martins, por sua vez discípulo de Faustino, no poema “O Mal-Amado” do livro *H’Era*, absorve a temática de *Hamlet*, para sua poesia sob outro enfoque. A afinidade temática com Faustino

e a impossibilidade do amor surgem da boca da personagem feminina da tragédia, Ofélia, e não do seu protagonista. (E vinha do mar um vento/pesaroso e boquiaberto;/um secreto ar de luto./adeus de pássaro em fuga/ou de Ofélia enlouquecendo).

O poema de Max é o primeiro negativo a ser escrito. Em meio a “cinzas e prantos”, é hora do “homem que se curva” (ao invés da mulher, Ofélia) e da “mulher que se renega”. A Ofélia do poeta se apresenta como aquela que deixará sua marca no homem amado: “no teu peito o meu espinho/misturado à minha mágoa,/minha lágrima no teu lenço,/minha flor no teu destino”. E na continuação do poema se transformará em uma mulher movida pelo desejo carnal, forte e cruel: “E suas mãos/(...)/Eram quentes, traiçoeiras, /que queimavam no tocar” — uma personagem totalmente reinterpretada e que se opõe à Ofélia de Shakespeare.

Vindo daí, o que parecia ser uma simples citação de Fernando Pessoa a ser recriada por Age de Carvalho, na verdade é o eco da canção entoada por Ofélia no ato IV, cena V de *Hamlet* (Shakespeare, 1998, p. 1100).

*Já morreu, senhora,  
Já se foi embora.  
À sua cabeça  
Verde tufo de erva,  
Aos pés uma pedra*

(Shakespeare, 1978, 230)

A descrição do pai morto lembra o fato de ser ele a personagem que impunha a Ofélia tomar consciência da “insanidade” de Hamlet após o encontro amoroso. Em cena posterior, Hamlet, inadvertidamente, assassina o pai de Ofélia — em um gesto de violência absoluta, ele a aproxima de sua própria loucura, e a transforma como que em um eco dele mesmo.

Partindo da cantiga da jovem Ofélia em *Hamlet*, passa-se pela Ode de Ricardo Reis, até chegar ao “Negativo de Ricardo Reis”, de Age de Carvalho. Mas o que têm em comum os três textos? Uma repetição de palavras que, mesmo em línguas diferentes, trazem sentidos que remetem ao nascer e ao morrer. Mais que isso, o

tema recorrente nos poemas em questão trata da morte como o único espaço possível para o nascimento da palavra, ou para o florescer da consciência do poeta.

“Bocas roxas de vinho” fala do corpo abandonado, que sabe dos desejos humanos, mas prefere a força da palavra morta, imutável e singular, capaz de descrever o vazio do mundo na composição do poema. A representação do interior da linguagem com o foco voltado para a forma de compor e articular a voz do poeta é uma temática recorrente na poesia moderna, como se pode observar a partir do 6.º verso, “Eternamente inscritos...”, e nos dois versos seguintes.

A segunda estrofe inicia com a descrição da cena, ou quadro, como prefere chamar o poeta, na qual a paralisia e a mudez serão os elementos capazes de inscrevê-los para sempre “Na consciência dos deuses”. Essa imagem antecipa a negativa descrita nos versos posteriores, 9 e 10, onde é melhor viver estático e silencioso a ter de participar da vida comum: “como os homens a vivem/cheia da negra poeira/que erguem das estradas”.

Após a negação do mundo dos homens, o poeta volta a afirmar sua opção pela temática dos deuses, um *tópos* recorrente em toda sua obra. Pois eles são os únicos capazes de demover com o seu exemplo “...aqueles/Que nada mais pretendem/Que ir no rio das coisas...”

As odes de Ricardo Reis são o reflexo de uma postura poética de quem se pretende sábio por se contentar com o espetáculo do mundo.

Em “Negativo de Ricardo Reis”, as “Bocas roxas, que não de vinho” remetem à imagem das “bocas dos mortos” — bocas de onde saíam palavras que, não valendo a pena serem ditas, melhor que silenciem para sempre. Especificamente neste verso, observa-se também, em Age, a opção contrária à de Ricardo Reis, ou seja, a de dizer não ao amortecimento da dor ocasionado pelo entorpecimento do vinho e assumir a racionalidade da morte em lugar do silêncio necessário à aprovação dos deuses buscada no poema anterior.

A consequência dessa negação manifesta-se claramente com o correr da leitura: os versos 3 e 4, na segunda parte do poema, parecem contaminados pela idéia de morte do corpo físico. Então, nada mais natural que “sobre a testa branca” cresça a erva — esses pequenos arbustos ou ervas daninhas que medram sobre os túmulos e são muito comuns nos cemitérios...

No final do poema, não é a intenção de Age de Carvalho convocar ou nomear a mulher, a amada ou quem quer que seja Lídia. Numa atitude mais radical de ceticismo diante da vida, ele apela para a consciência absoluta de não saber, e esse verbo está no plural “sabemos”.

Nada sabem sobre o quê? Nada sabem sobre o “exemplo dos deuses”, e em relação a ir “no rio das coisas”. Para Age de Carvalho, seria impossível deixar-se levar pelo comando dos deuses a ponto de segui-los até o “rio das coisas”. Simplesmente porque, no seu poema, não existem os que nada pretendem, nem mesmo os deuses para seguir, e o “rio das coisas” não passa de um outro movimento poético. Em seu texto há somente a serenidade do percurso daqueles que não se deixam iludir, mesmo que pelos limites da palavra.

Uma das grandes possibilidades, no exercício dos estudos comparativos em textos literários, incide na observação do processo dialógico travado pelos autores pesquisados. O lugar do discurso do autor é dado pelas diferenças enunciativas que chamam a atenção. São elas que, de tal forma, atam possibilidades de interpretação capazes de iluminar um único verso e este, ao se metamorfosear na passagem de um poema a outro, cria uma imagem complexa o bastante para evocar estudos posteriores.

O principal deslocamento de imagens desses textos é a “testa branca sob rosas”, de Ricardo Reis, e “sobre a testa branca cresce a erva” de Age de Carvalho. Nota-se claramente uma relação especular entre eles; a diferença das posições ativou a leitura em negativo dos textos.

Em “Negativo de Ricardo Reis”, Age opera nos intervalos do primeiro poema — melhor dizendo, revela o que poderia ser lido nas entrelinhas do discurso de Reis, fazendo da negação uma

outra forma de dizer o que não estava explicitamente dito. Da síntese invertida do primeiro poema, o que se observa mais parece um espectro dele próprio.

O termo *negativo*, em fotografia, tem como explicação técnica, em relação ao material, o fato de ser empregado exclusivamente na revelação de fotos em preto e branco. Então o negativo de uma foto P/B é a transformação ou inversão das cores utilizadas na chapa no fundo. O que era branco torna-se preto e, no contorno das imagens, conversamente, o que era preto vira branco.

Tal como um negativo fotográfico que revela o duplo da foto, “Negativo de Ricardo Reis” potencializa o conteúdo da ode de Ricardo Reis. Ao transformar suas cores e ao ampliar o que descreve, mesmo que indiretamente, atribui maior grandeza ao que fora “dito”, retirando do *em torno* toda a força da imagem e poder de velar a palavra. Não no sentido de dizer mais ou menos que o outro, mas de, na diferença, atribuir mais força ao que se diz.

### MAIS UMA VEZ A PEDRA

*Meditação para Bashô*: Max Martins

*cigarra: será que  
canta até  
não saber mais?*

Matsuo Bashô  
(trad. Ruy Vasconcelos)

O título faz referência direta ao poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694). Um viajante que percorreu as diferentes cidades do Japão e que, enquanto acompanhava as mudanças da natureza, interpretava-as como metamorfoses não exteriores ao homem. Em Bashô, homem e natureza eram filtrados por sua sólida formação no Budismo Zen e nas formas míticas tradicionais do Japão Medieval.

Em meados do século XVII, após uma série de guerras nas quais Kyoto fora quase destruída, advém um período de paz no Japão. Esse período propicia o surgimento de uma nova classe ur-

bana formada de mercadores e homens comuns, que interferem no circuito até então fechado da corte, afetando as estruturas da cidade e abrindo espaço para uma cultura mais ligada aos fatos externos e mundanos.

É em meio a esse cenário de abertura que Bashô acrescenta inovações à tradição poética japonesa, sem romper totalmente com o passado, ou seja, conseguindo imprimir a essa nova leva de poemas o sentimento que emanava dos clássicos, mesmo que construídos com técnica diferente. Foi um projeto no qual Bashô teve necessidade de muita experimentação para obter o apuro formal necessário, e da participação de outros poetas para partilharem e desenvolverem essa técnica.

Nesse sentido, Bashô é o responsável por ampliar os horizontes da poesia japonesa, a qual tem como principal característica apoiar-se sobre a medida silábica, visto que não utiliza a rima nem a versificação com acentos, mas é rica em onomatopéias, aliterações e jogos de palavras portadores de ligações para nós geralmente estranhas entre sons e sentidos.

O poema “Meditação para Bashô” constitui para Max Martins a tentativa de perpetuar no texto seu tédio diante das situações do cotidiano, através das repetições de palavras e cenas do dia-a-dia. O autor de *Não Para Consolar*, influenciado pelas modificações da segunda fase do modernismo, Drummond e Cabral principalmente, faz do tédio uma passagem para a catarse nos termos do Budismo-Zen.

Ao retirar a matéria para a construção do poema do vocabulário concreto, o texto encerra em si a possibilidade de lançar mais familiaridade à representação do vocábulo que se repete. Tal qual ocorre com Drummond, ao escrever “No meio do caminho tinha uma pedra”, o termo repetido redobra-se em concreção. A justaposição, tal como ocorre em “Meditação...”, é um recurso ampliador do conteúdo da palavra.

No caso do poema de Max Martins, o tom empregado pelo poeta parece soar desconhecido aos ouvidos. Esse estranhamento se deve às nuances da poesia japonesa que ecoam na

tentativa de traduzir um haikai de Bashô, e também à repetição de palavras como base estrutural do poema. Uma repetição criadora/devedora tanto da influência do haikai japonês, quanto do trabalho do poeta João Cabral de *A Educação Pela Pedra*, com sua concisão na utilização das palavras e na crueza da forma.

Para Max Martins, a poesia moderna assemelha-se à busca de um silêncio quase mineral. Um silêncio entremeado pela estridência da cigarra. Uma voz que se intercala às imagens da concretude da pedra e da abstração do silêncio e, em seguida, à união da pedra com o templo que retorna no final do poema.

Dedicado a Age de Carvalho, “Meditação para Bashô” é da década de oitenta e utiliza imagens recorrentes em outros poemas de ambos, tais como a pedra e o silêncio. Um bom exemplo dessa aproximação se encontra no poema de Age “Sobre um Corpo”.

Em “Sobre um corpo”, também da década de oitenta, Max é descrito como um poeta “caixa-de-árvore”, uma metáfora comum a ambos. Esta imagem fala do poeta-árvore, seus galhos como elos de ligação a outros poetas e o arvoredo como a cadeia de referências da qual emanaria a poesia. Um poema um dos mais narrativos — e porque não dizer — um dos mais ocupados por imagens, dentre os escritos por Age, em virtude de representar uma descrição do próprio Max, de sua cabana na praia do Marahu. Mas o que liga principalmente este poema ao “Meditação para Bashô” seria a interpretação de Age da forma pela qual Max Martins se apropria do imaginário/vocabulário oriental na construção/experimentação ocorrida nos textos desse período (a sentença/palavra a palavra, o poema...Onde o mestre, a trilha/estrelas? Outras palavras/tocaste, violento:/tempo, laser, Zen, Não).

O ponto mais importante, e que une os dois textos, vem da utilização do estilo do outro para descrevê-lo. Como isso ocorre? Para falar de Max Martins, o poeta Age de Carvalho escreve um poema nos termos da construção poética de Max. Inicia por fazer referência à árvore, uma imagem muito explorada nos estudos de ideograma de Haroldo de Campos, utiliza várias outras metáforas, fato incomum na sua poética, até chegar em “outras palavras” —

indício da conjugação entre suas vozes poéticas. E o poeta da fala enxuta prolonga seus versos, beirando a narratividade, para exprimir o outro.

Max, por sua vez, constrói um poema em forma de seta, como se fora um dos poemas-experimento da fase concreta em sua referencialidade espacial. A seta, tal qual o canto da cigarra, penetra o silêncio, como a voz de Age de Carvalho penetra com agudeza a página de seus poemas — uma pedra solitária, uma pedra templo, ou o próprio silêncio.

Observa-se, em Max Martins, a tentativa de traduzir um haikai de Bashô já com inúmeras traduções: a de Donald Keene, o responsável pela tradução direta do japonês; a de Octavio Paz, baseada na de Keene; e as dos brasileiros, como Paulo Leminski e o próprio Max, baseadas na de Paz.

O que chama a atenção para essas traduções não são exatamente as diferenças encontradas na forma de ler o texto do poeta japonês, mas sim, e especialmente, a forma como elas podem ser relacionadas entre si.

#### Donald Keene

*Such stillness —  
The cries of the cicadas  
Sink into the rocks* (Keene, 1953)

#### Octavio Paz

*Quietud:  
el canto de las cigarras  
se hunde en las rocas.*

*Tregua de vidrio:  
el son de la cigarra  
taladra rocas*  
(Paz apud Verçosa, 1996, p. 60)

(Tradução literal)

*Quietude:  
o canto das cigarras  
se funde nas rochas*



trégua de vidro  
o som da cigarra  
perfura rochas)

**Paulo Leminski**

*Silêncio  
o som das cigarras  
penetra nas rochas*

(Leminski apud Verçosa, 1996, p. 61)

Max Martins vai além da experimentação puramente formal da linguagem no poema. Pensada do ponto de vista da tradução, a literatura japonesa funciona como um novo apelo à criação do poeta, no momento em que o modelo convencional parece não responder às suas expectativas mais imediatas.

Na década de 50, os autores da corrente concretista são atraídos pela experimentação das imagens poéticas. O branco do papel torna-se um elemento estético relevante, passando a compor o texto poético, como se pode verificar na referência a Pound feita por Augusto de Campos em *À margem da margem*:

*A poesia concreta deveu muito a Pound, menos como influência direta — já que essa poesia, abolindo o discursivo, partiu para uma radicalização de métodos que se afasta por completo das perspectivas de um poema “épico” [...]. A grande contribuição que os poetas concretos vislumbra-ram na obra de Pound, do ponto de vista da evolução das formas poéticas, foi a aplicação do método ideogrâmico, como um processo conseqüente da aplicação lógico-discursiva do verso.* (Campos, 1989, p. 102)

Os caracteres ilustrarão o que mesmo um leitor que desconheça o método ideogrâmico poderá perceber: a relação entre as partes que o compõem. Nesses termos, os estudos desenvolvidos pelos poetas concretos, como se pode observar no texto de Haroldo de Campos, intitulado “Ideograma, anagrama, diagrama”, corroboram a idéia de que, tal qual o radicalismo de Mallarmé, os estudos dessa prática de escrita reinventam a forma de conceber a própria poesia:

*Esta, desde logo, a principal contribuição de Fenollosa à compreensão do funcionamento do mecanismo poético em qualquer língua, pois “o modelo chinês” apenas lhe servia de pedra-de-toque para a consideração do problema na poesia de língua inglesa (e, por extensão, nas línguas fonéticas do Ocidente).* (Campos, 1986, p. 33)

É como se da relação entre o aspecto pictural do ideograma e a constituição da natureza exterior (vide a conhecida aproximação entre a idéia de árvore e a construção das partes que a representa no caracter chinês), como estudado por Fenollosa, pudesse realmente ser absorvida pelo poeta uma “assinatura das coisas”. Haroldo de Campos atesta, no ensaio citado, a importância dos estudos de Ernest Fenollosa para uma revolução na literatura moderna (revolução esta que teria sido iniciada por Ezra Pound).

A aparência desveladora do ideograma, tal como é lida por Max Martins, transforma suas possíveis leituras em nada menos do que sombras, as máscaras de um teatro Nô, imagens de uma cultura na qual o gesto da escrita busca apreender e descrever o universo através do traço e dessa escrita a forma de composição de outras vozes.

## O CÍRCULO É ISSO

*O Círculo*: Age de Carvalho

*Uma educação pela pedra: por lições;/para aprender da pedra, freqüentá-la;/captar sua voz inenfática, impessoal/(pela dicção ela começa as aulas)./A lição de moral, sua resistência fria/ao que flui e a fluir, a ser maleada;/a de poética, sua carnadura concreta; a de economia, seu adensar-se compacta: /lições de pedra (de fora para dentro, cartilha muda),/para quem soletrá-la.*

João Cabral (*Uma educação pela pedra*)

Em seu segundo livro, *Pedra Um*, Age de Carvalho amplia o diálogo com a poesia iniciado em *A Arquitetura dos Ossos*. A desconstrução da palavra, o grão que não é grão, “a fala sem

sentido”. O grão de areia que se inscreve a partir do círculo e envolve a fala, a língua e dela a palavra, a letra, o “isso”.

Tematizar a natureza no grão de areia ilegível faz pensar sobre essa ilegibilidade se referir à tentativa de fazer surgir o texto de dentro do próprio texto. Ou seja, a carga de expressividade do poema se apresenta na medida em que o poeta resume ao máximo as imagens que permeiam os versos. Uma escrita em forma de desconstrução na citação do mundo natural como pano de fundo para o maduro diálogo do poeta com a escrita. Tal como se pode observar em *Uma educação pela pedra*, na continuação da epígrafe inicial deste texto: “No Sertão a pedra não sabe lecionar,/e se lecionasse não ensinaria nada;/lá não se aprende a pedra,/uma pedra de nascença, entranha a alma”.

Em “O círculo”, Age acaba por retirar das palavras o poder de nominar que as impregnava, depois de todos os poemas que já foram escritos. Essa leitura aproximada dos versos de João Cabral reflete um adentramento na estrutura da língua — fazer nascer “a poesia do entranhamento da alma” significa o esforço do poeta em ocupar os silêncios da escrita.

Essa opção remete mais uma vez a Max Martins, (principalmente em *O Risco Subscrito*), com quem Age compartilha o apreço pela lição do mestre na linguagem síntese, operada nos intervalos da escrita para dar forma ao que não parece poder ser dito senão com gestos contidos. É claramente uma lição cabralina.

Para Age de Carvalho, a experiência auto-reflexiva da linguagem revela-se em uma escuta. Uma escuta diferenciada, em forma de ecos, de fragmentos de leituras que ameaçam querer se libertar dos modos de perceber a poesia anteriores ao projeto moderno. Em Age, uma palavra potencializada ao máximo extrapola sua polissemia. Mesmo a pedra da poesia de Cabral pode, de sua “resistência fria” deixar “fluir” tantas outras palavras quantas forem necessárias para construir o poema.

“O CÍRCULO na areia, o/que no/grão de/grande/há” pode ser interpretado à luz de um texto de Jorge Luis Borges, extraído do livro de viagem intitulado *Atlas*, que trata um punhado de areia como

parte representativa do todo, do universo, e se inscreve no território do que pode ser lido como sua imensa biblioteca:

*A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, o deixei cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O fato era mínimo, mas essas palavras pouco engenhosas eram exatas e pensei que havia sido necessária toda minha vida para que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estada no Egito.*

A partir deste trecho, a crítica Eneida de Souza recria um dos focos centrais do universo de Borges:

*Ao admitir ter sido necessária a experiência de toda a sua vida para pronúncia-la, [Borges] acredita ser o instante de encontro do passado com o presente o responsável pelo gesto inventivo, pela modificação do deserto. Transformar o Saara, ato performativo realizado no momento em que é ritualizada uma ação aparentemente banal — pegar um punhado de areia e deixá-lo cair silenciosamente — configura-se de certa maneira como metáfora da poética de Borges. (Souza, 1999, p. 74)*

A influência em Borges terá vindo, certamente, do poema de William Blake, “Um universo ver num grão de areia”. Da mesma forma, pode-se auscultar em Age de Carvalho a ressonância de Blake em Borges e de ambos, como num prolongamento harmônico, no próprio Age.

Escrever é uma forma de leitura, e a imagem do grão de areia remete a um diálogo com a poesia carregado de auto-reflexão. Uma metáfora crítica por excelência do sentido da escrita de dentro para fora. Não é unicamente metalinguagem poética, o que não se descarta em absoluto — seria, principalmente, uma escrita olhada de dentro.

A falta de voz que assola o poeta ou a voz sem voz alguma, a grandeza da procura, o “grão de/grande”. Essa passagem funciona como uma espécie de fissura no discurso da retórica,

libertando a escritura da sucessão temporal, instaurando-a na ordem do imaginário, o que recompõe a criatividade do escritor.

