



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
Vandercci de A. Aguilera

MOARA

n. 18, julho-dezembro 2002.

ESTUDOS LITERÁRIOS

SUMÁRIO

- 5 **PAROLE D'ENFANT CHEZ GUIMARÃES ROSA:**
Le discours de Brejeirinha (*Primeiras estórias*)
Heliane Kohler
- 23 **PAULO PLÍNIO ABREU:**
A imaginação da infância e a consciência imaginante do poeta
Ângela Sampaio
- 37 **O LEITOR E O TEXTO LITERÁRIO, DE DIETRICH RALL:**
Tradução e notas em português
Tatiana Maria Holanda Landim
- 67 **PORTRAITS D'INCONNUS**
Maria Luizete S. S. Carliez
- 89 **MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, POLÍTICA E UTOPIA EM CHICO BUARQUE**
Luciano Marcos Dias Cavalcanti
- 119 **O FEMININO EM JOGOS INFANTIS, DE HAROLDO MARANHÃO**
Francisco Pereira Smith Júnior
- 131 **JOSÉ ALMINO: Inquietudes de um narrador culpado**
Marli Tereza Furtado
- 147 **BENJAMIN (BAUDELAIRE):**
A tarefa do tradutor: Zilly (Euclides da Cunha)
Gunter Karl Pressler
- 159 **A IMAGINAÇÃO UTÓPICA EM A TERCEIRA MARGEM, DE BENEDICTO MONTEIRO**
Tânia Pantoja

ISSN 0104-0944

APRESENTAÇÃO

© 2002, Pós-Graduação em Letras da UFPA
Revista MOARA - Estudos Literários

Editor
Gunter Karl Pressler

Editor Convidado
Christophe Golder

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa
Jorge Domingues Lopes

Solicita-se permuta.

Catálogo
Biblioteca Setorial do CLA, UFPA

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém:
CLA/UFPA.

n. 1-17 1993-2002
n. 18 2002

Semestral 169p.; 21cm.

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

CDD 805
CDU 8(05)

ISSN 0104-0944

Todos os direitos desta edição reservados ao
Curso de Mestrado em Letras da UFPA
Rua Augusto Corrêa, 1
CEP 66075-110 - Belém - Pará
Tel./Fax (91) 211-1499
mletras@ufpa.br

Este 18º número de MOARA mantém-se fiel aos princípios que, durante cerca de dez anos, têm norteado nossa Revista da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará: qualidade, abertura diversidade e honestidade.

Abertura pois, apesar de privilegiarmos, naturalmente, colaboradores locais e nacionais, acolhemos também vozes de remotas terras, sem falar dos professores estrangeiros integrados na UFPA. Abertura também porque nenhum dogmatismo, nenhum exclusivismo nos limita: aqui todas as abordagens acadêmicas da Literatura são bem-vindas.

Dessa abertura decorre a diversidade do conteúdo: este número aborda autores tão diversos como Paulo Plínio de Abreu, Balzac, Guimarães Rosa, Walter Benjamin, José Almino, Dietrich Rall, Haroldo Maranhão e Benedicto Monteiro.

A honestidade deve-se ao fato da revista refletir realmente a nossa Pós-Graduação em Literatura, com toda sua riqueza, inegável, e suas fraquezas, bem compreensíveis. Apresentamos aqui colaborações de pesquisadores confirmados junto com ensaios de aprendizes de pesquisadores: mestrados e doutorandos. Se obras literárias de autores amazônicos são objeto da metade dos artigos, é porque *Moara* é o espelho do nosso Curso, e a UFPA é por excelência, uma universidade do Norte do Brasil.

Quanto à qualidade, o leitor julgará.

Christophe Golder

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

PAROLE D'ENFANT CHEZ GUIMARÃES ROSA: Le discours de Brejeirinha (*Primeiras estórias*)¹

Heliane Kohler
Université de Franche-Comté (Besançon)

RÉSUMÉ

Dans *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa accorde une place importante aux personnages ayant une logique particulière, comme les enfants. Protagoniste du conte « A partida do audaz navegante », la petite fille Brejeirinha, qui devient, à son tour, narratrice, se distingue par sa vivacité d'esprit et sa capacité de s'exprimer de façon autonome et originale. Ayant une imagination débordante, elle joue avec les mots, dans une totale liberté d'association et de création. Marqué par la sous-détermination du sens et par des écarts des lieux communs et du sens commun, son discours, de nature paradoxale, recèle des univers sémantiques insoupçonnés. L'objet de ce travail consiste à expliciter les particularités du discours interlocutif et narratif de l'enfant et à examiner la sous-détermination du sens, à savoir, les formulations imprécises, voire obscures, ainsi que les énoncés marqués par des anomalies morphologiques, syntaxiques, sémantiques, pragmatiques, indiquant des significations submergées.

MOTS-CLÉS: Discours alogique; sous-détermination du sens; nature paradoxale.

RESUMO

Em *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, os personagens que têm uma lógica particular, como as crianças, ocupam importante espaço. Protagonista do conto « A Partida do audaz navegante », a menina Brejeirinha que, por sua vez, se torna narradora, destaca-se pelo espírito vivo e capacidade de expressar-se de maneira autônoma e original. Com imaginação transbordante, joga com as palavras numa total liberdade de associação e criação. Marcado pela sub-determinação da significação e por desvios dos lugares-comuns e do senso comum, seu discurso, de natureza paradoxal, encerra universos semânticos inesperados. O objeto deste estudo consiste em explicitar as particularidades do discurso interlocutivo e narrativo da

¹ Ce texte constitue une synthèse d'un exposé présenté, en 2001, au séminaire « Texte, lecture, interprétation » (axe de recherche: « Régimes paradoxaux de production de sens ») du LASELDI (*GRELIS*) - Université de Franche-Comté.

criança e em examinar a sub-determinação da significação, ou seja, as formulações imprecisas ou até obscuras assim como os enunciados marcados por anomalias morfológicas, sintáticas, pragmáticas, que indicam significados submersos.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso alógico; sub-determinação da significação; natureza paradoxal.

INTRODUCTION

La complexité de l'expression verbale dans l'œuvre fictionnelle de João Guimarães Rosa témoigne, on le sait, de la prodigieuse inventivité de son langage littéraire. Possédant une logique spécifique, la rénovation linguistique chez cet écrivain — érudit et imminent polyglotte — répond au besoin de désarticuler les lieux communs et de forger une nouvelle forme pour exprimer sa pensée, représenter ses histoires du « sertão » et mettre en valeur ses personnages. Son projet littéraire vise à mettre en scène essentiellement des personnages humbles, qui n'ont pas droit à la parole, des êtres sans pouvoir, issus d'un monde rural, éloigné dans le temps et dans l'espace.

En opérant une métamorphose de la langue, en inventant un langage spécifique, Guimarães Rosa, dans sa fiction, met en œuvre des procédés poétiques: recherche de rimes internes, d'allitérations, d'assonances, d'onomatopées, de refrains, de dictons, dans un souci permanent et prioritaire d'imprégner le discours du rythme et de la sonorité des mots — manipulés, transformés, recrées. Génie des langues, on l'a dit, Guimarães Rosa était un connaisseur émérite du portugais, notamment du portugais-brésilien, de ses formes archaïques, érudites, populaires, régionales, des substrats indigènes et africains existant au Brésil. L'hybridité de son système expressif (Rónai, 1966), définissant son idiolecte, provient des réactivations / modifications / réinventions des ressources propres du système de la langue portugaise, ainsi que des allusions et des

emprunts à de multiples langues, résultat de ses recherches approfondies.

Reposant sur le retour vers les archétypes, le style roséen renvoie aux parlars réinventés de ceux qui ont gardé un lien étroit avec les origines, comme les paysans, les marginaux, les fous... Constituant une recreation poétique de ces parlars spécifiques et de l'imaginaire populaire du *sertão*, les textes de Guimarães Rosa, ainsi que le souligne Bosi (1994, p. 431), accordent une place prépondérante aux modes prélogiques de la connaissance, comme le mythe, ainsi qu'aux dimensions préconscientes de l'être humain, à savoir, la folie, la psyché infantile, et à l'inconscient, par le biais du rêve et des paroles libérées du contrôle de la raison. Selon Bosi (1994, pp. 432 — 433), la fascination exercée par l'alogique est affichée dans le recueil *Primeiras estórias*, publié en 1962, regroupant vingt et un contes, peuplés de personnages rustiques, de fous et d'enfants — des acteurs qui succombent au pouvoir d'une illumination, à la force d'un appel magique et ludique, et à la parole comme forme d'auto-expression jaillissant de l'inconscient.