O CÍRCULO na areia, o  
que no  
    grão de  
    grande  
  
há  
  
sim sens, não nens  
a fala sem sentido  
  
que é  
isto: menos que  
isto, isso

O poema “O Círculo”, consoante à poesia de João Cabral de Melo Neto, executa uma escrita capaz de dar nome às coisas. Ele passa da conotação à denotação, em uma poética de retenção de imagens. A metáfora não é simplesmente uma figura de estilo, mas uma crítica de linguagem.

Age de Carvalho opta por renunciar aos exageros retóricos da linguagem, passando da concepção imagética e melódica ao apuro de uma escrita “quase” literal. Nesse sentido, a dicção cabralina, especificamente a expressa no livro citado anteriormente, funciona para o desenvolvimento desse processo reflexivo aprimorado por Age de Carvalho na última década.

A chave de leitura para esse poema passa, sem dúvida, pela imagem da circularidade — as palavras aproximam-se morfológicamente, como o “sim sens”, o “não nens” ou “isto, isso”, em uma construção que tritura a palavra ao suprimir textos meramente descritivos, conservando basicamente a estrutura de um poema quase sem palavras.

O cotidiano redesenha-se na relação de correspondência entre as palavras. O poeta decompõe agora não a vida real, mas o poema. Ele rascunha o problema de sua poesia na luta com a palavra, libertando a própria poesia a fim de desfazer-se dos conteúdos e prolongar a própria voz no silêncio ao qual se impõe.

Um escritor que se “a-parta” das palavras constrói seus textos dos cacos de uma escuta fragmentada pelo dizeres cotidianos. A leitura de dentro do texto pode ser interpretada na utilização do mundo natural como uma forma de pensamento e construção da escrita.

## A PASSAGEM

*Travessia 2: Max Martins*

*Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.*

Guimarães Rosa (*Grande Sertão Veredas*)

A leitura do poema “Travessia 2”, de Max Martins, pode tomar como base a estreita relação entre dois livros seus, *Anti-retrato* e *H'Era*. A utilização de vocábulos marinhos e/ou fluviais (mar, preamar, maré, praia, ilha, rio) associados a termos orgânicos, vivos e residuais (tendão, fibra, sangue, raiz, pêlo etc.), equivalerá a uma arte erótica que veicula o labor reflexivo do poeta com a matéria da palavra. É o permanente lastro de uma interdependência cada vez maior, a partir dessa fase, entre a tematização da poesia e a tematização do amor. *Eros e Poiesis* serão a cara e a coroa do mesmo trabalho de linguagem.

Considerando a força da recepção que o projeto criativo de um poeta como Mário Faustino teve e continua tendo para a obra de seus companheiros de geração, observa-se em Max Martins a leitura atenta dos ensaios sobre poética escritos por aquele para o *Jornal do Brasil*, agrupados em livro com o nome de *Poesia Experiência*, e do livro de poemas *O Homem e sua Hora*.

Em “Vida toda linguagem”, Mário Faustino parte dos fragmentos da língua: “há entretanto um verbo/um verbo sempre e um nome/aqui, ali, assegurando a perfeição/eterna do período, talvez verso/talvez interjetivo, verso, verso/vida toda linguagem...”. A partir daí, ele reconstrói o mundo onde a enumeração e a nomeação parecem re-nomear a própria vida.

Na escrita deste poema, projeta-se a “frase perfeita”, que deveria ser “sem qualquer adjetivo”. Um verso no limite da língua mais limpa, limpa de ornamentação, uma poesia-ação (“há entretanto um verbo, um verbo sempre”). A semente da criação (feto) se alimenta da língua e evolui até tornar-se o “sêmen de homens maduros” — verbo-ação que depois torna-se memória (“bem o conhecem velhos que repetem, contra negras janelas, cintilantes imagens”).

Em “Travessia 2”, Max empreende uma viagem pela literatura que aporta em vários e diferentes cais, mas tem como companheiro nessa travessia o “verbo” que se transforma em “verso”, como descrito no poema de Faustino.

A palavra aliada ao desejo parte do poema de Faustino, e a criação poética faz ecoar na memória dos versos de Max a recorrência de temáticas também familiares a Age de Carvalho. Em *A Fala Entre Parêntesis*, por exemplo, lê-se na caligrafia de Age, no poema cinco: “Os corpos. Pronúncia constelada pelo amor/ e morte de Faustino, entre a crespa e a coroa/negra/e o teso nervo alojado em olho profundo/Corpos, falo”. Ou no poema dois: “E nós dois, dois/fálus críticos, acariciando esta cripta/que doura em sentidos, caverna/de grades negras, selva/de pura escrita, rubrica indecifrada:/(poesia)”.

Confrontando-se o poema de Max Martins com a prosa de Guimarães Rosa, sobretudo no que diz respeito à concepção da vida como travessia, percebe-se um diálogo do poeta com o prosador, que é mediado pelo poema de Mário Faustino, “Vida toda linguagem”, numa escritura que é mais que uma leitura comum, mas uma leitura rememorativa das impossibilidades amorosas descritas por Rosa.

Em *Grande Sertão*, Diadorim é anunciada como a “neblina” de Riobaldo, uma ambigüidade justificada pela questão do

nome, da coragem, da força, da doçura que o acompanha desde as memórias da infância, até a impressão de afundar no texto que Max Martins expressa, na alusão ao *Barco ébrio* de Arthur Rimbaud.

Logo após a citação de “Um lance de dados...”, de Mallarmé, para dar início à viagem ou “travessia”, o poeta escreve: “Todavia as traças/devoraram a infância”, referindo-se claramente ao momento em que Riobaldo atravessa o rio de frente para Diadorim e vislumbra em seus olhos a “morte e as traças”, para em seguida descrever a morte de sua própria mãe.

A relação mítica com o amor, associado ao desejo, às perdas e à morte no romance de Rosa é revelada delicada e eroticamente no poema de Max Martins, remete-se ao final de “Vida toda linguagem” (“leite jorrado em fonte adolescente,/sêmem de homens maduros”).

Da leitura do final do poema de Max, das referências feitas aos textos de Faustino e Age e ao romance de Guimarães Rosa, fica patente a maneira como o poeta traça a sua “Travessia 2” — sendo que outras travessias já haviam sido feitas, com citações textuais de Rosa, inclusive. Ele descentra o próprio caminho e retorna ao início do poema, à passagem, ao jogo com as vozes de outros poetas (Dados os laços/lançam-se os dados/os dedos dons, suas lanças/à travessia) no qual Mallarmé e Rosa se confundem na dicção de Max Martins.

## PALAVRA E ESCRITURA

*Poema 14: Max.Martins e Age de Carvalho.*

*Fizemos muitas vezes o juramento da guarda — na sombra quente de bandeiras impacientes, na contraluz da morte estranha, no altar-mor da nossa razão dita sagrada. E mantivemos também os nossos juramentos à custa da nossa vida secreta.*

Paul Celan, *Meridiano*.

Os quinze poemas do livro *A Fala entre Parêntesis* são o que se poderia chamar de um mapeamento das relações intertextuais criadas pelos dois autores estudados. Em termos mais diretos, uma

listagem das preferências de leituras ou do cânone particular de Max Martins e Age de Carvalho.

Na escolha das epígrafes: “Uma amizade não é talvez senão uma troca de léxico”, de Edmond Jabès e “Eu era dois, diversos?”, de Guimarães Rosa, já prevalece a opção por fazer dos poemas um exercício de ressonância multiplicador das vozes que lhes interessa trabalhar, a partir de um jogo japonês de escritas entrecruzadas de poemas.

No prefácio do livro, Benedito Nunes explicita detalhadamente as regras deste livro-jogo de experimentação poética. Dada a importância desse texto, editado apenas no circuito regional, cabe conferir a sua transcrição integral nos anexos deste trabalho.

A percepção interna e externa da obra, ressaltada no prefácio, define-se em termos de consonância e dissonância intelectual, para produzir, na leitura de um poema por outro, a experiência de uma poesia em diálogo. As outras vozes de poetas, como a de Celan, Blake, Paz etc., soam como acordes, aglomerados de sons simultâneos.

Desde o primeiro verso, o poema tematiza a escrita do próprio poema como uma possibilidade de inserir o ser (do poeta) no mundo da linguagem. O “argumento” da escrita passa a configurar-se no suporte da escrita — que é a língua — ao retornar nas vozes dos dois poetas conjugando-se com os outros poemas do livro.

“Este é que é o sudário” é a representação da página na qual acontece o registro do texto e da “teia” de tramas poéticas urdidas na e pela escrita. Entenda-se, nesse caso específico, a erotização da escrita como realização do desejo de emitir uma fala poética. Fala que se inscreve na vida ao desconstruir a idéia de morte carregada pelo termo *sudário* — uma referência a isso encontra-se em uma carta de Max Martins para Age de Carvalho, em que aquele diz: “Escrevo para afastar a morte...”, ao que este responde com o seguinte comentário: “... tu e o poema, tu, o poema”.

Nesse sentido, verifica-se uma inversão irônica do símbolo religioso, pois o sangue impresso no sudário de Cristo acena com

a possibilidade da redenção humana, tal como anunciada nos evangelhos. Já no sudário em que se inscrevem os poetas atuais, sendo ele imanente ao mundo, abrigam-se emoções tanto de conotação positiva quanto de conotação negativa, tal como a cólera.

Quando os poetas optam pela construção do *sudário-teia-poema*, visto que, para eles, o texto enreda as possibilidades da escrita, destaca-se a metáfora: “Este é que é o sudário”. Opera-se, assim, uma escolha bastante clara, que se manifesta na opção por nomear o seu próprio sudário — a poesia e a página do papel como espaço de seu ofício.

Quanto a isso, uma boa referência encontra-se na voz de João Cabral de Melo Neto, o autor de *A Educação Pela Pedra*, tão caro aos dois autores: “Poesia tentando salvar-se da morte, os monstros germinados no tinteiro”. A fala de Cabral ilustra muito bem o comentário da carta de Age, citada acima, a respeito de Max Martins: o poema transforma-se no metapoema, é a escrita aliada à vida.

Continua o texto: “A teia/em que me escrevo e me alivia/ do sangue aiante na sua cólera...”. Ato e função da escrita em andamento, enquanto constrói a trama tal qual a aranha ao construir sua teia, o poema monta para si um caminho que conecta pontos e se estende em todas as direções, servindo tanto para prender quanto para atrair. Alivia do sangue que grita, pulsando no enredamento da escritura, circunscreve a força na elaboração das palavras. A forma não é o simples efeito de domar a palavra, mas o suporte da teia, que passa a existir por si só após o ato da escrita efetuado pelo poeta.

“Este é o meu céu” representa a imensidão e a impossibilidade de dar conta do que se quer representar na escrita, os espaços criados para o movimento das constelações/construções de diferentes palavras que se contrapõem ao céu, na referência de caráter religioso ao sudário de Cristo.

O último verso da primeira estrofe do poema — “Numa bandeira turva...” — coloca uma escolha que não traz a marca do sentido imediato que se esperaria ver na palavra *bandeira*, não faz coincidir a imagem que carrega com a representação dela.

A bandeira que balança no céu do poeta é turva, remete à vaga imagem da poesia se constituindo em texto.

“A palavra sobrevoada por astros...” foi retirado de um verso da segunda estrofe do poema “Argumentum e Silentio”, de Paul Celan, que trata da relação entre a memória da palavra e da vontade de dizer, e a sua representação escrita — o dito no papel.

No final da década de 60, Max Martins tem o primeiro contato com a poesia de Celan, através de traduções nacionais oriundas do francês. Na década de 80, repassa suas leituras e seu interesse por este poeta a Age de Carvalho. A partir da década de 90, Age se torna um leitor apaixonado de Celan, lê sua obra no original, e passa a fornecer traduções deste poeta para os amigos de Belém.

Em Celan, Age e Max buscam imagens que permearão toda a ora de ambos, como a memória. É na dificuldade de libertar a palavra aprisionada “ao ouro e ao esquecimento” que se reconhece a memória no texto de Celan. Para Max e Age o “acorrentado” de que fala o poeta alemão talvez seja justamente essa impossibilidade de esquecer, aquilo que o faz lembrar eternamente — lembrar da voz do poeta que procura um registro para a palavra ligada à morte, ou “sobrevoada de estrelas,/submersa pelo mar”.

“Constelações de minha vida, uma jura/adorada no silêncio/ — eis-me...” a dicção do poeta parte mais uma vez da inversão do vocabulário religioso; ele não trata da religião, mas da inversão vocabular, diz da promessa ou jura da escrita, no silêncio que remete diretamente ao processo poético, como se pode observar nas duas últimas estrofes do poema de Celan.

Na passagem da segunda estrofe para a terceira, lê-se a corrupção do sudário, descrita ao longo da estrofe em que o poeta se inscreve no desejo da palavra “erótica-erosiva” como uma amarra que resguarda as marcas da pele, “aliciando a carne”, recortado pelos símbolos da vida, da morte e do sexo.

A terceira estrofe repete a imagem da solidão do poeta, a metalinguagem corrompe o sentido da escrita que se volta para o mundano, a carne, o corpo, o desejo, a clausura do papel na ilha que pode ser tanto o poeta, como o poema, ou o poético em sua luta

para expressar (negra na pele — eis/erótico-erosivo, o ideograma da morte/a flor da areia).

Resultando dessa dificuldade em nomear o texto, como se a escrita fosse a tentação e o verdadeiro mistério, obtém-se a fé do poeta na palavra como o único caminho possível conferido a si próprio na organização arbitrária das estrelas — signos componentes do espaço escolhido para o seu vagar.

Esse jogo, a *renga*, difere do que em uma leitura rápida pode ser considerado o desafio nordestino, por buscar a alternância de vozes que perfazem uma cadeia de poemas inconclusa. Uma cadeia aberta em que o último elo de uma seqüência pode dar início a muitas outras. Vale lembrar as palavras de um teórico da *renga*, Shinkei (século XVII): “A *renga* é o exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro...”

## CONCLUSÃO

Esse texto introdutório à crítica da obra de Max Martins e Age de Carvalho, longe de pretender esgotar sua idéia inicial — partir da relação de cumplicidade de leituras experimentada por estes poetas, para proceder a uma análise conjunta de seus textos — acabou por se transformar em uma porta de entrada para a leitura de dois autores de excepcional qualidade do cenário nacional.

A expressão “palavras a esmo” foi originalmente utilizada pelo poeta Max Martins em carta destinada ao amigo Age de Carvalho. No contexto da carta, esta citação refere-se a um dizer descomprometido do falar comum, e acaba por projetar na relação com o outro — seja este outro Age, ou ele próprio enquanto leitor — a compreensão das incertezas acerca do fazer poético que movem sua criação.

Max Martins escreve “para afastar a Morte”, como ele mesmo afirma, preservando, assim, a sua humanidade no *corpus* da escrita e ocupando-se da poesia com a mesma atitude com que se ocupa da vida — com severo rigor na elaboração das imagens que realmente quer fixar para si e, juntando a isso momentos de crise, recuos e aproximações com a palavra poética que se multiplica

descontinuamente em sentimentos de força, solidão e desejo. Um texto do acervo pessoal de Max (carta dirigida a Age de Carvalho), dentro desse contexto de reflexão sobre a escrita, traduz informações sobre o trabalho realizado por ele:

*Sim, sem colagens ou desenhos, todo este tempo só para a escrita, para a carta.*

*Do lado o poema — “para toda-a-obra” dei cópia ao Bené, sei que gostou e deve ter falado muito bem “afiado, enfiado, fiado em si” ao Carlos Ávila que pediu-lhe o poema. O Bené já lhe enviou a cópia xerox que lhe dei: Carlos também pediu-me o “i-é”. Vou mandar.*

*Com toda a minha agonia desta última semana, estive quase todo os dias copiando, reescrevendo, meditando, CONTEMPLANDO — O poeminha numa sonda estreira.*

*Hoje, parei, ficará assim:*

*DANS UN SENTIER ÉTROIT*

*Desfazer-se do  
que era  
o conteúdo  
enfiando as estações  
a vida indo  
devagar  
com algum  
apoio musical  
da lua  
longe*

*Vivo pensando, pensar vagabundamente, poeticamente, penso nas palavras que se vão — o que quero agora? desfazer-me das palavras, escrevendo-a, sem as sentir, a esmo como não querendo nem tocá-las — no diário.*

*Depois cato-as, escolho-as e nas palavras agrupadas posteriormente — dou-lhes a minha vida para que a minha vida seja delas.*

*Do meu sangue morto, coagulado nessas palavras a esmo, intocadas, banho-as no meu sangue, no meu ser.*

*Não quero tirar de mim as palavras, não quero nelas o meu conteúdo, a minha biografia. Quero sim, nelas, a minha biografia, posteriormente.*

*Quero um tempo nelas, não imediato, imediatamente,*

*imediatista, citar as.*

*Queró-as só depois desfiadas as estações, a vida mais devagar, pensada, pensada no e com o poema, poema — pensamento — “música das esferas”*

*devaneios*

*(“com algum apoio musical da lua longe”)*

*assim tenho mais vida, prolongo-a devagar*

*(primeiro “desfazendo o conteúdo, o meu conteúdo, o Eu em estado de dicionário”); e mais ainda em meio a estado primário, eu-de-todo-mundo que não sou eu, eu perdido ou me perdendo nas dobras e nos embarços do falar comum comprometendo-me com o dia-a-dia.*

*Preciso vestir-me a camisa (paradoxalmente étroit) apertando o meu conteúdo elementar, suave, viscoso, e ir devagar.*

*Desfiando-me para falar*

*mais mais no alto,*

*com o apoio*

*musical*

*da lua,*

*mais longe*

*— para ser ouvido*

*eu sem eu,*

*menos eu,*

*mas mais fundo. OK.*

*O meu obrigado, o meu abraço pelo apoio.*

*E a nossa renga continua. Sim, irmãos na economia da poesia.*

Documento pessoal e poético, ao mesmo tempo revelador da circunstancialidade cotidiana e do trabalho do poeta, imerso no círculo da escritura, a refazer, a reelaborar, a contemplar, a carta é suporte da poesia, deslocada do seu lugar consagrado no livro de poemas. Tal deslocamento cumpre uma função eminentemente crítica, ao pôr lado a lado o texto biográfico, o texto poético e o texto reflexivo. Poeta como ele, Age de Carvalho repete o gesto crítico ao escrever:

*Munique, 15/12/90.*

*Max,*

*O ultimo (provavelmente) poema do ano, que venho procurando*

fechar há quase duas semanas. Fechou-se. O ano também. “Subsolitário”: segundo Borges, solitário viria do latim *sub*. Não consta no “Aurélio”. Deixo-me, no entanto, guiar pelo cego visionário. Há duas semanas te enviei um outro poema, “o número”, o meu *II* ali. Michel me telefonou para, entre outras coisas, elogiar o poema, para quem mandei uma cópia. Parece que gostou muito.

LANÇADA a pérola  
podre na taça: à minha saúde,  
in memoriam

rola na boca, mercante  
a palavra sub-  
marina, solitária

— a  
que me quis,  
dada — adotada,  
a  
que se porta, trans —  
rola,  
rola na boca mercante,  
sem o conforto  
da língua,  
ela  
turista terminal

Grande notícia: consegui, gravado num cassete de hora e meia os poemas do Celan lidos pelo próprio! já estou providenciando uma cópia para ti e aos amigos da Estrela. *Leitura Magistral.*

Ouvi Celan recitando seus poemas pela primeira vez, voz profunda, dolorosa, bem articulada, o R, o CH alemão nítidos. Pude adivinhar o homem triste e angustiado atrás daquela voz. Pensei em sua morte. Emocionei-me. Anotei com cuidado os títulos dos poemas enquanto ele ia lendo. Ouço o ruído do virar de página, às vezes a respiração numa pausa de um poema para outro. Aqui ele está presente, respira, respira, nunca abandona este lado. Longa gravação, uma hora e meia ouvindo-o. Lê dentro do poema, pois só ele existe, o real aqui. Sinto isso enquanto escuto-o. E o estalo absurdo do toca-fitas ao final da gravação. De volta ao lugar-nenhum.

Beijos nossos  
Age.

Sobre a escuta atenta dos poemas de outro “Lê dentro do poema, pois só ele existe, o real aqui”. O que significa para o poeta uma leitura de dentro do poema? E de que real ele está falando? Uma fala retórica sempre abre espaços para especulações de ordem retórica. “Só ele existe”, o poema que não pode ser esquecido, e funda na escuta de Age de Carvalho, o leitor de Celan, uma atividade criadora que se faz a partir de sua ausência. A voz que se revela em função do silêncio que emana da lembrança de outros textos.