Cet article concernera le conte « Partida do audaz navegante », ayant pour personnage principal, Brejeirinha, une petite fille qui devient à son tour narratrice, en rapportant l'histoire du hardi navigateur. Il y sera question d'explicitier les modes de construction du sens et les particularités du discours interlocutif et narratif de Brejeirinha, notamment la *sous-détermination* du sens (phénomène paradoxal de production du sens), ainsi que ses énoncés marquant les écarts des lieux communs, des opinions toutes faites et du sens commun, à savoir, de la doxa.

LE TRAVAIL SUR LA LANGUE

Donnant livre cours à la créativité de l'imaginaire enfantin, le conte « Partida do audaz navegante » met en scène quatre enfants: trois sœurs et un cousin qui, en attendant que

la pluie s'en aille, se retrouvent un matin dans la cuisine de la maison campagnarde. Le protagoniste, Brejeirinha, la plus jeune des trois filles, joue avec ce que lui plaît le mieux, à savoir, les mots, comme le souligne D. A. de Castro (1993, p. 83). Elle invente une histoire ayant pour héros un « hardi navigateur », histoire qui va se poursuivre sur un autre plan, lorsque, après la pluie, les enfants sortent de la maison pour regarder le petit ruisseau en crue. Déployant toute son imagination, Brejeirinha transformera une bouse de vache, sur laquelle avait poussé un champignon, en « O Aldaz Navegante », selon son expression, en lui ajoutant des parures: petites fleurs jaunes, petites branches, bouts de bois... Le héros de l'histoire est ainsi prêt à partir vers la mer. L'eau du torrent finira par l'emporter; son départ émouvant les quatre enfants. A l'instar des poètes, les enfants voient au-delà des apparences et découvrent le merveilleux dans le réel le plus prosaïque: une bouse de vache est ainsi transformée en un personnage épique.

Pour mieux saisir la spécificité du conte et du discours de Brejeirinha, il est important de préciser, ne serait-ce que succinctement, les principaux procédés linguistiques mis en œuvre dans la construction de l'univers verbal du texte en question, tout en signalant les grandes lignes du système expressif de *Primeiras estórias*.

Dans le recueil en question et, notamment, dans le conte qui nous concerne, la base de l'écriture tend surtout à se constituer par des « transferts de catégories » grammaticales et par des « variations désinentielles » (Ribeiro, 1995, p. 120). Sur le plan morpho-lexical, les innombrables créations néologiques, les hapax se construisent souvent par des transferts de catégories grammaticales. Les phénomènes de substantivation y sont nombreux: — substantivation d'adverbes: « o longe »; « o nunca mais »; « do perto para o longe » (expression de Brejeirinha); — substantivation du participe présent: « dentro do indo-se embora do navio » (expression de Brejeirinha); — substantivation du pronom indéfini: « a alguma raiva » (expression de Brejeirinha).

D'autres types de transformations de catégories grammaticales sont à relever: verbalisation de substantifs et d'adjectifs; des verbes intransitifs ou transitifs direct ou indirect deviennent des verbes pronominaux; des substantifs ainsi que le participe passé sont transformés en adjectifs...

Nombreux sont les exemples concernant les jeux sur les affixes constituant des variations désinentielles inusitées, provoquées par l'adjonction soit de préfixes, soit de suffixes, soit des deux à la fois: — jeux sur les préfixes: « perpensava »; « perluz »; « subvexo »; « descomover-se »; « desagachar »; « desassustado » (expression de Brejeirinha); « entrefitaram »; — jeux sur les suffixes: « negramente »; « poetista » — « colinola »; — jeux sur les préfixes — suffixes: « atamanhada ».