Nesse sentido, ao discutir a forte cumplicidade de leituras traçada pelos dois autores escolhidos sob a temática das trocas intertextuais e da construção da própria poesia, observam-se as diferenças: no percurso conceitual descrito em suas obras, na forma de conceber a estrutura dos textos e na maneira com que procuram o tom mais apropriado para a criação de seus poemas.

Um processo criativo “quase” paralelo na construção dos poemas e uma afinidade poética que enriquece suas obras, ao mesmo tempo em que mantém a identidade da escrita em cada um deles.

## NOTA

\* Fonte: CANTUÁRIA, Denyse Figueiredo. *Palavras a esmo*: uma leitura das afinidades poéticas de Max Martins e Age de Carvalho. São Paulo, 2000. 102p. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. A referida dissertação está em fase de reformulação para possível publicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução por Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.



CARVALHO, Age de. *Ror* (1980-1990). São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde*; seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *O Meridiano* e outros textos. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *A Morte É Uma Flor*: Poemas do Espólio. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

MARTINS, Max. *Não para consolar*: Poemas reunidos 1952-1992. Belém: CEJUP, 1992.

MARTINS, Max; CARVALHO, Age de. *A fala entre parêntesis*. Belém: SEMEC; Grapho, 1982.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n. 31, p. 171-183, out. 1991.

PESSOA, Fernando. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 465p.

SHAKESPEARE, W. *The complete works*. New York: Gramercy, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

## POESIA EM FRAGMENTO

Sílvia Holanda  
Universidade Federal do Pará

**RESUMO:** Análise do processo de construção do poema *Passagem das Horas*, de Álvaro de Campos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Passagem das Horas*; Álvaro de Campos; edição crítica.

**RÉSUMÉ:** Analyse du procès de construction du poème *Passagem das Horas*, de Álvaro de Campos.

**MOTS-CLÉS:** *Passagem das Horas*; Álvaro de Campos; édition critique.

*Multipliquei-me para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo*  
Fernando Pessoa

### 1 INTRODUÇÃO

*.../ eu sou o poeta eleito de todos os  
intrépidos rebeldes espalhados pelo mundo,  
E aquele que anda nas minhas pegadas  
deixa a paz e a rotina atrás de si*  
Walt Whitman

A obra poética de Fernando Pessoa recebeu diferentes interpretações, dialogando com quase todas as teorias críticas que o século XX produziu: Formalismo, Psicocrítica, Estilística, Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, etc. Os temas do lirismo pessoano foram *traduzidos* para o dialeto próprio de cada uma dessas linguagens críticas. Fundamentalmente poeta, Fernando Pessoa atraiu a atenção de filósofos, lingüistas, esotéricos, antropólogos, etc., que propuseram a chave hermenêutica para o “desvelamento” dos grandes impasses analíticos impostos por sua obra.

Focalizando o heterônimo Álvaro de Campos, fazemos um breve levantamento da recepção crítica da obra pessoana. João Gaspar Simões, entre os pessoanos, notabilizou-se pelo tom freudiano, que já sofreu os reparos de um Eduardo Lourenço e de outros ensaístas.

Apesar das críticas recebidas, o livro *Vida e Obra de Fernando Pessoa* continua a ser uma referência insubstituível no que se refere, por exemplo, à tese de que a heteronímia é uma mistificação:

*Álvaro de Campos é, em verdade, o mais simulado dos heterônimos de Fernando Pessoa e de entre todos o mais mistificadamente concebido. E isto, em grande parte, pela inibição fundamental que detém todos os fingimentos [...]. Ora fingindo-se uma personalidade tão outra que de si mesma só tinha o ponto de partida — ou seja, o facto de o próprio Fernando Pessoa também ter sido educado no estrangeiro —, Fernando Pessoa, fingindo-se Álvaro de Campos, como ‘fingir-se é conhecer-se’, sabia, de ciência certa, que Álvaro de Campos [...] era possuidor de um grande numero de experiências que ele próprio, Fernando Pessoa, nunca fizera. (Simões, 1973, p. 269)*

O biógrafo pessoano relativiza a diferença, seguindo a tese acima, entre Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, sendo este último considerado núcleo verdadeiro do qual aquele se afastaria por puro *fingimento* poético:

*Depois (de fins de 1915) perde quase por completo a fisionomia mistificadora diferenciada e torna-se um Fernando Pessoa no facto de este ter aceite a tradição lírica pátria e aquele continuar a influência versilibrada de Walt Whitman. (Simões, 1973, p. 266)*

Sob uma ótica diferente, Mário Sacramento, na obra *Fernando Pessoa, poeta da Hora Absurda*, analisa os heterônimos Campos, Caeiro e Reis a partir da relação cognitiva entre o sujeito e o objeto. Assim, em Caeiro ocorreria a predominância do objeto sobre o sujeito e a redução deste àquele; em Pessoa, a tendência à irrealização simultânea do sujeito e do objeto; em Ricardo Reis, o equilíbrio instável entre os dois termos; em Álvaro de Campos, o predomínio do sujeito sobre o objeto (Sacramento, 1973, p. 158). Fundamentando-se no esquema de Martin Buber — Eu-isto e Eu-Tu —, o Professor Óscar Lopes, aproximando-se da interpretação de Mário Sacramento, define Álvaro de Campos como “radical

subjetivista, ou mais rigorosamente, psicologista” (Lopes, 1969, p. 282) e identifica três momentos na obra deste heterônimo: sensacionista à Whitman, o sensacionista futurista e o cantor lírico da frustração.

A recepção crítica de Pessoa abarca um dos núcleos de maior produção crítico-teórica em português. Aqui nos limitamos a levantar alguns estudos apenas para situar o heterônimo em relação às interpretações mais correntes. Não obstante, antes de passarmos à consideração de textos de Álvaro de Campos, não podemos deixar de citar a obra do maior crítico vivo de língua portuguesa, Eduardo Lourenço. Dentre os vários se os vários ensaios deste, destaca-se *Fernando Pessoa Revisitado*. No capítulo VII deste livro, Álvaro de Campos nos é apresentado como o poeta da abulia e da negatividade:

*É (Álvaro de Campos) a sua descida sem venda na alma ao “gouffre” baudelairiano convertido em tonel das Danaides, e só não é o seu agônico “cœur mis a nu” porque nem aqui, onde tão brutalmente se desvenda, nos dá o direito de o assimilar à totalidade de Fernando Pessoa. Se pomos de parte o Fausto, escalpelização ou autoviviseção poética sem igual, Campos é Pessoa mais nu, deixando correr à solta a torrente de angústia que o sufoca, fazendo o processo da sua abulia, outorgando-lhe uma dimensão de fábula, dilacerando-se com um patetismo e uma raiva dementes, em suma, elevando ao sentimento da sua existência (e da existência em geral) como absurdo radical, a única Epopeia que a poesia moderna pode conceber, uma epopeia do negativo e da negação. (Lourenço, 1981, p. 145-6)*

A leitura “niilista” de Eduardo Lourenço abriu novas perspectivas de interpretação da obra de Pessoa como um todo e da de Álvaro de Campos em particular. A esse tipo particular de interpretação baseada, em menor ou maior escala, na Psicanálise e na Filosofia, segue-se uma linha de estudos vinculados à Crítica Textual e à Crítica Genética (P. de Biasi, Gresillon, etc.), com os estudos de Teresa Sobral Cunha, Teresa a Rita Lopes e Cleonice Berardinelli. O texto da obra pessoana, tradicionalmente lido através das edições da Ática e da Aguilar,

sofre uma profunda reformulação, cujos desdobramentos ainda estão a ocorrer. Considerando essas novas pesquisas, decidimos empreender uma primeira abordagem de um poema de Campos — “A Passagem das Horas” — a partir do confronto das diferentes ordenações textuais propostas para tal poema e de uma leitura intertextual voltada para o rico diálogo entre Pessoa e Walt Whitman.

Antes de comentar brevemente as diferenças entre as edições do poema em questão, vale lembrar que o fragmentário da obra de Pessoa — responsável pelas divergências de leitura dos editores — relaciona-se à própria escritura do autor:

*O fragmentário provém da própria maneira de ser do autor; [...] Trabalhava, ao mesmo tempo, em vários projectos; seguindo um plano preconcebido, anotava, com intervalos de dias, as suas ideias, continuando ora na parte final, ora na meio, ora no princípio da obra projectada.* (Campos, 1993, p. XII)

Publicada no volume Poemas de Álvaro de Campos, a edição de “A Passagem das Horas” de Cleonice Berardinelli corrigiu muitos erros das edições da Ática e da Aguilar, propondo, com base na ortografia autoral, novas leituras de versos já conhecidos, acrescentando outros aos já existentes, reordenando-lhes a seqüência. Recorrendo a uma imensa colagem, a editora brasileira dividiu o texto em duas partes, sendo a primeira parte a fusão dos fragmentos (cf. a edição de Teresa Rita Lopes) B, C, E, D e F e a segunda parte correspondente ao fragmento A. Além dessas duas partes, são identificados quatro outros textos numerados de *a* a *d*. Teresa Rita Lopes, ao editar o mesmo texto, em *Livro de Versos*, critica exatamente essa reordenação que, segundo ela, não é sancionada pela vontade autoral:

*[...] a EC quis escrever, em lugar de Pessoa, o grande poema que ele teria escrito — se o tivesse escrito. Mas que ele não escreveu. Pessoa não criou o grande continente com que sonhou: “A Passagem das Horas” é um arquipélago com três ilhas muito belas, — os três blocos que localizei — e alguns ilhéus com mais ou menos vida própria. [...] não há uma só “Passagem”, mas várias, mais ou menos*

*estruturadas, cada uma com direito à sua autonomia.* (Campos, 1993, p. 31)<sup>1</sup>

Admitindo a(s) PH(s) em sua fragmentariedade, a editora portuguesa identifica sete fragmentos numerados de A a G, mantendo a ortografia original dos textos, que, verso por verso, não divergem daqueles fixados por Cleonice Berardinelli. Colocadas lado a lado, as edições de Teresa Rita Lopes (TRL), de Cleonice Berardinelli (EC) e as da Ática-Aguilar (At /Ag) podem graficamente esquematizadas:

TRL	EC	At/Ag
	II, 1-129	245-326 198-244
B	I, 1-81 I, 298-339 I, 342-381 I, 382-424	118-197 391-428 354-390 472-512
C	I, 82-198	1-117
D	I, 244-270	327-353
E	I, 199-243	429-471
F	I, 271-297	—
G	8a	—
T. 225a	8b	—
T. 225b	8c	—
T. 46	8d	—
Parte I	B1 + C + E + D + F + B2	
Parte II	A	

<sup>1</sup> Cf., da mesma autora, a seguinte afirmativa, extraída da apresentação à obra *Pessoa Inédito*: “Pessoa não escreveu livros como habitualmente os escritores escrevem: respondendo a solicitações editoriais ou levando a cabo, por sua conta e risco, uma determinada obra previamente planeada, Pessoa ia-se escrevendo — por assim dizer — ao longo da sua vida, porque era isso a sua mais vital respiração [...] Escrevia-se, estilhadamente, ao sabor da inspiração e na pessoa desses ‘outros’ em que ao longo da vida se desdobrou.” (Campos, 1993, p. 17).

## 2 FRAGMENTO A

*1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo.*  
Fernando Pessoa

O fragmento A (cota 70-16 a 17<sup>v</sup>) é um texto datilografado e datado de 1916, correspondendo aos versos 245-326 e 198-244 das edições da Ática e da Aguilar. Na edição crítica preparada por Cleonice Berardinelli, tal fragmento é uma segunda parte de “A Passagem das Horas”, apresentando 129 versos. A lição adotada pela EC é criticada por Teresa Rita Lopes, que, considerando o texto uma apresentação da personagem, defende a unidade do poema:

*Esta seqüência é, por si só, um poema — um extraordinário poema, que não precisa de mais nada para ter a perfeição de um cristal. A EC respeita essa unidade, que de facto se impõe, de tal forma que ele precisa, para isso, de lhe atribuir um lugar à porte [...](Campos, 1993, p. 28)*

Proclamando a sensação total como princípio estético, o fragmento A coloca-se sob a égide de um Sensacionismo que o Pessoa crítico tentou explicar e defender em diversos artigos, como “Os três princípios do Sensacionismo” e “Manifesto do Sensacionismo”:

*Sentir tudo de todas as maneiras,  
Ter todas as opiniões,  
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
Desagradar a si-proprio pela plena liberalidade de [espírito],  
E amar as cousas come Deus. (Campos, 1993, p. 161)*

Esses cinco versos parecem a realização poética do que Pessoa afirmava como teorizador do Sensacionismo no “Manifesto do Sensacionismo”: “A realidade, para nós, é a sensação. Outra realidade imediata não pode para nós existir.” (Campos, 1990, p. 265). A atitude sensacionista, adotada pelo sujeito poético, não permite uma plena e cartesiana definição do *eu*, entregue ao turbilhão

das sensações e às contradições por ele vivenciadas. As anáforas que se seguem aos cinco versos iniciais, nesse contexto, tentam traduzir o *eu* em sua multiplicidade:

*Eu, que sou mais irmão de um operário,  
[...]  
Eu, enfim, que sou um dialogo continuo,  
[...]  
Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso  
Às leis irrepreensíveis da Vida  
Eu, o fumador de cigarros por profissão adequada,  
O individuo que fuma opio, que toma absinthe, mas que [enfim,  
Prefere pensar em fumos opio a fumar-o [...]*  
(Campos, 1993, p. 161-162)

Essa multiplicidade, essa ânsia de ultrapassar o objeto sentido, não conhece barreiras éticas. Em *O constelado Fernando Pessoa*, José Clécio Quesado, ao estudar o processo que ele denominou de “subjetivação da objetividade”, comenta tal atitude em Álvaro de Campos:

*Fundamentado neste principio de sensação total, Campos se propõe ultrapassar também os limites de qualquer barreira ética ou ordem ideológica. Para ele, ‘é tão vergonhoso fazer arte moral como fazer arte imoral’, pois a sua linha de concepção é a da amoralidade. E assim o poeta se define através de uma posição de estranhamento a qualquer principio social e humano. (Quesado, 1976, p. 107)<sup>2</sup>*

O fragmento que ora focalizamos apresenta exemplos dessa estética ‘amoral’ que se contrapõe ao esteticismo de Wilde e à orientação da Arte pela Arte de Gautier ou Poe:

*Todos os amantes beijaram-se na minh’alma,  
Todos os vadios dormiram um momento em cima de mim,*

<sup>2</sup> Veja-se, ainda em relação à atitude do Sensacionismo diante da ética, o seguinte trecho retirado das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*: “O sensacionismo representa a atitude estética em todo o seu esplendor pagão. Não representa qualquer dessas coisas insensatas — o esteticismo de Oscar Wilde, ou a Arte pela Arte de outras pessoas desorientadas com uma visão plebeia da vida.” (1966, p. 241)

*Todos os desprezados encostaram-se um momento ao [meu  
hombro,  
Atravessaram a rua, ao meu braço todos os velhos e os  
[doentes,  
E houve um segredo que me disseram todos os [assassinos.*  
(Campos, 1993, p. 163)

O refinado lirismo pessoano, a lembrar um Eliot ou um Valéry, realiza, por vezes, o processo de “mistura de estilos” teorizada por Erich Auerbach a partir do lirismo de Baudelaire; a elevada dicção a que estamos acostumados desde Petrarca — para não recuar mais — é o rompida em versos como os que seguem:

*Fui para a cama com todos os sentimentos,  
Fui souteneur de todas as emoções,  
Pagaram-me bebidas todos os acasos  
Troquei olhares com todos os motivos de agir,  
[...]  
Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto [tudo,  
Ó fome abstracta das cousas, cio impotente dos [momentos,  
Orgia intelectual de sentir a vida!*  
(Campos, 1993, p.164)

Sete últimos versos do poema trazem, por um lado, o riso de um Rabelais e, por outro, a sofreguidão diante do real, buscado no seu apelo mais primário, de um Walt Whitman:

*Poder rir, rir, rir despejadamente  
Rir como um copo entornado,  
Absolutamente doido só por sentir,  
Absolutamente rôto por me roçar contra as cousas,  
Ferido na bocca por morder cousas,  
Com as unhas em sangue por me agarrar a cousas [...]*  
(Campos, 1993, p. 164)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Relacionem-se tais versos aos seguintes retirados da “Saudação a Walt Whitman”: “Ó sempre moderno e eterno; cantor dos concretos absolutos, / Concubina foga-samente [...] do universo disperso, / Grande pederasta roçando-te pela divindade das cousas, / Sexualidade... etc. // Tu, o homem-mulher-creança-natureza-machinas!” (Campos, 1993, p. 362).

### 3 FRAGMENTO B

*E como são estilhaços  
Do Ser as coisas dispersas,  
Quebro a alma em pedaços  
E em pessoas diversas.*  
Fernando Pessoa

Datado de 22 de maio de 1916, o fragmento B é um texto misto sem atribuição. Nas edições da Ática e da Aguilar, tal fragmento corresponde aos versos 118-197, 391-428, 354-390 e 472-512. A EC, recorrendo a um processo de colagem, une-o aos fragmentos C, E, D e F, constituindo juntos a 1ª parte de “A Passagem das Horas”.

O fragmento B começa sob a égide do Sensacionismo, retomando o verso que inicia o poema anterior:

*Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma cousa de todos os modos possíveis ao mesmo  
[tempo  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento diffuso, profuso, completo e longinquo.*  
(Campos, 1993, p. 165)

Essa tematização da sensação plena é relacionada pelo Fernando Pessoa crítico ao Simbolismo francês:

*Derivamos do simbolismo francês a nossa atitude funda-  
mental de atenção excessiva às sensações, a nossa, por  
consequente, frequente preocupação com o tédio; a apatia,  
a renúncia ante as coisas mais simples da vida. (Pessoa,  
1993, p.)<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> Lopes apud Campos, 1993, p. 28: “[...] a EC usa um método que também aplica no articular dos poemas, destituído de cabimento: a última palavra do texto, ‘coração’, ecoa no primeiro verso da página que, por isso, resolveu considerar sua continuação: “Trago dentro do meu coração”(70-13)”

Movido pela simpatia, o sujeito poético busca o sentir em totalidade, voltando-se, como no fragmento A, mesmo para os aspectos que contrariam a convenção, a moral burguesa: “Eu quero ser o sempre aquilo, com quem sympathiso, / Eu torno-me sempre mais tarde ou mais cedo, / Aquilo com quem sympathiso, seja uma pedra ou uma ansia” (Campos, 1993, p. 164)<sup>5</sup>. Pessoa, em texto recolhido em PIAI, discute a “ética” do ponto de vista do Sensacionismo: “Religião, moralidade, espiritualidade — todas estas coisas valem pela beleza que tenham ou que delas possa ser extraída”(Pessoa, 1966, p. 25)<sup>6</sup>. Assim, os versos citados a seguir, justificam-se esteticamente por traduzirem uma idéia de beleza associada à força sensória:

*Commeti todos os crimes,  
Vivi dentro de todos os crimes  
(Eu proprio fui, não um nem o outro no vicio,  
mas proprio vicio-pessoa praticado entre elles,  
E d'essas são as horas mais arco-de-triumpho da minha [vida].*  
(Campos, 1993, p. 165-166)

*Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos  
[os como que esquecidos,  
E todos os pederastas — absolutamente todos (não [faltou nenhum]  
Rendez-vous a vermelho e negro no fundo-inferno da [minha alma].*  
(Campos, 1993, p. 166)

No volume *Pessoa inédito*, há um fragmento que define, na perspectiva de Pessoa, os elementos da sensação: “[...] a Consciência, o Sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal cousa, e sinto que sinto” (Pessoa, s. d., p. 213). Esses elementos aparecem reunidos em um trecho do fragmento B que se tornou célebre: “Multipliquei-me para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei-me,

<sup>5</sup> Pessoa, 1966, p. 135.