Un autre procédé de déformation/transformation du mot largement utilisé chez Guimarães Rosa concerne les *mots-valises* — des mots inventés, « construits par une sorte de distorsion opérée sur la langue, en fusionnant plusieurs mots existants, normalement disjoints les uns des autres, tant sur le plan des formes que sur celui des significations ». (Fuchs, 1996, p. 21). Ainsi les exemples:

- « Mamãe dosava açúcares e farinhas, para um bolo. Pele tentava ajudar, diligentil. » (diligente + gentil) (p. 101)
- « Brejeirinha é assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar. Tem porém infimículas inquietações [...] » (p. 101) — « infimículas » (infimas + minúsculas)
- « O Aldaz! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam [...] » (p. 107) — « dançandoando » (« dançando » + « voando »)

La superposition des diverses significations des composants du mot-valise provoque le cumul de significations. Constituant un des phénomènes qui participent de la *sur-détermination* du sens, le *cumul de sens* est non seulement propre aux mots-valises mais aussi aux *jeux de mots* dont voici un exemple:

- « Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. » (p. 100)

L'énoncé ci-dessus joue sur le cumul de deux significations tout à fait distinctes : « menina do olho » (= « pupila ») et « menina dos olhos » (= « pessoa a quem se quer muito »), qui n'entretiennent entre elles aucun rapport sémantique. Il s'agit de deux expressions constituées indépendamment l'une de l'autre. Phénomène participant de la sur-détermination du sens par le cumul des significations, le jeu de mots consiste, de la part du producteur, à glisser d'une signification à une autre. Dans notre exemple, le glissement sémantique se produit grâce à l'expression « brincar com bonecas » qui sur-détermine l'interprétation. En d'autres termes, l'interprétation des « deux significations doivent être entendues ensemble et non pas de façon exclusive. » (Fuchs, 1996, p. 22)

Plurivoques par sur-détermination du sens, les mots-valises ainsi que les jeux de mots exigent que le lecteur identifie les diverses significations comme surimposées les unes aux autres par le scripteur.

Il convient de rappeler que, dans tous ses textes, Guimarães Rosa adopte une orthographe spécifique en reliant souvent des syntagmes et des mots entre eux par des traits d'union. Or, l'un des procédés verbaux récurrents dans le texte concerne précisément la création des composés, exhibant la pluralité de sens et de directions que prend chaque mot dans la construction de l'univers sémantique. Ainsi pour exprimer le sentiment amoureux entre la petite Ciganinha et son cousin Zito, le scripteur fera usage du long composé : « rosa-amor-espinhos-saudades » (p. 107). Le refus des tournures fossilisées est, par ailleurs, à signaler dans le travail de désarticulation des lieux communs et de transformation d'expressions figées. Ainsi les exemples :

- « Sim, já se estavam em pé de paz (...) » (p. 103)
 - « Brejeirinha já olhou tudo de cor. » (p. 104)

Sur le plan syntaxique, le travail idiolectal concerne, avant tout, l'utilisation systématique d'*ellipses*, de verbes, de propositions, et d'*anacoluthes*, soulignant la rupture ou la discontinuité dans la construction d'une phrase. Nombreux sont les exemples, dans le texte, de ces deux figures syntaxiques de rupture :

- « Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave. » (p. 103)
 - « Pronto, O trovão, este em céus e terra, invencível. » (p. 107)

L'emploi récurrent de la *syllipse grammaticale*² du nombre et du genre, de la parataxe, des appositions, des inversions, constituent également des traits marquants de la syntaxe roséenne, qui, par ailleurs, insère des tournures spécifiques au registre populaire, et de ce fait, empreintes d'oralité. On peut citer un exemple de syllipse : « [...] e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha [...] » (p. 100)

La densité du style de Guimarães Rosa, expliquant la lecture ardue de ses textes, provient, non seulement des multiples néologismes et hapax, mais aussi de la structuration syntaxique particulière des énoncés, affichant les jeux sur le rythme et les sonorités par le biais d'innombrables répétitions, allitérations, assonances, onomatopées et rimes internes ; son langage créatif obéissant à une logique musicale d'une prose poétique aux effets incantatoires.