<sup>6</sup> Cf., quanto aos mesmos versos, a leitura de Cañizal, 1964, p. 70: “Este cosmos simpatizante de Campos é um ir além humanamente de Caeiro, a fim de não ficar na distância de uma estrada erna que vai da alma ao coração, ou vice-versa. A riqueza de elementos concretos nos termos objetivos, nas comparações de Álvaro de Campos, é significativamente representativa.”

não fiz senão extravasar-me”(Pessoa, 1993, p. 166). Essa busca da multiplicidade, primeira *regra* do Sensacionismo, visa à abolição do “dogma da personalidade”, devendo o artista aspirar a ser o universo numa atitude que lembra Walt Whitman: “Do I contradict myself? / Very well then... I contradict myself; / I am large... I contain multitudes.”(1995, p. 55)

Outro tema que se destaca no texto em foco é o da velocidade, expresso por meio de uma imagística que procura ressaltar o que esta tem de excessivo:

*Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,  
E todos os paizes e todas as pessoas giram dentro de [mim,  
Centrifuga ansia, raiva de ir por os ares até aos astros  
Bate pancadas de encontro ao interior do meu craneo,  
Põe-me alfinetes vendados por toda a consciencia do [meu corpo,  
Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto*  
(Campos, 1993, p. 167)

O texto “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”, recolhido em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, representa a afirmação de uma estética vitalista, que valida esta a tematização da velocidade:

*O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante,  
cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força,  
que tem lá fora representantes como Verhaeren, Marinetti,  
a Condessa de Noailles e Kipling.* (Pessoa, 1966, p. 126)

O poema, ao tentar captar a velocidade que arrebatava, faz desfilar no branco da página metáforas turbilhonantes e explosivas — “Cavalgada alada de mim por cima de todas as cousas / Cavalgada estalada mim por baixo de todas as cousas / [...] / Numa velocidade crescente, violenta” (Campos, 1993, p. 168) —, a captarem a energia violentadora da vida. A máquina — símbolo emblemático do Futurismo marinettiano — é movida por essa mesma força negativa:

*Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo...  
A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que [mexe*

*As rodas da locomotiva, as rodas do electrico, os [volantes dos Diesel,  
E um carro puxado a mulas ou a gazolina é puxado pela  
[mesma cousa.*

(Campos, 1993, p. 168)

O sonho, os ideais humanitários, a decência burguesa, são destruídos pela velocidade proclamada contra Aristóteles — “[...] o belo consiste na grandeza e na ordem” (*Poética*, 1450b 35) —, como um novo elemento da beleza:

*Velocidade entra por todas as ideias dentro,  
Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,  
Chamusca todos os ideais o humanitarios e uteis,  
Atropela todos os sentimentos normaes, decentes, [concordantes,  
Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado  
Os corpos de todas as philosophias, os trapos de todos [os poemas,  
Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstracto nos ares,  
Senhor supremo da hora europêa metallico e cio.*

(Campos, 1993, p. 169)

Os últimos versos do poema reservam uma pequena “surpresa”, se considerarmos que um dos temas levantados pelo texto é o da sensação plena. Esta plenitude, tantas vezes buscada pelo sujeito poético, se mostra, agora, uma frustração; o *tudo* imaginado choca-se com uma outra totalidade, porém negativa:

*Doe-me a imaginação não sei como, mas é ella que doe.  
Declina dentro de mim o sol no alto do céu.  
Começa a tender a entardecer no azul e nos meus [nervos.  
Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?  
Eu que, veloz, voraz, comilão da energia abstracta,  
Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,  
Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos [pés,  
Calcar, calcar, calcar até não sentir..  
Eu, sinto que ficou fóra do que imaginei tudo o que quiz,  
Que embora eu quizesse tudo, tudo me faltou [...]*

(Campos, 1993, p. 170)

#### 4 FRAGMENTO C

*Nada existe,  
não existe a realidade,  
apenas sensação.*

Fernando Pessoa

Texto datilografado datado de 22 de maio de 1916, o fragmento C é um texto de 117 versos, correspondendo aos versos 1-117 das edições Ática/Aguilar e aos versos 82-198 da 1ª parte da EC. Nesta última edição, tal fragmento foi colado aos blocos B, E, D e F.

Recorrendo à metáfora do coração, estudada por Joaquim-Francisco Coelho (1987, p. 234), o eu poético sonha, como nos fragmentos A e B, com uma totalidade que logo se patenteia como frustração:

*Trago dentro do meu coração  
Como num cofre que se não pode fechar de cheio  
Todos os logares onde estive,  
Todos os portos a que cheguei,  
Todas as paisagens que vi atravez das janellas ou vigias,  
Ou de tombadilhos, sonhando,  
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero*

(Campos, 1993, p. 170-171).

Assim, o texto é menos a tematização da viagem que a de um infinitismo falho ou, pelo menos, aquém do pretendi do, retomando a temática sensacionista de A e B. Há, como é característico de Álvaro de Campos, uma não conformidade entre o objeto sentido e o sujeito que sente:

*Viajei por mais terras do que aquellas em que [toquei..  
Vi mais paisagens do que aquellas em que puz [os olhos..  
Experimentei mais sensações do todas as [sensações que senti,  
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou [que sentir  
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu [infeliz*

(Campos, 1993, p. 171)

Esse infinitismo de Campos é, na interpretação de Eduardo Lourenço, a tentativa de vencer a abulia:

*Mau grado a histeria épica com que, Walt Whitman interposto, tentou arrancar-se ao lugar matricial de ausente e abúlico, dando-se na imaginação o Infinito assimilado à essência e forma do Universo, o eterno acompanhamento melancólico de sua mão esquerda continuou sempre presente.* (Lourenço, 1981, p. 337)

Falhado o sonho da sensação plena, o sujeito o poético entrega-se a uma desalentada avaliação da vida, a lembrar a temática do ortônimo:

*Não sei se a vida é pouco ou de mais para mim.  
Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei  
Se me falta escrupulo espiritual, ponto-de-apoio na [inteligencia,  
Consanguinidade com o mysterio das causas choque  
Aos contactos, sangue sob golpes, estremeção aos [ruidos,  
[ou se ha outra o significação para isto mais e commoda [e feliz.  
(Campos, 1993, p. 171)*

A partir do verso 73 e até ao último verso do poema, surge a evocação à noite, tema<sup>7</sup>, tema de tantos poemas do Romantismo europeu. O tom niilista cede o passo a uma amorosa conclamação aos poderes lenitivos da noite — “Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa” e “Ó carinhosa do Além, senhora do lucto infinito”. Ainda assim, só à irrealidade — “Tu que não existes, que és só a ausencia de luz” — da Noite o eu lírico pôde confessar:

*Não sei sentir, não sei ser humano, conviver  
De dentro da alma triste com os homens meus irmãos na [terra.  
Não sei ser útil mesmo sentindo, ser pratico, ser [quotidiano, nitido,  
Ter um lugar na vida, ter um destino entre os homens,  
Ter uma obra, uma fôrça, uma vontade, uma horta,  
Uma razão para descansar, uma necessidade de me [distrahir,  
Uma cousa vinda directamente da natureza para mim.  
(Campos, 1993, p. 173)*

<sup>7</sup> Simões, 1991, p. 337: “[...] esta evocação à noite — ‘Mãe suave e antiga’ — esta confissão de impotência e de desânimo, tendo este estendal de confidências entre amargas e desiludidas, entre irônicas e tristes, vem no momento próprio, tem o toque das coisas profundamente sentidas — soa a sincero, a humano, a vivido”.

## 5 FRAGMENTOS D, E, F e G

*O ‘pensar’ de Campos não tem [...] nada analítico: completamente irracional, confiando apenas no sentimento, tenta apoderar-se da vida dessa maneira. Não quer conhecer o mundo ou observá-lo, mas apenas experimentá-lo em todo o corpo, sofrer dionisiacamente.”*

Georges Güntert

Os fragmentos D, E, F e G de “As Passagens das Moiras” são os menores blocos do conjunto de textos, sendo que os dois últimos fragmentos não aparecem na edição da Ática e na da Aguilar. Na EC correspondem, respectivamente, a I, 244-270; I, 199-243; I, 271-297 e 8a.

No fragmento D, traduz-se, poeticamente, uma atitude de ausência perante a vida, tema que também fora tratado por Mário de Sá-Carneiro, da qual, porém, ele não pode afastar-se, impelido que é pelas ânsias de totalidade de um sensacionista:

*Das terrasses de todos os cafés de todas as cidades  
Accessíveis á imaginação  
Reparo para a vida que possa, siga-a sem me mexer,  
Pertença-lhe sem tirar um gesto da algibeira,  
Nem tomar nota do que vi para depois fingir que o [vi.  
[...]  
Assisto a tudo e definitivamente.  
Não ha joia para mulher que não seja comprada [por mim e para mim,  
Não ha toque de sino em Lisboa há trinta annos, noite de São  
Carlos ha cincoenta  
Que não seja para mim por uma galantaria deposta.  
(Campos, 1993, p. 174)*

Em meio à limpidez de uma manhã — “clarim claro da manhã ao fundo / Do semicírculo frio do horizonte” —, como a lembrar um Cesário Verde, no fragmento E, o sujeito poético volta-se para a observação da movimentação urbana, recorrendo-se, por vezes, ao processo que Leo Spitzer denominou de enumeração caótica:



Rumo e trafego carroça comboio eu — sinto sol rua,  
 Aros caixotes trolley loja rua vitrines saia olhos  
 Rapidamente calhas e carroças (caixotes rua atravessar [rua  
 Passeio logistas «perdão» rua  
 Rua a passear por mim a passear pela rua por mim  
 Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá  
 A velocidade dos carros ao contrario nos espelhos  
 [obliquos das montras,  
 O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no  
 [cesto rua  
 O meu passado rua estremece camion rua não me [recordo rua  
 Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciencia [de mim  
 (Campos, 1993, p. 175-176)

Há, no fragmento *F*, um apelo sensorial que lembra o Caieiro de “O Guardador de Rebanhos” (poema XXI):

Se pudesse trincar a terra toda  
 E sentir-lhe um paladar,  
 Seria mais feliz um momento...  
 Mas eu nem sempre quero ser feliz.  
 É preciso ser de vez em quando infeliz  
 Paro se poder ser natural  
 [...]  
 O que é preciso é ser-se natural e calmo  
 Na felicidade ou na infelicidade,  
 Sentir como quem olha,  
 Pensar como quem anda,  
 E quando se vai a morrer, lembrar-se de que o dia [morre,  
 Assim é e assim seja.. (Campos, 1993, p. 216)

Essa sensorialidade, a transbordar os limites do verso, se traduz numa aderência à epiderme da vida em suas formas naturais, numa busca da sensação plena (já presente em outros fragmentos):

Estaté-lo-me ao comprido em toda a vida  
 E urro em mim a minha ferocidade de viver...  
 Não ha gestos de prazer pelo mundo que valham

A alegria stupenda de quem não tem outro modo de a [exprimir  
 Que rolar-se pelo chão entre ervas e malmequeres  
 E misturar-se com terra até sujar o fato e o cabelo...  
 Não ha versos que possam dar isto...  
 [...]  
 Tenho a furia de ser raiz  
 A perseguir-me as sensações por dentro como uma [seiva...  
 (Campos, 1993, p. 176)

O manuscrito correspondente ao fragmento *G* traz-nos a imagem da água associada à lembrança, marcando um contraste entre a criança — alegre — e o homem — meditativo. Na poesia pessoana, estar alegre é quase sempre uma inconsciência do mundo dilacerado pela angústia (Cf., por exemplo, “Ela canta, pobre ceifeira” — Pessoa, 1986, p. 144), típica dos ingênuos, das crianças, dos loucos.

A euforia das sensações — marcante no fragmento *B* — abriga agora a morte. A passagem das horas também assinala os mortos. A saudade existe, porém, não no mundo transcendente como em Teixeira de Pascoaes, mas concretamente em meio ao ruído “imaneente” das máquinas da fábrica:

Os mortos — elles nunca me deixam!  
 Nem as pessoas mortas, nem os logares passados, [nem os dias.  
 E às vezes entre o ruído das machinas da fabrica  
 Toca-me levemente uma saudade no braço  
 E eu viro-me... e eis no quintal da minha casa [antiga  
 A creança que fui ignorando ao sol que eu haveria de [ser.  
 (Campos, 1993, p. 177)

Nos quatro último versos, a noite cai sobre a cidade presa ao mundo, com fábricas, pessoas, pedestres, ruas, etc. É nela que o eu lírico buscará abrigo contra um mundo que se impõe a ele:

Ah, sê maternal!  
 Ah, sê melliflua e taciturna  
 Ó noite aonde me esqueço de mim  
 Lembrando... (Campos, 1993, p. 177)

## 6 CAMPOS E WHITMAN: A POESIA COMO EXALTAÇÃO

*Para cantar-te (Whitman) como tu quererias que te [cantassem,  
Melhor é cantar a terra, o mar, as cidades e os [campos —*

*.....  
Os homens, as mulheres, as crenças,*

*Todas cousas que, juntas, formam a synthese-[universo,  
Todas as cousas que, separadas, valem a synthese-Universo,  
Todos as cousas que universaes formam a synthese [Deus.*

*Ah, o poema que te cantasse bem,  
Seria o poema que todo cantasse tudo*

Álvaro de Campos

Aqui tentaremos uma aproximação entre “A Song of Joy”, de Walt Whitman, e “A Passagem das Horas” (T. R. Lopes). Embora saibamos que se trata de algo já assente nos estudos pessoais<sup>8</sup>, pensamos que o exame de textos dos dois autores, para além das generalidades comparativistas, é relevante para demonstrar que, em Álvaro de Campos, a presença de Whitman (temas, ritmo, etc.) é refratada por uma recepção incapaz de uma adesão incondicional.

O 1º e 2º tercetos de “A Song of Joys” são uma síntese temática do poema, em busca romântica de adesão à vida em todas as suas formas:

*O to make the most jubilant song!  
Full of music — full of manhood, womanhood, infancy!  
Full of common employment s — full of grain and trees.*

<sup>8</sup> Cf., por exemplo, Lourenço, 1981, p. 150: “Tal é o limite para que tende a poesia de Álvaro de Campos, iniciada sob o signo libertador e a paixão pela diversidade das coisas, de Walt Whitman... Felizmente, Álvaro de Campos evita este paroxismo desincarnado [sic] por uma espécie de humor mais ou menos real, por uma ironia transcendente ou em filigrana, por uma raiva até mas não tão abstracta como no Fausto, elevando assim ao seu mais alto ponto a *tragicomédia da inteligência e da sensibilidade* a braços com as contradições da vida e delas mesmas, verdadeiramente incomparável.”

*O for the voices of animals — O for the swiftness and [balance of fishes!  
O for the dropping of raindrops in a song!  
O for the sunshine and motion of waves in a song!<sup>9</sup>*

Se confrontarmos tais tercetos a um trecho do fragmento C — “Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti, / Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir / E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz” —, perceberemos uma afinidade entre o infinitismo sensorial de Campos e o vitalismo poético de Whitman. Uma nota de tristeza vela, contudo, o canto plenificado de Campos. Whitman anela por uma poesia que pudesse identificar-se à natureza em viço, agilidade, música e, ao mesmo tempo, apresentar-se como louvor à humanidade. No poema de Whitman, ainda, o eu lírico, entregue a uma alegria desenfreada, quer possuir um espaço e um tempo para além dos limites impostos ao homem:

*O the joy of my spirit — it is uncaged — it darts like [lighting!  
It is not enough to have this globe or a certain time,  
I will have thousands of globes and all time.<sup>10</sup>*

O fragmento B, marcado que é pelos princípios do Sensacionismo, aproxima-se dessa procura whitmaniana do que não é abarcado pelas noções de espaço e tempo: “Sentir tudo de toda as maneiras, / Viver tudo de todos os lados” — (p. 165). Com uma diferença: Campos não adere totalmente ao titanismo romântico do cantor de *Leaves of Grass*, por ter a dilacerada consciência moderna de que essa totalidade não é real ou está sujeita a frustrações.

<sup>9</sup> Whitman, 1995, p. 45 ss. Utilizamos a tradução de Oswaldino Marques indicada na bibliografia: “Oh, compor o mais exultante dos cantos! / Repleto de música — repleto de seiva viril, de feminilidade, de infância! / Regorgitante de ocupações cotidianas — prenhe de sementes e árvores. // Oh, quem me dera, as vozes dos animais! — oh, quem me dera, a agilidade e o equilíbrio dos peixes! / Oh, quem me dera, o riscar das gotas de chuva numa canção! / Oh, o faiscar do sol e o desassossego das ondas numa canção!” (1946, p. 73)

<sup>10</sup> Tradução: “Oh, a alegria desenfreada de meu espírito, fendendo a escuridão como um relâmpago! / Não basta a posse deste globo ou uma certa fração do tempo, / Eu possuirei milhares de globos e a eternidade do tempo.” (1946, p. 73)

A partir do verso 10 de “A Song of Joys”, tem início uma longa enumeração de substantivos e verbos no infinitivo. O prazer associado à velocidade promovida pela máquina moderna se destaca entre os temas focalizados:

*O the engineer's joys! to go with a locomotive!  
To hear the hiss of steam, the merry shriek, the steam-[whistle  
the laughing locomotive!  
To push with resistless way and speed off in the distance.<sup>11</sup>*

O maquinista, o bombeiro — “The sight of the flames maddens me with pleasure”<sup>12</sup> —, os homens e mulheres a galope, o lutador, as mães são envolvidos em um longo abraço; virtudes cristãs — as alegrias das mães, o amor desvelado, a alegria da concórdia — se multiplicam e transbordam, conferindo ao texto de Whitman um tom de hino. O mesmo Álvaro de Campos, em movimento, que busca o outro — “Eu quero ser sempre aquilo com quem sympathiso / [...] Seja multidão ou um modo de compreender Deus” (Campos, 1993, p. 166) — sabe, em uma atitude negadora do humanismo “cós-mico” de Whitman, que:

*Só humanitariamente é que se pode viver.  
Só amando os homens, as ações, a banalidade dos [trabalhos,  
Só assim — ai de mim! —, só assim se pode viver.  
Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!*  
(Campos, 1993, p. 172)

e que a máquina, valorizada em Whitman pelo bem-estar que proporciona ao homem, ao conferir-lhe uma sensação alegre de vitalidade, serve, por meio da velocidade, a um ímpeto de destruição de qualquer humanitarismo:

*Hela-hoho comboio, automovel, aeroplano minhas ansias  
Velocidade entra por todas as ideas dentro  
Chamusca todos os ideaes humanitarios e uteis*  
(Campos, 1993, p. 169)

<sup>11</sup> Tradução: “Oh, a alegria do maquinista! correr numa locomotiva! / Ouvir o resfolegar do vapor, o estrídulo folgazão, o apito / da máquina, a locomotiva gargalhando! / Avançar impetuosamente e precipitar-se na distância.” (1946, p. 74)

<sup>12</sup> Tradução: “A visão das labaredas me alucina de prazer!” (1946, p. 74)

O humanismo cósmico de Whitman exalta a simpatia da alma:

*O to have been brought up on bays, lagoons, creeks, the [coast,  
To continue and be employ'd there all my life,  
The briny and damp smell, the shore, the salt weeds [exposed at  
low water,  
The work of fishermen, the work of the eel-fisher and [clam-fisher;  
I come with my clam-rake and spade, I come spear,  
Is the tide out? I join the group of clam-diggers on the [flats,  
I laugh and work with them, I joke at my work like a [mettle-some  
young man,<sup>13</sup>*

Tal exaltação ao trabalho choca-se contra a abulia de Álvaro de Campos, que não acredita, como Whitman, que os objetos do universo converjam para ele. Abordando os mesmos temas, Álvaro de Campos e Whitman os modulam, assim, de modo diferente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução por Eudoro do Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 281p.
- CAMPOS, Álvaro de. *Livro de Versos*; introdução, transcrição, org. e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993. 436p.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *A Poesia de Fernando Pessoa*. São José do Rio Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1964. 89p.
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Microleituras de Álvaro de Campos*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. 210p.
- CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS, 2., Nashville, 1983. Anais... Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985. 687p.
- <sup>13</sup> Tradução: “Oh, ser criado à beira da praia, de lagoas, de angras, ou na costa, / Passar toda a minha existência, ganhar a vida nesses lugares / O cheiro molhado da salsugem, a faixa de areia, as algas marinhas que afloram na baixa-mar. // A labuta dos pescadores, a lida do pescador de enguia, do arrastador de mariscos; / Chego com o meu arrastão e a minha enxada, chego com o meu arpão de físgar moréias, / A maré está vazando? Reúno-me ao grupo dos que estão mariscando nos baixios, / Trabalho e brinco com eles, galhofo e trabalho esperto como um rapazola.” (1946, p. 75)

- GARCEZ, Maria Helena Nery. O tabuleiro antigo. In: *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, 1988. Anais...Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.219-224.
- GÜNTERT, Georges. *Fernando Pessoa, o eu estranho*. Tradução por Maria Fernanda Cidrais. Lisboa: Dom Quixote, 1982. 220p.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1981. 196p.
- LOPES, Óscar. *Ler e depois*. Porto: Inova, 1969. 387p.
- MARQUES, Oswaldino. *Cantos de Walt Whitman*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946. 88p.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *O poema e as máscaras*. Coimbra, Almedina, 1981.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*; org. de José Blanco. Lisboa: IN-CM, 1985. 252p.
- NEMÉSIO, Jorge. *A obra poética de Fernando Pessoa*. Salvador: Universidade da Bahia, 1958. 189p.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 842p.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*; textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966. 445p.
- POEMAS de Álvaro de Campos. In: EDIÇÃO CRÍTICA DE FERNANDO PESSOA. Lisboa: IN-CM, 1990. V. 2, 573p.
- POESIAS de Álvaro de Campos. In: OBRAS POÉTICAS DE FERNANDO PESSOA. Lisboa: Ática, 1951. 322p.
- QUADROS, Antônio. *Fernando Pessoa: vida, personalidade e génio*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. 319p.
- QUESADO, José Clécio Basílio. *O Constelado de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 125p.

- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa, poeta da hora absurda*. 3.ed. Lisboa: Veja, 1985. 189p.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. 6.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991. 634p.
- SIMÕES, João Gaspar. *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1973. 389p.
- WHITMAN, Walt. *Canto de mim mesmo*. Tradução por José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992. 155p.
- THE WORKS of Walt Whitman. Hertfordshire, Wordsworth Editions, 1995.

## POLITIZAÇÃO DA LITERATURA: A “CRÍTICA MILITANTE” DE WALTER BENJAMIN

*Marcus Vinnicius Leite*  
*Universidade da Amazônia*

**RESUMO:** O presente trabalho pretende desenvolver algumas idéias sobre a crítica literária de Walter Benjamin e sua relação com a tradição do marxismo. Na sua primeira parte, apresenta-se as duas problemáticas posta à Literatura pela tradição do marxismo: a da politização da literatura e a da representação da realidade na literatura. Na segunda, expõe-se o movimento de pensamento de Benjamin após o contato com a tradição do marxismo. Na terceira, finaliza-se com a apresentação de dois conceitos de sua “crítica militante”: a “arte de tendência” e a “inovação técnica na arte”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Walter Benjamin; Marxismo; politização; Literatura.

**ABSTRACT:** The present work intends to develop some ideas about Walter Benjamin's literary critic and its relationship with the traditions of the Marxism. In its first part, comes the two problems puts to the Literature for the tradition of the Marxism: The one, the political of the literature and the one of the representation of the reality in the literature. On second, the movement of thought of Benjamin is exposed after the contact with the tradition of the Marxism. In the third, concludes with the presentation of two concepts of its “militant critic”: the “tendency art” and the “technical innovation in the art”.

**KEY WORD:** Walter Benjamin; Marxism; Political; Literature.

“O crítico é estrategista na luta literária  
[*Literaturkampf*]”

“A arte do crítico, *in nuce*: cunhar palavras de ordem sem traír as idéias.”

Walter Benjamin,  
*Rua de Mão Única, 1928*

### I

A tradição do marxismo apresentou, para a Literatura, duas problemáticas: a da politização da literatura e a da representação da realidade na literatura.

A questão da politização da literatura foi desenvolvida de uma forma sistemática por Lenin (1975, p.70-7), em seu famoso artigo: “A Organização do Partido e a literatura do Partido” de 1905.<sup>1</sup> Neste artigo Lenin expõe a situação da literatura numa liberdade de expressão, sob a qual o Partido tem a possibilidade de organizar a sua literatura livremente. Mas, antes, fala da situação da imprensa sobre censura, na qual a produção do Partido é clandestina e feita, também, por organizações clandestinas. Na legalidade, com o partido reconhecido, estas organizações apresentavam opiniões díspares, que não ajudavam a Revolução. É necessário ter uma literatura que reflita os princípios do Partido, uma *literatura de Partido*. Como é esta literatura? Lenin diz que ela “não deve tratar de um assunto individual independente da causa geral do proletariado. Abaixo os literatos apolíticos! Abaixo os super-homens da literatura” (Lenin, 1975, p.72-3). A literatura de Partido deve ser parte integrante da organização do Partido. Mas, afirma Lenin, a literatura não pode ser compreendida como mais um setor no Partido, pois “é absolutamente preciso, neste campo, conceder um lugar mais amplo à iniciativa pessoal às inclinações individuais, ao pensamento e a imaginação, a forma e ao conteúdo” (*Idem*, p.73). Se a literatura precisa ser controlada pelo Partido, asseverará o autor, está longe de preconizar um sistema rígido, ou de querer resolver o problema com alguns regulamentos. “Não, este é um terreno no qual não se pode pensar em esquematismos” (*Idem*, p.74).

Lenin (1975, p.75) está ciente da liberdade da crítica e da criação literária, na qual cada “um é livre de escrever ou dizer o que queira, sem restrição alguma”. Se a liberdade de expressão e de imprensa deve ser completa, deve ser também a das associações, como o Partido. Portanto, para Lenin, a associação política é livre para “expulsar os membros que utilizam o nome do Partido para propagar idéias contrárias ao Partido” (*Idem*, p.74-5). Assim, esclarece mais adiante, que a expulsão dos membros se faz na medida em que estes não cumprirem as resoluções e o programa do Partido. Uma outra argumentação do líder russo a favor de uma literatura de Partido, é a

<sup>1</sup> Aqui, Literatura tem o sentido de produção impressa em geral, como também de jornalismo.

oposição a uma literatura que serve à burguesia, a qual falsamente defende uma liberdade absoluta. É necessário combatê-la, sustenta Lenin (1975, p.76), criando uma “outra literatura verdadeiramente livre *abertamente* ligada ao proletariado”. Esta literatura, continua ele, possibilitará a interação entre a experiência do passado (o socialismo científico que se desenvolveu da crítica das formas utópicas) e a experiência do presente (a luta atual do proletariado).

O artigo de Lenin foi respondido pelo poeta simbolista Valéry Briusov, que — informa Vittorio Strada (1989a, p.113s) — se contrapõe à possibilidade de a literatura de Partido ser verdadeiramente livre, na medida em que ela está abertamente ligada ao proletariado ou a literatura hipocritamente ligada à burguesia. Briusov considera que a primeira apenas reconhece abertamente a sua própria escravidão, mas as duas são de fato escravas, só mudando o grau de dependência (*apud* Strada, 1989a, p.116). Está claro que Briusov defende uma “literatura independente”. Strada (1989a, p.118), comentando a polêmica, afirma que em parte Briusov tem razão contra Lenin, mas tem toda razão contra o Leninismo. Coloca, ainda, que o raciocínio de Lenin sobre a literatura de Partido e sobre a organização política só pode ser aceito em uma ‘absoluta’ liberdade política no interior de uma efetiva sociedade civil, mas pode perder todo o seu valor ou tomar outro rumo em uma sociedade totalitária — o que veio a acontecer no período stalinista.

Uma outra posição sobre esta problemática é de Friedrich Engels. Em carta a Minna Kautsky, de 26/11/1885, Engels (Marx e Engels, 1986, p.72-3) comenta o seu livro *Old and New* (1884), no qual a autora comete um deslize ao sentir necessidade de declarar publicamente as suas convicções através dos personagens. O autor (*Idem*, p.73) afirma não ser contra o *Tendenzroman*<sup>2</sup>, mas pensa “que a idéia devia desprender-se por si da situação e ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as soluções históricas futuras dos conflitos sociais expostos”. Em outra carta<sup>3</sup>, Engels afirma: “Quanto mais o autor encobre as

<sup>2</sup> *Tendenzroman* (romance de tendência) tem o mesmo sentido de *Tendenzliteratur* (literatura partidária) sustenta por Lenin no seu artigo citado acima.

<sup>3</sup> Carta a Margaret Harkness de abril de 1888, que se encontra em Marx, K. e Engels, F. (1986, p.70-3).

suas opiniões, melhor para a obra de arte”. (*Idem*, p.71) Está clara a discordância do mesmo em relação a uma ‘literatura partidária’, na medida em que ela não faculta uma melhor qualidade da obra. Mas, o que lhe dá valor, no entender de Engels (*Idem*:73), é a sua capacidade de descrever conscientemente as relações da realidade, destruindo as convenções acerca delas e o caráter de eternidade de sua ordem existente, sem que o autor ofereça uma solução definitiva e se situe abertamente de algum lado da questão. Esta perspectiva posta por Engels institui, na tradição marxista, um caminho para a compreensão da problemática da representação da realidade na literatura.

A problemática da representação da realidade na literatura teve sua primeira abordagem na tradição do marxismo na conhecida teoria do *reflexo* da produção material (base econômica) nas representações ideológicas (superestrutura). O primeiro a sistematizar tal teoria, na perspectiva da arte, foi Gheorghii Plekhanov com a sua obsessiva busca pelo “equivalente de classe” nas obras de arte, decorrente de sua interpretação sociológica dogmática da obra de Marx e Engels.<sup>4</sup> Posteriormente, tem-se o trabalho de Lenin *Materialismo e Empiriocriticismo* (1908), que aprofunda esta teoria — principalmente do ponto de vista filosófico, na polêmica com Alexandr Bogdanov. O seu coroamento se realiza com a sistematização da doutrina conhecida como *realismo socialista*, que ocorre em 1934 no Congresso dos Escritores Soviéticos. No Estatuto destes escritores, encontra-se a seguinte definição de realismo socialista:

É o método fundamental da literatura soviética, exige do artista uma figuração verídica e historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ao mesmo tempo, a veracidade e concreticidade histórica da figuração artística da realidade devem se unir à tarefa da remodelação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. (*apud* Strada, 1989b, p.192)

<sup>4</sup> A tarefa do crítico para Plekhanov é “traduzir a idéia de uma dada obra de arte da linguagem da arte para a linguagem da sociologia, a fim de encontrar o que pode ser chamado de *equivalente sociológico do fenômeno literário dado*” (*apud* Strada, 1989b, p.185).

Este ‘método’ foi o guia dos intelectuais afinados com a URSS, tanto no fazer literário, como na crítica literária por longos anos.

Uma outra abordagem da problemática foi proposta por Engels (Marx e Engels, 1986, p.70-2) na carta a Margaret Harkness de abril de 1888, citada anteriormente. Nesta carta, Engels chama atenção de Harkness sobre a insuficiência de realismo de seu romance *City Girl*. Para ele o realismo “implica, para além da verdade do pormenor, a reprodução verdadeira de personagens típicos em circunstâncias típicas” (*Idem*, p.70). Para corroborar com a sua concepção, Engels (*Idem*, p.71) recorre a um exemplo: Honoré de Balzac, em sua *Comédia Humana*. Ele a considera como “uma história maravilhosamente realista da ‘sociedade’ francesa, descrevendo, no estilo de crônica, quase ano por ano, de 1816 a 1848”. Com ela aprendeu mais sobre a formação da burguesia francesa do que com todo historiadores e estatísticos do período. E isto se realizou independente das opiniões políticas de Balzac, pois ele era um monarquista. Porém, é Georg Lukács que melhor caracteriza a *tipicidade* na literatura no seu livro *O Romance Histórico* (escrito em 1937 e publicado em 1955), o qual apresenta a idéia que a forma de uma obra depende da lógica profunda do material social que se trabalha. Em outras palavras, a noção de tipicidade está “explicitamente relacionada com o problema do drama histórico e da obra de arte histórica em geral”, afirma Fredric Jameson (1985, p.262). Então, assegura Lukács (1978, p. 262), o típico é um conceito que concentra em personagens individuais as qualidades que — por uma necessidade objetiva — derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. O problema desta abordagem é de só ter eficácia analítica para romances históricos, na medida em que se depara com a análise de obras modernas e de vanguardas sua postura é de rejeição. Esta rejeição se pauta por considerá-las subjetivas e de não reconhecer que suas ‘sortes’ não estão seladas pela lógica do seus momentos históricos.

## II

Expor o *modus operandi* de qualquer pensador sempre é uma tarefa difícil. O movimento do pensamento de Walter Benjamin tem uma dificuldade a mais, um grande esforço para o seu leitor “do mesmo modo que ele, como leitor, defronta-se com o texto com uma consciência descomunal” (Karlheinz Sierle *apud* Seligmann-Silva, 1991, p.246, n.16). Portanto, não se pretende fazer uma ‘genealogia’ exaustiva de sua prática de crítico. Pretende-se apresentar o seu movimento após o contato com a tradição exposta acima.

Em carta a Marx Rycher de 7/03/1931, Walter Benjamin declara o que levou-o a assumir uma visão materialista (marxista) na crítica literária foi a “abominável monotonia” da ciência literária burguesa de sua época, que lhe causa verdadeira aversão.<sup>5</sup> Walter Benjamin, como a maioria dos intelectuais burgueses de sua geração, teve o primeiro contato com o marxismo através da obra de Georg Lukács, *História e Consciência de Classe* (1923). Esta obra lhe ofereceu os instrumentos teóricos para que sua crítica se efetive a partir da análise da base material da produção artística. E, ao mesmo tempo, toma consciência da condição material do trabalho de escritor ao iniciar sua atividade de crítico literário na imprensa burguesa liberal, decorrente da necessidade de ganhar a vida por causa da pauperização de sua família e das condições econômicas da República de Weimar. A tomada de posição de Benjamin não promove um “corte epistemológico” com sua produção teórica e com sua postura de crítico anterior. Mas, ocorre uma traição de sua própria classe, a burguesia. Veja-se cada uma.

Benjamin, em 1919, defendeu sua tese de doutoramento sobre o conceito de crítica de arte nos primeiros românticos alemães. Nesta tese concidera como crítica um experimento, através do qual a reflexão da obra de arte é despertada e levada ao conhecimento de si mesma. Portanto, afirma Benjamin (1993, p.77), a crítica é desdobramento, potenciação das obras; a ela cabe “descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas.” O “programa” desta *crítica imanente* será apresentado no

<sup>5</sup> Citado por J. M. Gagnebin (1993, p.34) e Willi Bolle (1994, p.178).

início do ensaio “*As Afinidades Eletivas* de Goethe” (1921-2). É neste ensaio que, segundo Jeanne Marie Gagnebin (1983, p.220), Benjamin propõe como primeira tarefa do crítico o *comentário* e, a partir deste, a crítica *stricto sensu*. O comentário seria a análise minuciosa do material da obra (histórico-filológico), que Benjamin chamou de ‘teor coisal’ (*Sachgehalt*). A crítica busca o ‘teor de verdade’ (*Wahrheitsgehalt*) que, se por um lado ultrapassa o caráter historicamente limitado está, por outro, indissociavelmente amalgamado ao material da obra, à sua organização compreendida como uma produção histórica. Portanto, assevera Benjamin (*apud* Gagnebin, 1983, p.228), se no seus primeiros anos a obra apresentava uma união do ‘teor coisal’ com teor de verdade, no decorrer do tempo eles se apresentam separados, “porque o último se mantém oculto sempre da mesma maneira, quando o primeiro vem à luz.” O crítico deve ser capaz de interpretar os elementos que sobressaem e causam estranheza na obra, o ‘teor coisal’, para a partir deles proceder a “salvação” (*Rettung*) daquilo que ainda se mostra ‘vivo’: o teor de verdade. Assim, segundo Benjamin (*apud Idem*, p.229), “o crítico pergunta pela verdade, cuja chama viva continua queimar além das pesadas achas do passado e da cinza leve do vivido.” O princípio da revisão crítica do processo de transmissão das obras é a ‘salvação’ daquilo que se encontra quase perdido em oposição às leituras imediatistas do “sempre atual” das obras. Este é o pressuposto que baliza a prática de crítico do escritor Benjamin, seja neste momento inicial, seja no período dito materialista<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Um exemplo de crítica materialista de Benjamin é o seu ensaio sobre Charles Baudelaire, no qual apresenta a poesia urbana do poeta francês relacionando-a diretamente aos fatos da história social de Paris. Como nos seguintes versos do poema “O Vinho dos Trapeiros” (*apud* Benjamin, 1991, p.51): “Vê-se um trapeiro que vem, cabeça inquieta,/ Catando e se apoiando em muros feito um poeta,/ (...) Seu coração todo se abre a projetos sonhadores./ (...) Se embriaga no esplendor da sua virtude imensa”. Benjamin considera um dos motivos do poema a luta pela eliminação do imposto sobre o vinho, que era discutido nas tabernas pelos conspiradores, no mesmo momento da elaboração do poema. Estas tabernas não eram desconhecidas pelo poeta, que tinha o coração todo aberto a ‘projetos sonhadores’. A interpretação benjaminiana se efetiva na busca do teor histórico nas camadas temáticas das formas artísticas, enquanto estruturas monadológicas.



Walter Benjamin nasceu em uma família burguesa de judeus assimilados, teve uma formação (*Bildung*) dentro da mentalidade burguesa. Ele próprio retratou onde se encontrava a sua “oficina de produção”, em carta a Scholem de 17/04/1931 (*apud* Bolle, 1994, p.202): “Ela se localiza — sobre isso não tenho a menor ilusão — em Berlim Oeste [nos bairros das classes abastadas]... A civilização mais sofisticada e a cultura mais moderna não apenas fazem parte de meu conforto particular, mas são meios de minha produção”. Porém, Benjamin tinha a consciência das limitações desta cultura burguesa, que traiu os seus ideais no momento de sua luta pela emancipação do *Anciene Régime*. Por isso, a idéia do intelectual burguês como traidor de sua classe de origem, é tão presente como “palavra de ordem” nos artigos de Benjamin — diz Willi Bolle (*Idem*, p.175). Neste sentido, é pertinente a pergunta de Bolle (1994:176): “é o intelectual dissidente que trai a sua classe, ou é a classe traíndo os seus próprios ideais?” A resposta é ambígua: Ele traiu sua classe, porque ela traiu os seus ideais, mas ele mantém um certo compromisso com ela quando instaura um projeto de *atualização* dos seus ideais. Porém, esta ‘atualização’ aponta para o caminho de solidariedade com os atuais oprimidos: o *proletariado*.

### III

A construção efetivada por Benjamin de uma “crítica militante” (ele a insere no mesmo campo semântico de *Literaturkampf*, combate da literatura ou luta literária) se concretiza no contato dele com a tradição do marxismo que se apresenta em um processo de ‘metamorfose’ decorrente da “revolução cultural” que vivia a União Soviética, pós-Revolução de 1917. Como todo intelectual, Benjamin sentia a necessidade de realizar a sua “viagem de formação” (*Bildungsreise*), com a diferença que no lugar da Itália, para onde se dirigiam os burgueses atrás da cultura clássica, Benjamin e outros intelectuais de esquerda queriam ir à Moscou para conhecer a cultura revolucionária. Mas não era só este motivo que o leva a Rússia, havia uma vontade de encontrar a mulher amada: Asja Lacis, que tinha conhecido em Capri, em 1924. Benjamin esteve em Mos-

cou entre dezembro de 1926 a janeiro de 1927; analisa-se a sua estada através de três trabalhos: “O Agrupamento Político dos Escritores na URSS” e “Nova Literatura na Rússia”, artigos publicados em 1927 na Alemanha no *Literarische Welt*; e o *Diário de Moscou*, que não se destinava a publicação, pois se tratava de um diário íntimo que registrava cotidianamente suas percepções sobre Moscou.

Quando se lê os artigos tem-se a impressão de que “houve um mergulho temporário de Benjamin dentro do jargão oficial” (Bolle, 1994, p.184). Em “O Agrupamento Político...”, Benjamin (1986, p.97) exalta a “absoluta exposição pública” dos escritores soviéticos, exercida politicamente através da imprensa, do público e do Partido, que os distigue dos literatos ocidentais. A censura oficial é uma “censura preventiva” e representada na maior parte pelas resenhas. A tomada de posição é uma exigência, “de modo que qualquer resolução importante do Partido coloca tarefas imediatas para os escritores”. Na “Nova Literatura na Rússia”, Benjamin (1986, p.102), comentando a atividade de Vladímir Maiakóvski, expressa os seguintes juízos de valores apoiados nas palavras de ordem do Partido: “frondista excêntrico”, “decadentismo romântico”, “*dandy* egocêntrico”... Contrariando seus hábitos críticos, comenta Bolle (1994, p.183), Benjamin mostra-se, neste artigo, no papel de um “juiz de arte”. Contudo, se na *esfera pública*, através destes artigos, Benjamin se expressou desta maneira sobre a União Soviética, já na *esfera privada* de seu diário encontramos um Benjamin muito mais perspicaz.<sup>7</sup> Como por exemplo: “Existe a tentativa de deter a dinâmica do proceso revolucionário na vida do Estado — entrou-se, querendo ou não, num período de restauração” (Benjamin, 1989, p.67). Sobre a montagem de *Inspetor-geral* de Meyerhold, Benjamin (*Idem*, p.43) assim comentou:

O próprio Partido deu sinais de que era contrário à encenação e a resenha moderada do crítico teatral do *Pravda* foi

<sup>7</sup> No Prefácio ao *Diário de Moscou*, Scholem comenta que nesta fase de sua vida, Benjamin se “apresenta totalmente sem censura — o que significa, principalmente, intocada por sua própria autocensura.” (Benjamin, 1989, p.11)

recusada pelo jornal. Os aplausos no teatro foram escassos, o que talvez seja consequência mais da orientação oficial do que da impressão inicial que a peça causou no público, pois a encenação foi certamente uma festa para os olhos.