Sous-détermination du sens et énoncés insolites

Témoin privilégié des événements rapportés, le narrateur principal du conte « A partida do audaz navegante » a un statut particulier. N'étant pas personnage de l'histoire, il s'exprime, souvent, par le biais du « on » (« a gente ») — représentant les acteurs de la diégèse, comme s'il était aussi un enfant et vivait parmi les personnages. En effet, grâce à la *métalepse*

² Accord d'un mot selon le sens plutôt que selon les règles grammaticales.

narrative³, le narrateur s'introduit dans l'univers diégétique, comme s'il appartenait à la même sphère fictionnelle que les personnages. Cela dit, il passe de la narration à la diégèse comme pour partager toute son empathie à l'égard de l'univers actoriel, dominé par les enfants, comme le montre les nombreuses marques de subjectivité, telles les diminutifs, exprimant son langage affectif. Recourant à des temporalités différentes, le narrateur rapporte les faits en jouant sur l'antériorité et la simultanéité des événements.

Le nom du protagoniste, Brejeirinha, la petite fille qui est aussi narratrice métadiégétique, c'est le diminutif de l'adjectif « brejeira » qui désigne « enfant espiègle, joueur ». La plus jeune (on ne connaît pas son âge) et la plus éveillée des quatre enfants, Brejeirinha sort de l'ordinaire par sa compétence langagière et par sa capacité de s'exprimer, de façon autonome et originale. Douée d'une grande vivacité d'esprit et d'une sensibilité aiguë, Brejeirinha est une conteuse originale. Fascinée par la sonorité des mots, par leur manifestation matérielle, elle porte une admiration spéciale pour les termes non triviaux, c'est-à-dire, rares et difficiles:

- « **Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?** » — Brejeirinha especulava. « — **É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...** » Pele lambava-lhe um tico de desdém; mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. Brejeirinha rebica, picuíca: — « **Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforo...** » Por isso, queria avançar afirmações, com superior modo e calor de expressão, deduzidos de babinhas. — « **Zito, tubarão⁴ é desvairado, ou é explícito ou demagogo?** » Porque gostava, poeta, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância. » (p. 101)

³ Selon Genette (1983, p. 58), il s'agit d'une « transgression du seuil d'enchâssement », lorsque le narrateur s'introduit dans l'action fictive de son récit.

⁴ Il s'agit d'un signe autonome. La langue devient objet de questionnement.

Ayant une imagination débordante, Brejeirinha s'amuse en jouant avec les mots, dans une totale liberté d'association et de création. Son discours interactionnel (en tant que personnage du récit principal) et narratif n'est jamais univoque, mais caractérisé par une forte polysémisation, voire une indécidabilité sémantique. Exempt du contrôle logique et de l'élaboration proprement rationnelle, il renvoie aux procédés de l'écriture surréaliste. Cela dit, l'*image surréelle* est présente dans l'allocution du personnage — Brejeirinha:

- « ***Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!*** » — ela vivia em álgebra. » (p. 101)

Et la reformulation, à la fin du texte, confirmant son dire antérieur:

- « ***Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!*** » (p. 108)

Indissociable de la poésie surréaliste, des années 1920 — 1940, l'image surréelle constitue, comme le rappelle Marc Bonhomme (1998, p. 69), une appellation générique qui recouvre pour l'essentiel la comparaison et la métaphore, figures analogiques traditionnelles soumises à un traitement radicalement nouveau. Produite dans un état infra-réflexif, celui de l'« écriture automatique », l'image surréelle est libérée du contrôle de la raison. Ne recherchant aucun rapport préétabli entre les termes associés et se voulant arbitraire, l'image surréelle connecte des domaines notionnels très éloignés les uns des autres, comme par exemple, un œuf (« ovo ») et une brochette (« espeto »). Constituant une émancipation de la pensée logique, l'image surréelle, « procédé paradoxal », « plongeant dans l'inconscient », révèle des univers sémantiques insoupçonnés, comme le rappelle M. Bonhomme (p. 70). C'est au lecteur de construire à sa guise les analogies que lui inspire le comparant et le comparé. Pour les surréalistes, il convient de rappeler, « plus l'association des termes en jeu est fortuite et plus l'image qui en résulte est dense, plus elle est poétiquement forte ». (p. 69)

L'énoncé « o ovo se parece com um espeto » a un sens indéterminable compte tenu de l'impossibilité de lui associer une ou plusieurs significations déterminées. Ayant affaire à une indétermination du sens, l'énoncé en question, en tant qu'image surréelle- un cas limite des figures analogiques — est « intraduisible » (Bonhomme, 1998, p. 69). En d'autres termes, l'univers qu' il dépeint ne peut se dire autrement. N'exprimant aucune idée antérieure, l'énoncé est directement proposition d'un sens inédit.