Estas passagens demonstram as contradições ou, no mínimo, tensões com aquilo que ele escreveu na esfera pública. Mas essas ‘tensões’ também se encontram no *Diário de Moscou*, quando Benjamin (*Idem*, p.89) avalia os prós e os contras de sua possível filiação ao Partido (o que não veio a ocorrer):

Vantagens decisivas: uma posição sólida, um mandato ainda que apenas virtual. Contato organizado e garantido com as pessoas... [Argumento contra]: ser comunista em um Estado onde governa o proletariado significa renunciar completamente à independência individual.

Portanto, entende-se que Benjamin não tinha uma “filiação” automática à doutrina do Partido-Estado Soviético, o que não impediu, na esfera pública e em certos momentos, de assumir a *Realpolitik* do Estado Soviético<sup>8</sup>.

Então, após o contato de Benjamin com a experiência cultural soviética o que muda na sua compreensão de crítica, agora chamada de “crítica militante”?

Em 1931, Benjamin em carta a Scholem definiu a sua tarefa de militância, no campo literário, como “a crítica do que é falso, do ponto de vista da produção” (*apud* Bolle, 1994, p.203). Na Conferência “O Autor como Produtor” (1934), Benjamin desenvolve melhor a concepção desta tarefa. A argumentação da Conferência é a insatisfação da “fórmula” de opor por um lado a exigência do trabalho do escritor a tendência (*Tendenz*) correta e por outro, obter qualidade deste trabalho. Esta fórmula é insatisfatória,

<sup>8</sup> Como por exemplo: “o Estado soviético não há de, como o Estado platônico, desterrar o poeta, mas... indicar tarefas para ele” (Benjamin, 1991, p. 197). Mas Benjamin (1987, p. 227), sob o choque do Pacto Hitler-Stálin, escreve na *Tese X* “Sobre o conceito de história”: “Neste momento, em que os políticos [stalinistas] nos quais os adversários do fascismo tinham depositado as suas esperanças jazem por terra e agravam sua derrota com a traição à própria causa”.

coloca Benjamin (1991, p.188), porque “não se *entende* qual é a correlação de fato existente entre estes dois fatores: tendência e qualidade.” Antes de continuar a argumentação de Benjamin, é importante ressaltar que a fórmula posta re-apresenta as várias abordagens da tradição do marxismo exposta acima: de um lado Lenin (*Tendenzliteratur*) e o ‘método’ do realismo socialista e do outro Engels, com a crítica da limitação do *Tendenzroman*, e a ‘tipicidade’ de Lukács. Mas Benjamin postula, na Conferência, uma nova problemática que de certo modo é uma “síntese” das já expostas. Retornar-se-á a argumentação de “O Autor como Produtor”.

A correlação entre tendência e qualidade, colocada acima pode ser *decretada*, mas isso Benjamin não aceita. Aqui, ele está claramente se opondo ao ‘método’ do realismo socialista. Como pode se afirmar, que por ser uma literatura de tendência *correta* já apresenta qualquer qualidade? Novamente ele não concorda, pois sumariza o conceito de tendência.<sup>9</sup> Aquela correlação, afirma Benjamin, precisa ser *demonstrada*. Isto é, demonstrar que o conceito de tendência na literatura só pode ser politicamente correto se ela for literariamente correta. Em outras palavras, a tendência politicamente correta já contém uma tendência literária, que lhe dá qualidade. Para clarear a argumentação, Benjamin (1991, p.189) aborda, dialeticamente, o debate sobre a relação forma e conteúdo. Benjamin afirma, que existe uma crítica literária que costuma perguntar: Como uma obra literária se coloca *ante* as relações de produção de sua época? Uma pergunta de estilo plekhanoviano. Ele propõe outra: como a obra literária se coloca *nas* relações de produção? Esta pergunta, continua ele, aponta para a problemática da *inovação técnica* nas obras literária. Aqui, tem-se o “pulo do gato” de Benjamin na tradição do marxismo nos estudos literários. O conceito de *técnica*, diz Benjamin (*Id., ibid.*), é dialético, ponto de conexão e superação entre forma e conteúdo. E, é também a diretriz da relação entre tendência e qualidade. A tendência literária, que define a qualidade da tendência politicamente correta, consiste num progresso

<sup>9</sup> Tem-se, aqui, a opinião divergente de Benjamin sobre a insuficiência de uma “literatura partidária”, proposta por Lenin, para a crítica literária, mesmo que considere importante a tendência *na* literatura.

ou num retrocesso da técnica literária.<sup>10</sup> Por isso, argumenta Benjamin (*Idem*, p.90) “é preciso repensar os conceitos de forma e de gênero literário tendo a mão os dados técnicos de nossa atual situação”. A atual condição social necessita de uma nova forma que possa expressar as *energias inconscientes da atualidade*, o que fazem — diz Benjamin — as vanguardas estéticas.<sup>11</sup> Por fim, entende-se que a tarefa de criticar o falso do ponto de vista da produção, está amalgamada na possibilidade de “decodificar” as formas das relações de produção literária a partir de dados técnicos atuais. Isso pressupõe duas questões: a luta literária e a arte emancipatória para as massas. Se discuirá ambas em seguida.

Benjamin, quando esteve na URSS teve a oportunidade de ver a ‘luta literária’ que se trava na “revolução cultural”, após a vitória da revolução política<sup>12</sup>. Em “Nova Literatura na Rússia”, ele diz: “Nas condições atuais [da URSS], as belas letras são a última arena, onde se trava a inconciliável luta de classes entre o proletariado e a burguesia, luta que visa a hegemonia sobre as camadas intermediárias” (1986, p.103). Quem são estas ‘camadas intermediárias’, senão os *intelectuais*. Benjamin, na Conferência “O Autor como Produtor”, vai desenvolver uma argumentação sobre a situação do intelectual na relação de produção, agora, tendo como referência a Alemanha pré-hitlerista. Benjamin (1991, p.192) afirma, que na Alemanha, “a conscientização do escritor quanto ao seu condicionamento social, quanto aos seus recursos técnicos e quanto às suas

<sup>10</sup> O conceito de tendência não deve ser absolutizado, pois ela “é a condição necessária, mas jamais suficiente, para uma função organizatória das obras [literárias]” (Benjamin, 1991, p.197).

<sup>11</sup> Benjamin mais uma vez toma partido das vanguardas, como no “O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia” (1929), adiantando a posição de Brecht em defesa destas no “debate sobre o realismo” de 1937-38 contra Lukács. Tem-se, também, a oposição contrária a tipicidade lukácsiana, por ser uma técnica regressiva do ponto de vista das novas relações de produção literária.

<sup>12</sup> O destino desta “revolução cultural” vai preocupar Lenin, pois este sabia que estava em jogo: a *hegemonia* das idéias de socialismo sobre o controle do representante do proletariado, o *Partido*. Portanto, era necessário combater tal “democratismo” utópico. Torna-se, coloca Strada (1989a, p.133-4), mais compreensivo o futuro desta ‘revolução’: a política cultural stalinista.

tarefas políticas tem de lutar com as maiores dificuldades.” Por isso, se constata dois tipos de intelectuais: o “atuante” e “rotineiro”<sup>13</sup> O ‘atuante’ é o próprio “autor como produtor” que tem a “missão não de noticiar, mas lutar; não é a de desempenhar o papel de espectador, mas de intervir ativamente” (Benjamin, 1991, p.190). Ele experimenta a sua solidariedade com o proletariado não como alguém que só produz, mas como consciente da sua situação no processo de produção. O ‘rotineiro’ é o oposto do ‘atuante’, é o homem — afirma Benjamin (1991, p.194) — que fundamentalmente desiste de arrancar o aparelho de produção da classe dominante e aperfeiçoá-lo em favor do socialismo. É ainda, uma exigência do intelectual ‘atuante’, na ‘luta literária’, operar uma “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) — um termo brechtiano — das formas de produção e dos instrumentos de produção sobre o domínio da classe dominante a serviço dos oprimidos (*Idem*, p.193). Portanto, colocar as “inovações técnicas” a favor das massas.

Na sua ida a URSS, Benjamin teve a oportunidade de ver, tanto uma literatura para as massas segundo moldes convencionais, como uma arte e literatura emancipatória para as massas. Segundo ele, esta literatura teria de utilizar necessariamente, técnica e formas revolucionárias (Bolle, 1994, p.203). Mas o paradigma desta arte emancipatória é o cinema de Sêrguei Eisenstei, fundamentalmente o seu filme: *O Encouraçado Potemkin*. Benjamin publicou no *Literarische Welt* em 1927 uma réplica ao artigo de Oscar Schmitz sobre o filme de Eisenstei, na qual afirma:

As revoluções técnicas — eis os pontos de ruptura da evolução da arte, onde as tendências sempre vêm à tona... Entre os pontos de ruptura das configurações artísticas, um dos mais gigantescos é o cinema. Com ele, nasce *uma nova religião da consciência*. (apud Bolle, 1994, p.206)

<sup>13</sup> O termo “atuante” foi apropriado da noção de “escritor ‘atuante’” (*der ‘operierende’ Schriftsteller*) do escritor russo Sêrguei Tretiakóv e tinha como ‘paradigma’, Bertolt Brecht. Já o termo “rotineiro” é como Benjamin chama os escritores burgueses de esquerda ligados aos movimentos político-literários, como Alfred Döblin.

O cinema é a técnica mais adequada para representar os sujeitos coletivos e permitir explorar esta ‘nova região da consciência’, na medida em que esta inovação técnica permite uma organização da sensibilidade que acompanha o mecanismo de produção e de recepção das energias inconscientes. Então, a revolução técnica nas relações de produção artística permite a criação de uma arte emancipatória das massas, chamada por Benjamin — segundo Bolle (1994, p.206) —, de “arte de tendência” (*Tendenzkunst*)<sup>14</sup>. Com isso finaliza-se a exposição do movimento do pensamento de Walter Benjamin em sua relação de crítico literário com a tradição do marxismo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *As afinidades Eletivas de Goethe* In: \_\_\_\_\_. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J Vernengo. Venezuela: Monte Avila, 1970, p.21-88.

\_\_\_\_\_. Discussion sur le cinéma russe et l’art collectiviste en général (réponse à O.A.H. Schimitz). *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.226-227, 1971, p.16-17.

\_\_\_\_\_. O Agrupamento Político dos Escritores na URSS. In: \_\_\_\_\_. *Documento de Cultura, Documento de Barbárie*: escritos escolhidos. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986a, p.97-100.

\_\_\_\_\_. Nova Literatura na Rússia. In: \_\_\_\_\_. *Documento de Cultura, Documento de Barbárie*: escritos escolhidos. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986b, p. 101-105.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas — I*. trad. Sérgio P. Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222-34.

\_\_\_\_\_. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

<sup>14</sup> A ‘arte de tendência’ é uma face da moeda “estética”, proposta por Benjamin. A outra é a citada: *inovação técnica na arte*. Esta problemática foi fundada por Walter Benjamin, no seu ensaio “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” (1935-6).

\_\_\_\_\_. O Autor como Produtor. In: KOTHE, Flávio (org. trad.) *Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991a, p.107-201.

\_\_\_\_\_. A Paris do Segundo Império em Baudelaire In: KOTHE, Flávio (org. trad.) *Op. Cit.* 199b, p.44-122.

\_\_\_\_\_. O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BOLLE, Willi. *A Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*. São Paulo, n.13, 1983.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin — Os cacos da história. Trad. Sônia Salzstein. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

JAMESON, Fredric. Em defesa de Georg Lukács. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e forma*. Trad. Iumma M. Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.

LENIN, I.V. La organización del Partido y la literatura del Partido. In: \_\_\_\_\_. *Sobre Arte y Literatura*. Trad. Miguel Lendienz. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos N. Coutinho e Leandro Konder. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, K. e ENGELS F. *Sobre a literatura e Arte*. Trad. Olinto Beckerman. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. Trad. Carlos N. Coutinho. In: HOBBSAWN, Eric. *História do Marxismo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1989a, v.9, p.109-50.

\_\_\_\_\_. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBBSAWN, Eric. *Op. Cit.* 1989b, v.9, p.151-220.

## A QUE(M) INTERESSA A DISTINÇÃO, DE VALOR, ENTRE *ERUDITO* E *POPULAR* ?

Ana Alice Castro Costa  
Núcleo Pedagógico Integrado da UFPA

**RESUMO:** O conceito de erudito e popular nos Estudos Culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Erudito; popular; cultura.

**RÉSUMÉ:** Le concept d'érudit et populaire dans le champs des Études de la Culture.

**MOTS-CLÉS:** Érudit; populaire, culture.

*Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.*

Roland Barthes

Em se admitindo a possibilidade acima, imaginada por Barthes (1980), ainda assim, mesmo cogitando-se todas as ciências estarem presentes no literário, deparar-nos-íamos com a questão sobre o que considerar como “boa” leitura — em oposição a “não recomendável” — a ser indicada pelos professores, enquanto educadores que somos, para aqueles que estarão sob nossa orientação. Tal questão vai além da “escolha criteriosa” em que são pedagogicamente consideradas, por exemplo, as faixas etárias. Ela torna-se complexa por estar relacionada a questões outras, ainda mais profundas, de cunho ideológico, ou, melhor dizendo, implica outras dicotomias, já tradicionais por assim dizer, no âmbito do culturalmente estabelecido: o erudito e o popular.

Câmara Cascudo (1988), no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, afirma crer na existência dual da cultura entre todos os

povos. Em qualquer deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, veneranda, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva (...). O que, por conseguinte, remete-nos ao que é e não é dotado de “valor”, no caso do literário, para ser didaticamente transmitido, ensinado. Valor esse, diga-se de passagem, desde há muito, e ainda hoje, questionado, polemizado, debatido pelos leitores especializados.

Muitos estudiosos têm realizado novas análises, reelaborado e elaborado novos conceitos e teorias, na tentativa de classificar e sistematizar o identificável em cultura, como produção artística e educação, a fim de que caminhos “delimitadores de valor” possam ser seguramente trilhados, haja vista a necessidade humana de transmitir/receber conhecimento, num universo de multiplicidades culturais. Multiplicidades essas por conta da existência dos também múltiplos povos, comunidades, grupos sociais, enfim, dos diversos “modus vivendi”, “modus communicandi” humanos que fazem delimitar fronteiras para a diversa produção artística literária, ou melhor, para a caracterização do que possa vir a ser admitido como Arte, como produção literária “de valor”, culturalmente reconhecida, portanto escolarizada.

Jean Tortel (apud Silva, 1985:169), por exemplo, propõe o termo “paraliteratura” para *toda a massa da escritura contemporânea, da carta comercial à novela, e da receita culinária ao romance policial*. Anazildo Vasconcelos da Silva (1985), a respeito do conceito de paraliteratura, comenta que *excetuando uma ilhota que constitui a literatura propriamente dita, todo o resto da escritura, para Tortel, é paraliterária*. Vê-se aí uma nítida divisão de valor, sobretudo quando da formação da ‘ilhota’ da Literatura, e ainda mais quando relativa apenas a uma modalidade de linguagem, a escrita.

Por outro lado, Christophe Golder (1995), na apresentação de “Santarém conta...”, coletânea de narrativas orais populares da Amazônia paraense, busca o “valor literário” do popular: (...) *essas narrativas são literatura ou não? Não são, já que são orais e que boa parte delas não têm nenhuma pretensão artística; mas são, sim, na medida em que algumas são obras primas (...)*.

De acordo com Bizzocchi (1999), na realidade é a oposição dialética entre elite e massa que *produz os conceitos de arte erudita (aquela que atende o gosto da elite), arte popular (a que representa o gosto da massa) e arte eclética (que concilia ambos os gostos)*. Assim, como já o disse Câmara Cascudo, a “parte” da cultura que é reservada para a “iniciação” seria a erudita que, privilegiada socialmente, é aquela que deve, então, ser oficialmente ensinada e aprendida.

Sobre a veiculação da cultura pela linguagem, bem como da sua realização, destacamos ainda o dizer de Urbano (2000), que assevera: *Como se sabe, a linguagem em geral está condicionada a inúmeros fatores e apresenta uma quantidade de variedades, cujas fronteiras, na prática, dificilmente podem ser bem marcadas. (...) Embora sem limites precisos, é possível admitir ao menos duas variedades socioculturais (cultura e popular)... As variedades socioculturais e as modalidades — oral e escrita — relacionam-se entre si, de modo geral, por uma maior aproximação da linguagem culta à escrita e da popular à falada*.

Dessa forma, compreende-se o “bom gosto” da erudição estar associado à modalidade escrita de realização lingüística e a modalidade falada ao popular. Daí a não valorização da arte literária “escrita” na oralidade, pelas instituições oficiais de iniciação que são as escolas.

Cásia Frade (1991) confirma a visão oficial do valor cultural da erudição, institucionalizado, relacionando-o a sua forma de registro: *A cultura erudita seria aquela oficial, transmitida por meio de sistemas específicos e especializados. Sua permanência ocorre sobretudo pelas formas de registros, com destaque para o recurso gráfico, mecanizado ou manual, o que lhe dá transcendência no tempo e no espaço (...)* Já a cultura popular é *configurada sobretudo pela forma de transmissão, absolutamente empírica e à margem dos sistemas formais de ensino*.

Nagaishi (1999), contudo, em comentando a mudança no rumo dos estudos no campo da linguagem, no que respeitá à relação entre o lingüístico e o social, afirma que a linguagem *não pode*

*ser desvinculada dos processos histórico-sociais, pois, como discurso, deve ser um meio de 'interação e de produção social', (...) deixa de ser ingênua, de ser desprovida de uma intencionalidade, passa a ser engajada e torna-se um lugar apropriado para a ideologia, (...) age como mediadora entre o homem e sua realidade e é também uma forma de engajá-lo nessa realidade. Segundo Braga (1980), é o sistema-suporte das representações ideológicas, o 'médiun' social em que se articulam e defrontam agentes coletivos e se consubstanciam relações individuais.*

Ao tratar de ideologia, Nagaishi ainda cita Althusser (1970), destacando:

*Para manter sua dominação, a classe dominante gera mecanismos de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. É nessa perpetuação que o papel do Estado se torna importante. Através dos Aparelhos Repressores — ARE (compreendendo o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as prisões) e dos Aparelhos Ideológicos do Estado — AIE (compreendendo instituições como a religião, a escola, a família, o Direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação), intervém ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração.*

Com isso, vemos que, ao serem estabelecidas metas de ensino/aprendizagem, é perfeitamente aceitável que em tais metas, documentadas nos estatutos e leis educacionais, esteja prevista a transmissão daquilo que já é ideologicamente consagrado como “obra-prima”, por quem planejou e deteve o poder para tal institucionalização. Tanto que educadores como Georges Snyders (1996), no seu “Alunos Felizes”, prevê: *A singularidade da 'minha escola' é transformar os conteúdos escolares a ponto de colocar em primeiro plano a obra-prima.*

Resta-nos saber, mesmo com o institucionalizado, mas com o bom senso diante do senso comum, se já não estaremos chegando ao ponto, como profetizou a escritora Doris Lessing (1996), em que deveríamos dizer aos nossos alunos:

*Nos últimos cinquenta anos, a raça humana teve acesso a uma série de informações sobre alguns mecanismos do comportamento em determinadas situações. Para que tais conhecimentos sejam úteis, vocês devem aprender a contemplar essas regras de modo imparcial, desinteressado, sem emoção. Essas informações libertarão os povos da lealdade cega, da obediência aos slogans, à retórica, aos líderes, às emoções coletivas (1996:84).*

E aí poder incluir também saber por que “erudito e popular”. Para quê? Com que finalidade? Para atender a quais “necessidades” (do quê, de quem)? E, em especial, compreender com largueza o sentido de “obra-prima”.

O caso é, como ainda pergunta a escritora, poder também refletir sobre

*Que governo, em qualquer parte do mundo, ficaria feliz em ver seu povo aprendendo a se libertar da retórica governamental e das pressões do Estado? Todo governo conta com a lealdade passional e a sujeição às pressões grupais. Uns, é claro, mais do que outros (Lessing, 1996:84).*

Hoje, porém, no Brasil, já se pode notar uma certa mudança de mentalidade por parte dos órgãos governamentais que implementam o sistema de ensino vigente, quando percebemos nos Parâmetros Curriculares Nacionais (1998), por exemplo, a preocupação com questões de “urgência social” com a finalidade, segundo o documento, de favorecer a compreensão da realidade e a participação social pela inserção, nesse sistema, dos chamados Temas Transversais, no que se refere à valorização do que é nosso.

Incentivos dados a projetos e programas de pesquisa como o IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense) da UFPA, que têm por objetivo resgatar os nossos valores culturais genuínos, certamente são uma via de reeducação possível, que não vai deixar de fazer passar pelo fundamental popular, comum a todos. Quanto ao erudito, canonizado pela tradição, que se renove e seja revisto por quem escreve a história, os educadores e educandos, e as histórias da arte e da literatura

através do ciclo dinâmico do estético, e do sentido de “valor”, que se sucede no tempo. Afinal, como assegura Leitão (1985), *o caminho para chegar a uma verdadeira apreciação da arte passa pela educação. Não a simplificação violenta da arte, mas a educação da capacidade crítica é o meio pelo qual se poderá impedir a monopolização da arte por uma minoria.*

Estudos mais recentes, como os realizados pelo teórico indo-britânico Homi K. Bhabha (1998), apontam para a importância de se considerar as “margens e minorias” como autênticos produtores e significativos “locais de cultura”, de hibridismo, que expressam de forma contundente a expansão e autonomia cultural no tempo-espaço do humanamente construído.

**NOTA:** De acordo com o *Dicionário de Pensamento Contemporâneo* (2000), a palavra *valor* é derivada do latim *valeri*: ser forte, ter boa saúde, ser capaz de..., particularmente, de ser trocado, igualar... o substantivo *valor* aparece no latim medieval com o sentido de força (na guerra), coragem, poder, sobretudo de troca e compra. Passou assim à língua neolatinas com o sentido de “coragem” e na época moderna, com o sentido de preço, e daquilo que fundamenta o preço. Parece que o emprego propriamente filosófico da palavra aparece por volta do século XIX, com Lotze. A filosofia dos valores ou *axiologia* (de *axios*, digno, válido) proporcionou: a) uma desconfiança, em virtude da crítica ao pensamento especulativo; b) mudanças nas condições de vida e nas perspectivas sobre a realidade, particularmente em virtude do progresso técnico-científico e dos trágicos acontecimentos da época contemporânea, mudanças essas que põem sob suspeita os valores aceitos e fazem aparecer outros novos. Destaca-se particularmente a violenta crítica dos valores tradicionais feita por Nietzsche. A *axiologia* diversificou-se sobretudo quanto à natureza e ao fundamento dos valores segundo as correntes filosóficas da época: neokantiana (Rickert, Munsterberg): os valores são categorias; psicologista (Ribot): valores fundados sobre estados de consciência; sociologista (Durkheim, Lévy-Bruhl): a sociedade como fundamento dos valores; fenomenologista (Scheler, Hatmann, D. von Hildebrand): os

valores têm um status ideal que faz pensar nas idéias platônicas; existencialista (Sartre): o valor é pura criação da liberdade. E ainda a filosofia do espírito (Le Senne, Lavelle) e a tomista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L. *Aparelho ideológico do Estado*. (Trad. de Walter J. Evangelista e Maria Laura V. de Castro). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BIZZOCHI, Aldo. O Clássico e o Moderno, o Erudito e o Popular na Arte. *Líbero*, v. 2, nº 3-4, p. 72-76, 1999.
- BRAGA, M. L. S. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1988.
- FRADE, Cásia. *Folclore*. São Paulo: Global, 1991. (Col. Para Entender)
- LESSING, Doris. *Prisões que escolhemos para viver*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- MEC/Secretaria de Educação Fundamental. *PCN: Temas Transversais*. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- NAGAISHI, Regina Cláudia de Souza. *O Discurso Argumentativo: Um Estudo nos Editoriais de “Voz de Nazaré” e de “O Liberal”*. Belém, 1999. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPA.
- SAMUEL, Rogel (org) e outros. *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.



SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. *Santarém Conta*. Belém: UFPA/Cejup, 1995.

SNYDERS, G. *Alunos Felizes*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na Literatura*. São Paulo: Cortez, 2000.

VILLA, Mariano Moreno. *Dicionário de Pensamento Contemporâneo*. São Paulo: Paulus, 2000.

## IDENTIDADES E A NOVA ORDEM LITERÁRIA

Daniel dos Santos Fernandes  
Universidade Federal do Pará

**RESUMO:** É o esforço na busca de estudos literários mais comprometidos com a sociedade, em seus vários matizes, oportunistas do processo de apreender a partir de um hábil instrumento social chamado literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidades; Cultura; Ideologias, Hibridismo.

**ABSTRACT:** It is an effort in searching of literary studies more committed with the society, in your several shades, which give opportunity of apprehending process from skilled social instrument called literature.

**KEY WORDS:** Identities; Culture; Ideologies, Hybridism.

Não há um único documento de cultura que não seja também um documento de barbárie. E a mesma barbárie que o afeta, também afeta o processo de sua transmissão de mão em mão.

Walter Benjamin

A questão das identidades está intimamente ligada ao que entendemos por cultura. O conceito de “*cultura se refere à totalidade daquilo que os indivíduos aprendem, enquanto membros de uma sociedade; (grifo nosso) é um modo de vida, de pensamento, de ação e de sentimento*” (Chinoy aud Nidelcoff, p. 33). Devemos observar que o conceito de sociedade, nação, com o advento da contemporaneidade, é sobremaneira questionado. A partir daí, é deveras importante nos tornarmos mais específicos e observarmos a existência de variantes grupais dentro de grupos já existentes no que anteriormente reduzíamos a apenas sociedade, ou seja, cultura, além de ser o *modus vivendis* de uma “sociedade una”, se estende para os diversos grupos formadores desse macro sistema. A importância desse enfoque para o processo de apreender através da literatura é capital, pois em face dessa abordagem tem o estudioso das

literaturas que estar muito atento ao uso das classificações: erudito/popular, certo/errado, superior/inferior, pois devido à sociedade de classes em que vivemos determinar, através do uso de critérios culturais da classe dominante, o que seria o padrão e o não padrão. A expressão cultural, apenas com a modalização a partir do padrão e suas expressões dominantes, pode tornar-se um instrumento de acessibilidade ao espaço social dominante, e a não obediência pode intensificar um fator de exclusão social. Nesse ponto, entra a contribuição do estudioso das literaturas como instrumento facilitador da manutenção do *status quo* do modelo dominante do ver literário — até por formação acadêmica, já que é fruto da cultura dominante —, e raramente como um tradutor do espaço de conflito, a serviço da diversidade cultural.

O processo cultural de superavaliação do formalmente estabelecido, a partir de modelos ideológicos criados, dá origem a um modelo litero-cultural criado pela classe dominante e ratificado por diversas instituições sociais, em detrimento da produção não dominante. Assim, a produção litero-cultural não alinhada a este modelo será excluída em favor da alinhada e o estudioso das literaturas passa a ter o parâmetro do que classifica como “superior” ou “inferior”. Em verdade, não fazemos uma apologia à produção litero-cultural não alinhada em detrimento da alinhada, mas, uma abordagem mostrando o quanto o *processo de apreender* através da literatura convive durante muito tempo com o risco de ser apenas um simples *processo de aprender*, e inibindo a socialização de conhecimento fornecida com a produção litero-cultural das manifestações das diversas identidades culturais, e o que é pior, ajudada por nossos estudiosos das literaturas — que, agindo dessa forma passam a ser um instrumento a favor da exclusão.

Apesar da questão das identidades ser muito complexa, é pertinente um breve entendimento a partir de Stuart Hall e sua taxionomia do sujeito e interação social. Assim temos: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo está baseado na centralidade, o centro do eu é a identidade da pessoa, o que nos remete ao individualismo. O sujeito sociológico remete ao não autônomo e auto-suficiente, constituía-se da relação

com outras pessoas, as quais mediavam a cultura a qual ele estava inserido e, a partir desse processo, surge o sujeito pós-moderno que é conceituado como não tendo identidade fixa que adviria de uma *celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam* (Hall, 2000). Dessa forma, ocorre o que pode ser chamado de desagregação ou deslocamento do sujeito moderno. É do sujeito pós-moderno que partirá o estudioso das literaturas seu enfoque analítico, pois, daí surge o argumento de que as identidades ditas nacionais não são natas, mas produtos do interior da representação, que foi construída com base na homogeneidade. As culturas nacionais não são apenas formadas de instituições culturais. Na verdade, carregam símbolos e representações de um segmento dominante narrador da “narrativa nacional”. Ele é o discurso. Temos, então que:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. (Hall, 2000, 23)

Não podemos mais enxergar a idéia de nação como identidade cultural unificada e sua conseqüente produção litero-cultural. Essa idéia não contempla todas as formas de diversidade que compõe os jogos ideológicos. O aspecto do discurso tem que levar em consideração a importância da narração das diversas identidades inseridas na narrativa nacional.

Um novo conceito está sendo desvelado ao mundo, a partir da formação de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por gente que foi dispersa definitivamente de sua terra natal, sem, no entanto cortar os fortes vínculos de sua origem e tradições. Aprende a negociar com as novas culturas com que está vivendo, sem negar as trazidas por ela e que estão marcadas em seu ser. Daí surge o que chamamos de cultura híbrida, produto de várias histórias e culturas interconectadas e sua produção litero-cultural. A exemplo de:

*O livro Versos Satânicos celebra o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, músicas. O livro alegra-se com os cruzamentos e teme o absolutismo do Puro. Mélange, mistura, um pouco disso e um pouco daquilo, é dessa forma que o novo entra no mando. (RUSHDIE)*

É, também com esse novo tipo de realidade que o estudioso das literaturas tem que aprender a conviver, e principalmente respeitar, já que esse novo modelo cultural interfere na cultura dominante tem reflexo no modelo literário, que é um instrumento de excelência na transmissão cultural de uma sociedade ou grupo social. Torna-se fundamental, com o surgimento dessa nova ordem literária, a busca, o estudo aprofundado dos novos modelos, para que pelo menos não se incorra em um preconceito literário e conseqüente falácia da teoria que não explica o *ethos* do que se presume explicar, pois os instrumentos analíticos não são adequados ao surgimento do *foccus* literário impiedosamente velado, em nome de uma tendenciosa estética do dominante.

Na verdade, o estudioso das literaturas se encontra mais uma vez em um espaço de conflito, que deve ser gerenciado de forma inteligente e menos injusta possível, pois o fenômeno da globalização do qual decorre uma nova ordem literária, tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas de uma cultural única ou nacional. Como mais um fator complicador, surge a questão da dicotomia tradição/tradução presente nesse processo de diversidade cultural, ficando o estudioso das literaturas com uma forte missão mediadora na socialização do conhecimento diversificado. Com esse panorama flutuante e extremamente diversificado, faz-se necessário que o estudioso das literaturas seja também um instrumento sensível à nova ordem literária, do contrário incorreria em falácia sua denominação e conseqüente objetivo, os estudos literários.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. *Fronteiras do literário*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da História*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- NIDELCOFF, Maria Teresa. *Uma Escola para o Povo*. 34. ed. São Paulo.

## O PROCEDIMENTO DO ABSTRACTUM PRO CONCRETO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Aurora Fornoni Bernardini  
Universidade de São Paulo

**RESUMO:** O texto, originariamente apresentado ao IV Congresso Internacional da IASS (International Association of Semiotic Studies), realizado em Perpignan-Barcelona em Abril de 1989, analisa a obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa enquanto epos lírico-trágico e escolhe, como chave de abertura do texto, certos usos da linguagem, exemplificados, que se condensam no procedimento que a autora denomina de *abstractum pro concreto*.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; epos lírico-trágico; procedimentos linguísticos; *abstractum pro concreto*.

**ABSTRACT:** The essay, originally presented at the IV International Congress of IASS (International Association of Semiotic Studies — Perpignan-Barcelona, 1989), presents João Guimarães Rosa's masterpiece of 1956 *Grande Sertão: Veredas* as a lyrical-tragic epos and focuses the *primum* the author calls *abstractum pro concreto* to show certain uses of Rosa's language typical of this novel.

**KEY WORDS:** João Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; lyrical-tragic epos; linguistic devices; *abstractum pro concreto*

“Você já notou, decerto — escreve Guimarães Rosa a seu tradutor italiano<sup>1</sup> — que, como eu, os meus livros, em essência são anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço da essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade

<sup>1</sup> Em carta datada, Rio, 25.XI.63 a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, in Rosa (1972), p. 67-68.

sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, do que o autor gostaria hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção...”

Ora, a grande chave de *Grande sertão: veredas*, contrariamente àquilo que poderia parecer à primeira vista e, aparentemente, contrariando a expressa expectativa do autor (item d), pode não ser encontrada em seu questionamento metafísico-religioso. Isto por muitos e variados motivos que convergem, parece-nos, para uma explicação fundamental, ou seja, para a constatação de que apesar de (ou devido a) suas vacilações, provações e comprovações, Riobaldo nunca, no livro inteiro, deixa de ser uma personagem essencialmente religiosa.

Se “Deus é uma beleza de traiçoeiro”<sup>2</sup> (GSV, 24), ele o é justamente porque permite ao Diabo estar no homem, estar “misturado em tudo” (GSV, 13). Se ele não aceita tratos a curto prazo, permite porém ao homem que os faça com o demônio sem “prever as coisas” (GSV, 26), “no meio da travessia” (GSV, 37). Quando, finalmente, “as coisas” acontecem, são uma maneira, para o religioso Riobaldo, não de se insurgir contra o Cosmos, mas de “ver Deus, através do Outro”. Assim, “o confrontante”, o que ele “entende depois do fim” (GSV, 26), é que “Deus existe sim, devagarinho, depressa. Ele existe, mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus” (GSV, 338).

Assim, se aceitarmos como válido o que diz de Riobaldo seu criador: “Sem imodéstia, porque tudo isto, de modo muito reles, apenas posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez como o Riobaldo de *Grande sertão: veredas* pertença eu a todas” (Rosa, 1972, p. 67), e se pergunta de fato houve, a resposta já está dada, pelo livro e pelo próprio autor.

<sup>2</sup> Edição utilizada: ROSA, 1963.

Por outro lado, poder-se-ia estar tentando a explicar psicologicamente as situações complexas e conflitivas de que o texto é tão rico e, procurando sutilmente descobrir por trás dos fatos um certo tipo de consciência do narrador, justificá-las com um série de postulações. Difícil é eludir a armadilha que aguarda este tipo (apaixonante) de aproximações: se não forem resguardados certos limites que a própria narrativa impõe, corre-se o risco de cair agora não no pecado venial da redundância, mas no mortal da inadequação. Tentar-se-á avaliar a psicologia do herói (heróis) do universo de *Grande sertão: veredas* com os metros do homem contemporâneo de uma sociedades permissiva e sofisticada como a nossa.

Acontece que o mundo de *Grande sertão: veredas*, a realidade-ficção sertaneja à qual Guimarães Rosa atribui um ponto em sua escala de valores (item a) é ponto de referência obrigatório para o estudo de suas personagens. Não estamos pensando aqui em suas conotações sociológicas, no que ele tem de coincidente, de mítico ou alienado em relação à realidade, mas em como, justamente, ela quer se apresentar na obra. O Sertão de G.S.:V é um sertão mitificado a tal ponto que pode ser considerado uma novela de cavalaria, conforme acha Walnice N. Galvão (1972), ou uma obra épico-trágica, como parece a nós.

Num tipo de obra literária desta natureza, certas relações devem ser respeitadas pela análise, pois que, não o fazendo, incorrer-se-ia na destruição do gênero e com ele, da própria literariedade da narrativa (1960)<sup>3</sup>.

“A forma trágica — diz Richard B. Sewall em seu estudo (1960) — desenvolve não apenas os traços parciais de uma cosmologia e de uma psicologia, mas de uma ética”, “Os heróis trágicos — acrescenta — enfrentam, é verdade, problemas morais, mas procedem numa luz ética clara”.

Ora, para Riobaldo, jagunço ou meio-jagunço que fosse, uma vez que ele, a um certo momento da narrativa, assume o cangaço, existe um código de honra com certas prerrogativas inalienáveis. Por mais controversos que sejam os juízos de valor, ele nunca vacila em fazer da coragem, da valentia, da “macheza”

um dos elementos estáveis da honra de seu mundo. “Só a invenção da coragem — alguma coisice para principiar” (GSV: 404), diz Riobaldo, e depois que principia o valor que lhe atribui torna-se um dos elementos mais reiterados da obra.

Mesmo quando reconhece a beleza de Diadorim, sus traços delicados, a luz dos seus olhos etc., estes elementos só adquirem realmente valor no momento em que eles são contrastados pela presença sempre constante e redutora da coragem: “Eh! ele sabia ser homem terrível. Suspá! O senhor viu onça? boca de lado a lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de tom... no alto campo, brabejando; cobra jaracussu emendante sete botes estados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu Reinaldo guerrear!...” (GSV, 122/123)

Para atermo-nos a um exemplo que nos parece significativo, ao abordar o texto não como obra literária, mas como retrato de uma realidade passível de uma análise psicológica normal, poder-se-ia, plausivelmente, chegar à seguinte constatação: “Riobaldo não teve coragem de assumir o compromisso total de seu amor por Diadorim, por isso é condenado a sofrer”. Esta mesma afirmação, porém, quando vista dentro das molduras do universo épico-trágico que limitam a obra é totalmente contestável: neste mundo ético onde o valor mais notável é, como vimos, a coragem, a “macheza”, poderia Riobaldo assumir o amor de outro homem? Assumi-lo seria transgredir, ceder, destruir-se como herói e como jagunço. Prova de sua coragem é justamente conseguir resistir a esta tentação. Ele próprio o confirma: “Se é o que é — pensei — eu sou meio perdido...” /.../ “Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah! mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo!” (GSV, 286)

No mundo de Riobaldo o valor-coragem é levado às suas últimas conseqüências, como muito bem lembrou José Carlos Garbuglio<sup>4</sup>, no momento do pacto com o demônio. É o momento da

<sup>3</sup> Para verificar de que maneira GS:V. se insere plenamente no gênero da tragédia clássica, remetemos à leitura, entre outras, da obra organizada por Richard Levin (1968).

hybris a partir da qual os fatos se precipitam numa inércia fatal que escapa a qualquer intervenção humana. A conduta do herói torna-se previsível, justamente porque obedece a certas regras canônicas, fora das quais não há jogo possível.

Uma vez que surgem tantas limitações interpretativas, axiomáticas, de gênero e mesmo de enredo, como explicar então a grande riqueza da obra, suas admiráveis ambigüidades, suas tensões elevadas e suas surpreendentes revelações? Por sua protagonista principal: a palavra. A palavra é a chave mágica do livro. Atrás dela se esconde a consciência em formação do protagonista e por meio dela se manifesta a consciência recomposta de Riobaldo. “O som de minha voz — confessa ele — era o umbigo de minha idéia” (GSV, 551). Ela é a mola da ação — “Descontinuou? Não foi. Falasse? Fosse” (GSV, 37) e por meio da narração, o resgate desta mesma ação.

“A linguagem é poesia fossilizada”, diz Guimarães Rosa (1972, p. 71) que em sua escala de valores atribui à poesia (item c) quase a nota máxima, e é justamente cavando, descobrindo e desbastando esta linguagem que se acaba por se desnudar o procedimento básico da obra. O que o esmiuçamento psicológico não consegue, porque a verdade psicológica aqui está justamente no aglomerado onde tudo deve ser dado “velozmente, assim atropelado, para atender à simultaneidade” (Rosa, 1972, p. 32), a palavra perfaz.

Tudo está em ver a obra como um imenso poema, um poema-encantação, com o épico e o lírico se misturando, se empastando e o poético explodindo, às vezes, em significados reveladores.

Assim, pelo épico se explicam os momentos em que imperam as palavras-conceito, os paralelismos da sabedoria popular, o “especular de idéias” de Riobaldo:

“ódio às vezes dá certo, igual palpite de amor” (GSV, 180)

“Tudo o que foi é começo do que vai vir” (GSV, 178)

“Coragem é o que o coração bate — senão bate falso” (GSV, 492)

“O que dá fama, dá desdém” (GSV, 477)

“Um sentir é do sentente, outro do sentidor” (GSV, 389)

“A mão da gente é capaz de ato sem o pensamento ter tempo”(GSV, 502)

“Desespero quieto, à vezes é o melhor remédio”(GSV, 153) etc.