Participant de la sous-détermination du sens, le sens indéterminable, selon C. Fuchs (1996, p. 14), bloque toute possibilité d'interprétation (absence de sens) ou démultiplie à l'infini les interprétations possibles (surcharge de sens). « Selon les cas, une (« telle ») phrase sera perçue soit comme dépourvue de sens soit comme évoquant, à la manière de certains poèmes, toute une gamme de significations relativement imprécises et mal délimitées les unes par rapport aux autres, sans qu'une quelconque limite s'impose au déploiement des interprétations possibles. » (Fuchs, p. 14) Cela dit, dans le discours narratif de l'enfant, nombreuses sont les expressions linguistiques ayant un sens indéterminable. Ainsi les exemples:

« **Então, um pensou e disse:** — « Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir... » **Então, mais, outro pensou, pensou, esférico, e disse:** — « Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber... » (p. 102)

- « **O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de partir? Ele amava uma moça magra. Mas o mar veio, em vento e levou o navio dele, com ele dentro, escrutíneo. O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar.** » (p. 105)

- « **O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...** » (p. 105)

Systématisé dans le discours narratif de Brejeirinha, le déplacement de l'adjectif, détaché du nom, constitue un trait expressif marquant de sa syntaxe. De telles interversions, des *hyperbates* (figure syntaxique par déplacement), par leur liberté syntaxique et prosodique, privilégient le dynamisme de la parole sur la cohérence logique, comme le précise M. Bonhomme (1998, p.35). S'appliquant mal à leurs supports nominaux, les adjectifs soulignés ci-dessus posent des problèmes d'interprétation sémantique. Il convient de remarquer que tous les termes soulignés appartiennent au registre recherché. Manipulant les mots à sa guise, dans un souci premier d'exhiber leur image acoustique, Brejeirinha, faut-il le rappeler, « aimait employer ces mots sérieux, qui dégagent de longs rayons dans l'obscurité de notre ignorance », comme le signale le narrateur principal. Les expressions sous-déterminées, aux contours imprécis, des énoncés ci-dessus sont, au premier abord, cotextuellement dépourvues de sens. Néanmoins, ne s'agissant pas d'une allocution littérale, mais d'un discours créatif, la narration de Brejeirinha, donnant libre cours à la créativité de l'imaginaire, évoque, « à la manière de certains poèmes toute une gamme de significations relativement imprécises et mal délimitées les unes par rapport aux autres, sans qu'une quelconque limite s'impose au déploiement des interprétations possibles. » (Fuchs, 1996, p. 14)

Contrairement au phénomène de l'ambiguïté qui relève du système de la langue elle-même, les phénomènes de sous-détermination et de sur-détermination du sens relèvent du discours, c'est-à-dire de l'usage de la langue par les sujets. Même si une expression sous-déterminée est univoque⁵, les énoncés de Brejeirinha sont plurivoques dans la mesure où ils ouvrent la voie à diverses interprétations possibles.

Soient les énoncés suivants affichant d'autres exemples de la sous-détermination du sens:

⁵ En langue, « une expression sous-déterminée est univoque », quoique sa signification reste ouverte (Fuchs, 1996, p. 23).

- « ... Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio parambolava... » (p. 105)
- « Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito...pronto: e virou vagalumes... » (p. 107)

Exempt des contraintes grammaticales, le discours de Brejeirinha exploite et met donc en relief des mots non prosaïques, aux accents inhabituels, et pourtant, magiques pour l'enfant, des expressions sous-déterminées, des images floues, ouvertes à plusieurs interprétations possibles.