Assim se explica a dialética da unidade dos contrários:

“Noves e nada”(GSV, 363)

“E ainda mais alegre, no meio da tristeza”(GSV, 314)

“Quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade”(GSV, 54)

“Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado” etc.

E se explica a lei dos iguais que se procuram:

“Aos perigos, os perigos”(GSV, 342)

“Os conspirados silêncios”(GSV, 364)

“Roubo sucedido, roubo roubado. Sofrimento mordido remordido”(GSV, 227)

“Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente ficar sendo”(GSV, 413) etc.

Há o momento em que o lírico brota, aí a razão se retrai e o som prevalece:

“Alma e palma e desalma”(GSV, 477)

“barre sonhos olhos amarelos”(GSV, 259)

“Assim, assei”(GSV, 231)

“Bela é a lua, lualã”(GSV, 74)

“O que á fama, dá desdém”(GSV, 477)

“floriano, foi, foi, foi”(GSV, 194)

“Atraso cão, caracões”(GSV, 292)

“Em a-cu, acoô de acuado?”(GSV, 292) etc.

Há o momento em que ocorre a fusão do gesto com a idéia:

“Como quando a chuva entre-onde-os-campos”(GSV, 287)

“Eu ia ver, se no engasgo da hora...”(GSV, 342)

“Isto é: resguardava meu talvez”(GSV, 358)

“Transportava o sim destes horizontes”(GSV, 385)

“Arrepiar o cabelo das carnes”(GSV, 413)

“Eu dava de comer à minha alegria”(GSV, 536) etc.

Quando porém as palavras, ao surgirem, são ditadas pela força das grandes verdades, “de um amor inteiriço” por exemplo, como diz Riobaldo e como disse Dente, elas se deslocam com o máximo de energia, separam-se das outras, de todos, de todo o tempo: são “as palavras da gente”, crescem primeiro e brotam depois, indo diretas “à outra coisa, à sobre-coisa, ao confrontante”.

É o momento da revelação pelo poético. Nestes casos importantíssimos, semeados ao longo de toda a obra, as palavras se dão sob o aspecto de fórmulas, equações, comparações aglutinadas, sementes de significado que se arrancam de um invólucro já inútil:

“Que fosse como sendo o trivial de viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece — só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: *peixinho pediu*. (GSV, 139)

“A ver que a gente não pode explicar estas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele de jeito que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas — de dentro de mim: *uma serepente*.” (GSV, 287)

O procedimento é a formalização do que esboçamos. Consiste, de uma maneira geral, no adensamento progressivo da concretude de um termo, (de uma imagem) que é posposto a um contexto mais amplo, mais abstrato. Alguns exemplos há, que sugerem seu fazer-se:

“O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais, *abso-lutas estrelas!*”(GSV, 415)

“Lei de jagunço é o momento — *meros luxos*”(GSV, 265)

“Assim como ele sempre era: *mola de aço*”(GSV, 245)

“Galopava em frente a todos — *rei dos ventos*”(GSV, 197)

“Disse mansinho, mãe, mansice, *caminhos de cobra*”(GSV, 31)

“Ouvir palavrinha dela me abastava *aninhando*”(GSV, 168)

“Mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o a caso inteirado em si, mas *a sobre-coisa, a outra coisa*.”(GSV, 170)

Outros exemplos, como este último, repetem o processo em séries analógicas de efeito redobrado:

“Sei quando a amargura fina: que é o cão e a criatura”(GSV, 181)

“Amor é assim — o ratinho que sai de um buracinho: é um ratão, é um tigre leão!”(GSV, 420) etc.

Às vezes o efeito é antecipado, invertendo-se o mecanismo do procedimento:

“Só esses pássaros de mole gerados da morte: Quem vai morrer e matar pode ter conversa?” (GSV, 220)

“Sou peixe de grotão: Quando gosto é por razão descoberta”(GSV, 187)

“Olhei mão em mel: regrei minha língua”(GSV, 189)

“Pedrinha de ouro: conheci o que é socorro”(GSV, 153)

“Jaguço: entrante do demônio” (GSV, 230)

“Difícil mesmo é um saber definido o que quer e ter o poder de ir até no rabo da palavra”, diz Riobaldo (Rosa, 1963, p. 173) e o consegue indiscutivelmente quando na linguagem ressuscita a poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALVÃO, Walnice. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEVIN, Richard (org.). *Tragedy — Plays, Theory and Criticism*. Harcourt: New York, 1960.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, cad. n.º 8, 1972.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

## TRAÇOS E TROCAS: BELÉM EMBALANDO MÁRIO DE ANDRADE

Paulo Nunes<sup>1</sup>

Universidade da Amazônia

**RESUMO:** Pouco explorada é a relação afetivo-cultural estabelecida por Mário de Andrade com Belém, quando de sua antológica viagem de 1927. Sabe-se do amor do poeta arlequinal pela sua Paulicéia, mas pouco se escreveu sobre Mário em Belém. Esta investigação, que não é inédita, abre caminho para reorientar a visão que coloca Belém como uma das capitais mítico-literárias do Modernismo brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Multiplicidade; afeto; cidade; alteridade; Belém; Mário de Andrade.

**RÉSUMÉ:** Le voyage de Mário de Andrade à Belém.

**MOTS-CLÉS:** Multiplicité; affection; ville; alterité; Belém; Mário de Andrade.

*dedico ao João Luís Lafetá, que, prematuramente, foi conhecer as estrelas da Ursa Maior de Macunaíma.*

*“Depois de Belém do Pará, a cidade que mais amo é Florença. São Paulo... Não. São Paulo é outra coisa, não é amor exatamente, é identificação absoluta, sou eu...”<sup>2</sup>*

Mário de Andrade em carta a Paulo Duarte

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
As sensações renascem em si mesmas sem repouso,  
ôh espelhos, ôh! Pirineus! ôh caixas!  
Si um deus morrer, irei ao Piauí buscar outro!...  
Abraço no meu leito as milhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;*

<sup>1</sup>Paulo é Mestre em Letras pela UFPA, é professor de Literatura da Amazônia da Universidade da Amazônia, Belém-Pa. Este trabalho foi inicialmente provocado pela minha participação do IV Fórum Paraense de Letras, Belém, Unama, 1998.

<sup>2</sup> Mário de Andrade em carta a Paulo Duarte.



*Eu piso a terra como quem descobre um furto  
Nas esquinas, nos táxis, nas marainhas seus próprios beijos!  
Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta...*

O excerto transcrito dá a dimensão do intelectual que foi Mário de Andrade: vário, sensível, aberto destruidor de fronteiras culturais. O texto *des-vela* a multiplicidade do poeta desdobrando-se a fim de alcançar com seus tentáculos as sensações do mundo: “*as sensações renascem em si sem repouso...*”. Repouso, diz-nos o *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*: *é ato ou efeito de repousar; ancoradouro*. Nosso poeta arlequinal não se via em estado de repouso. Tudo tinha ele para ser um conformado, um intelectual vaidoso, fechado às quatro paredes de sua São Paulo metrópole emergente, mas dada sua discreta inquietação, sua busca permanente da alteridade, ele “*pisa a(s) terra(s) como quem descobre um furto...*”. Mário era *ele-tão-somente* e mais duzentos, trezentos e quarenta e nove; um milhão de seres nele se desdobravam.

Mário dispensa apresentações, tem em si o emblema da poesia. Parodiando outro poeta (este das Minas Gerais, Bartolomeu Queirós), Mário é a junção, por aglutinação poética, de *Mar e Rio*: doce e salgado, Amazonas e Atlântico (observe, leitor, que Belém localiza-se na confluência do rio-mar com o Atlântico!). Mário é ele em busca do outro. A outridade<sup>3</sup>, por sinal, marcaria sua necessidade permanente de ser viajante; viagens que se desenhariam através da imaginação nas páginas da literatura ou do percurso de embarques e desembarques por este Brasil afora. Num desses deslocamentos, Mário Chegou a Belém, à Amazônia, mas isto fica para logo mais.

\* \* \* \* \*

Entre dezembro de 1920 a dezembro de 1921, Mário, como é sabido, escreveu sua Paulicéia Desvairada, uma espécie de síntese-

<sup>3</sup> Vide em meu artigo “Para conceituação e caracterização da literatura amazônica”, a supremacia da alteridade de Mário em “Dois Poemas acreanos”, revista *Movendo Idéias*, ed. Unama: 1998.

afetivo-sentimental pela *senhora* São Paulo, cidade de seus amores e encantos. Em “Paisagem no. 1”, por exemplo, ele destila seu verbo:

*“Minha Londres das neblinas finas...  
Pleno verão. Os dez milhões de rosas paulistanas.  
Há neves de perfumes no ar.  
Faz frio, muito frio...”*

Mas é em “Inspiração” que sentimos com todos os matices sensoriais a inspiração de sua vida de artista polichinelo. Senão leiamos:

*“São Paulo! comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original!...  
Arlequinal!... Trajes de losângulos... Cinza e ouro...  
Luz e bruma... Forno e inverno morno...  
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...”*

Percebamos que entre os dois amantes, o poeta e sua cidade, há um sereno clima de admiração e embevecimento. O eu-lírico delata-se embevecido pela “*comoção de sua vida*”. Tudo são “*Elegâncias sutis sem escândalos*”, e “*sem ciúmes...*”

Vocês devem então perguntar a mim: mas não irias falar de Belém, e só de São Paulo falas? É, acontece que o que vou tentar demonstrar é um caso de infidelidade *lítero-sentimental*. A viagem pelo Brasil, empreendida pelo *turista aprendiz* Mário, em 1927, fez com que ele chegasse a Belém, portal da região amazônica, e isto motivou o que aqui chamo de *infidelidade lítero-sentimental*.

Mário de Andrade, de tantos quilômetros rodados por este Brasilzão, chega a Belém e instala com esta cidade a mais comovente paixão (não descarto que neste sentimento há um quê de exotismo no olhar do visitante, sobretudo em *O Turista aprendiz*). Abro estes parênteses para refletir com vocês sobre este sentimento abrasador, avassalador. O que, afinal, faz-se mais intenso? A paixão ou o amor? Paixão e amor, ao que me parece, são chamadas diferenciadas diante da enamoração do cosmo<sup>4</sup>. Vejam que Mário e Belém não instalam “um flerte” à base do amor à prima vista. O encantamento, ao que

parece, surge, como diria Dalcídio Jurandir, devagarinho-devagarinho. Assim, Mário de Andrade escreve — pós-viagem — um poema que captura a admiração: a “Moda do Alegre Porto”, que é, no dizer do próprio autor, “alegre e besta, sem nada de importante”. O poema está assim grafado:

*“Velas encarnadas de pescadores  
Velas coloridas de todas as cores  
Águas barrosas de rios mares*

*Mangueiras mangueiras palmares palmares  
E a barbadianinha que ficou lá fora  
Oh alegre porto  
Belém do Pará!*

*(...) Vamos ao mercado, tem munguzá  
Vamos na baía, tem barco veleiro  
Vamos nas estradas que têm mangueiras  
Vamos no terraço beber guaraná*

*Que alegre porto  
Belém do Pará!*

*O sol molengo do pouso ameno  
Calorão batendo que nem um remo  
Que gostosura de dormir de dia  
Que luz que alegria que monotonia  
É a barbadianinha que ficou por lá*

<sup>4</sup> Em verdade, Belém é apenas o primeiro pretexto no projeto de reconhecimento da Amazônia pelo autor paulistano. Polêmicas à parte, vale recorrer a Telê Ancona Lopez: “Mário é nacionalista sem ufanismo, triste perante nossa alienação e amorosíssimo ao constatar a vigência de uma lógica diferente, sensível e poética, o oposto à rigidez do pensamento cartesiano. A Amazônia o seduz com o ritmo de contemplação que adivinha pronto para dialogar com a valorização do ócio criador dos poetas clássicos e a captação sem pressa da vida, conforme Lao-Tsé. Ritmo oposto ao da “vida americana”, no modernismo entusiasta do século XX...” (Lopez: 1996, p. 96-7).

*Oh Alegre porto...*

*Lá se goza mais que em New York ou Viena  
Só cada grelada de cada pequena  
De tipo mexido inque-brasileiro  
Alimenta mais que um açazeiro  
Nosso gosto doce de homem com mulher  
No Pará se pára, nada mais se quer  
Prova tucupi, tacacá...*

*Oh alegre Porto  
Belém do Pará!...”*

Trata-se — como se vê — de um poema emocional. O poeta arlequinal não preocupa-se com o artesanato do poema. Ele grafa sob fortes emoções — e as circunstâncias da chegada à capital do Pará — o que sentiu e viu em Belém. Isto, penso, está evidente sobretudo pelo uso abundante de adjetivos e o desprezo quase total pela pontuação gramatical. Vê-se que a escassez de vírgulas do poema denota o ritmo e a cadência irregulares, uma respiração ofegante, de pulsação amorosamente demarcada. Hoje, talvez, pudéssemos afirmar que estamos diante de um poema regionalista, não é mesmo?

\* \* \* \* \*

Vocês que me lêem podem estar me considerando um mero saudosista. Por que afinal deveria um professor do final do século XX, cultivar textos do início do século? Eu responderia de diversas maneiras se espaço e tempo tivesse para isso. Mas por enquanto afirmo apenas que algumas das marcas afetivas dos textos de final de 20, ainda podem ser (re)conhecidas em ícones desta cidade maltratada, espoliada, desgostada.

Belém, após o Modernismo de 22, sabe-se, transformou-se em um dos berços míticos da literatura nacional, espaço de ternuras, imagens e imaginações fecundas. Se não, como explicar o fato de três das principais referências modernistas brasileiras

escolherem Belém como espaço de encantamento de seus livros? Além de Mário, temos também, Manuel Bandeira, o *São João Batista* do movimento de 22, e Raul Bopp, que por aqui andou diversas vezes, participando das reuniões do Central Café, hoje inexistente, ouvindo, aprendendo e recolhendo o tema para o fundamental *Cobra Norato*.

Explico-me ainda mais. Quando vejo minha cidade suja, maltrapilha, malsinada, pergunto-me se não está na hora de *virar a mesa*? Verdade é também que deixar esta virada na mão apenas dos governantes é imprimir um destino cada dia mais trágico para a cidade. Por isso, vale dizer uma coisa dolorosa mas verdadeira. O belenense não tem *estima cidadã*. Ele olha os vizinhos elogia o que foi feito fora, mas é incapaz de fazer o mínimo pelo sua própria cidade. Ou seja, joga lixo nas ruas, avança os sinais vermelhos, picha paredes de prédios, deixa destruir casarios, não pressiona para que sociais, essenciais projetos, saiam do papel, depreda escolas públicas, enfim, não faz a parte que lhe cabe: ignorância? Desafeto? Desse modo, ao divulgar aos moradores da cidade textos paradigmáticos de grandes autores da literatura brasileira, como faço agora, pretendo um repensar coletivo sobre o futuro desta Santa Maria de Belém do Grão Pará.

\* \* \* \* \*

Tal proposta — de cura através do verbo encantatório — que pode parecer ingênua, não é nova. Scherazade, personagem do instigante *As Mil e uma Noites*<sup>5</sup> (Ediouro), curou o sultão Xariar com sua astúcia verbal. Nossas curandeiras também curam com o poder das palavras (vide as ervateiras e vendedoras de cheiro do Ver-O-Peso). Bruno Bethelreim, em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (Paz e Terra), cura seus pequenos clientes utilizando-se dos contos de fada. Charles Dieckman, por sua vez, o faz com pacientes adultos, e esta experiência está registrada em *Contos de Fadas Vividos* (Paulinas). Seguindo esta trajetória, conheçamos então mais

Mas que a edição supracitada, vale ler o famoso ensaio de Adélia Bezerra de Menezes, in *Do Poder da Palavra*: “Scherazade ou do poder da palavra”.

um capítulo da possível cura, do mestre Mário de Andrade, registrada que está em *O Turista Aprendiz*:

*Belém, 19 de maio: Durante a noite o Pedro I aportou em Salinas(...) Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa?... Aimensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas no demais ficam no longe fraco que a gente ão encontra nada que encante (...) Mas quando Belém principia diminuindo a vista larga a boniteza surge outra vez. chegamos lá antes da chuva e o calor era tanto que vinha dos mercados um cheiro de carne-seca. Os barcos sentados no cais do Ver-o-Peso sacudiam as velas roseadas azuis negras se abanando com lerdeza. Esperavam por nós dois automóveis da Presidência prontinhos pra batalha de flores (...) Belém andara indagando nossos gostos e mantinha de boroeste do hotel, um cinema [o Olympia]. Fomos ver Willian Feirbanks em Não Percas Tempo. Filme horrível A noite dormiu feliz.*

*20 de maio: Passeio sublime pelo mercado. Provamos tanta coisa (...) ficamos empanturrados. Tudo em geral gostoso, muita coisa gostosíssima, porém fica sobrando uma sensação selvagem não só na boca: no ser. Devia ter feito esta viagem com menos idade e menos experiência(...) visita oficial e jantar íntimo com o presidente. Íntimo? Falei que tudo era lindo (...) Depois visitamos a igreja famosa de Nazaré, a esplêndida catedral, em frente o Arcebispo. E os passeios no Sousa, de automóvel. Não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual no meu prazer das visitas e não sei como dizer.*

*Belém, 20 de maio:... estou lustroso de felicidade.*

*Belém é a cidade principal da Polinésia. Mandaram vir u'a imigração de malaio e no vão das mangueiras nasceu Belém do Pará. Engraçado 'que a gente a todo momento imagina que vive no Brasil mas é fantástica a sensação de estar no Cairo que se tem. Não posso atinar porque... Mangueiras, o Cairo não possui mangueiras evaporando nas ruas... Não possui o sujeito passeando nas ruas com um porco-do-mato na correntinha... E nem aquele indivíduo*

*que logo de-manhã pisou nos meus olhos, puxa comoção!  
Inda com rabo da sobrecasaca abanando... Dei um salto  
pra trás e fui parar nos tempos de dantes (...)*

*23 de maio: Belém me entusiasma cada vez mais. O mercado  
hoje esteve fantástico de tão acolhedor. Só aquela sensa-  
ção do munguzá!... Sentada no chão, era uma blusa branca  
numa preta preta que levantando pra nós os dentes e os  
olhos e as angélicas da trunfa, tudo branco oferecia o bra-  
ço estendido preto uma cuia envernizada preta donde saía  
a fumaça branquinha do munguzá branco branco... Tenho  
gozado demais. Belém foi feita pra mim e caibo nela que  
nem dentro de uma luva (...)*

*Em Belém o calorão dilata os esqueletos e meu corpo ficou  
exatamente do tamanho de minha alma (...)*

Percebamos a efetiva referência ao calor, o que nos faz retomar a metáfora do suor, a qual me referi anteriormente. Suor, *suar*, anagrama de *ruas*, ruas da suarenta Belém. Mas para finalizar nossa conversa, passo a referir-me a outro texto do autor de *Macunaíma* sobre Santa Maria de Belém do Grão Pará. Trata-se de uma das *Cartas a Manuel Bandeira* (a carta que traz Belém como assunto), que aqui não será transcrita pela evidente economia de espaço.

Esta carta, como percebemos, responde por uma cativante beleza estética, elucidativa neste momento em que os muitos olhares voltam-se para o estudos das cartas de escritores e artistas em geral<sup>5</sup>. Desculpem se transbordei-me tanto, transbordar-se — talvez — é um verbo recorrente em se tratando de Amazônia. Em verdade estou completamente *sarapantado*, enlaçado pelo estilo afetivo de Mário de Andrade.

Encerro sorvendo a possibilidade de, no olhar de um autor múltiplo, um dos maiores intelectuais brasileiros do século XX, rever minha cidade. Nosso olhar reabre-se a cada momento de leitura que se faz nas falas arlequinais de Mário de Andrade.

<sup>5</sup> Walnice N. Galvão e Nádia Gotlib organizaram para a Companhia das Letras *Prezado Senhor, Prezada senhora, estudos sobre cartas*, que vale a pena ser lido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLLE, W. A *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *O Turista Aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: Inst. Moreira Sales/EdUSP, s. d..
- CHAVES, Paulo et al. *Belém da Saudade*. Belém: Secult-PA, 1996.
- DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC, 1977.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIEB, Nádia Battela (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- LIMA, Hidélbrando (org.). *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- NUNES, Paulo. “Para a conceituação e a caracterização da literatura amazônica”. In: \_\_\_\_\_. *Movendo Idéias*. Belém: Ed. Unama, 1998.