Antinormatif, émaillé de figures de style (image surréelle, métonymies), de formulations imprécises, voire obscures, le discours interlocutif et narratif de Brejeirinha reflète sa liberté d'esprit, en traduisant sa totale liberté langagière. Parsemé de réflexions insolites, les interventions de l'enfant-personnage ne sauraient aller qu'à l'encontre du sens commun, de la doxa, comme l'attestent les énoncés suivants:

- « **O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...** » (p. 104)
- « Divagava Brejeirinha: — « **A cachoeirinha é uma parede de água...** » Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. — « **Você já viu jacaré lá?** » — caçoava Pele. — « **Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então o jacaré pode estar ou não estar...** » (p. 104)

En jouant avec les mots, Brejeirinha cherche à créer quelque chose d'inédit et d'inattendue, comme dans l'exemple ci-dessous:

« **Ah, e você vai conosco ou sem-nosco?** » (p. 103)

Et dans l'assertion insolite:

- « Pele levantou a colher: — « **Você é uma analfabetinha « aldaz ».** — « **Falsa a beatinha é tu!** » — Brejeirinha se malcriou. [...] disse ainda, reflexiva: — « **Antes falar bobagens, que calar besteiras...** » (p. 102)

Sous la forme d'un aphorisme à l'apparence d'un paradoxe (dû au montage contradictoire des deux synonymes — « bobagens »/ « besteiras »), l'énoncé souligné est une réponse déroutante, réfléchie, aux propos moqueurs de sa sœur aînée.

Expression d'une énonciation spontanée, l'histoire du Hardi Navigateur rapportée par l'enfant, intercalée dans le conte, se présente de façon discontinue, aussi bien au niveau discursif qu'au niveau événementiel. Ayant pour contexte énonciatif des lieux disjoints (l'intérieur et extérieur de la maison), la narration de Brejeirinha, interrompue volontairement ou provoquée par l'intervention des narrataires (les trois autres enfants), est marquée par des phénomènes de rupture, d'hésitation, de reprise et de reformulation. Ainsi quelques exemples: « ... Envém a tripulação... Então não. » (p. 105); -« Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado Pronto. » (p. 106)

Ce qui ressort de la lecture des fragments textuels relevant de la narration de Brejeirinha, c'est le caractère paradoxal de l'histoire, révélant la liberté d'esprit de l'enfant contre les lieux communs. Le Hardi Navigateur, décrit comme « **valetudinário** », « **foi descobrir os outros lugares** »; « **Foi de sozinho** ». « **Ele precisava respectivo de ir.** », mais, « **O aldaz navegante não gostava de mar!** », apprend-on, lorsque Brejeirinha reprend sa narration. On peut déjà déceler une contradiction. « **Ele amava uma moça magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro [...]** » Le Hardi Navigateur avait peur — une nouvelle contradiction. Il « se rappelait beaucoup la jeune-fille », mais, lors de la tempête, « lui, effrayé, intact, n'avait

presque pas de temps pour repenser trop à la fille qu'il aimait (...) », quoiqu'il ne faisait que « prévariquer ».

Il est important de préciser que « comprendre le fonctionnement d'un paradoxe, et par conséquent « résoudre » le paradoxe, consiste (...) à déceler, puis à restituer explicitement dans le raisonnement, les prémisses manquantes qui sont la cause de son oscillation perpétuelle. » (Landheer & Smith, 1996, p. 9). Un paradoxe, faut-il le rappeler, concerne un discours apparemment absurde qui communique des vérités inattendues. Il revient au lecteur de déclencher des calculs interprétatifs, afin de trouver une signification profonde au paradoxe « en deçà de son absurdité apparente. » (Bonhomme, 1998, p. 81) Or, dans le récit de Brejeirinha, la « résolution » du paradoxe, autrement dit, l'explicitation de sa contradiction apparente, passe par deux mouvements inférentiels: tout d'abord, par l'interprétation du commentaire de la narratrice — « **Ele só a prevaricar... O amor é singular...** », et, ensuite, par la compréhension d'un événement majeur, qui va modifier la « situation initiale » de l'histoire: « **Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente...** » Il s'agit, en fait, du début de la « mise en intrigue » qui va transformer la « situation initiale ». La dernière scène représente une « situation finale » heureuse: « **ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito...pronto: e virou vagalumes...** »

Malgré la fragmentation discursive, la discontinuité événementielle, le nombre réduit d'indicateurs temporels, la progression thématique boiteuse, le discours narratif désordonné de Brejeirinha recèle deux isotopies qui l'organisent — celle de « l'aventure maritime » et celle de « l'amour », et une « intrigue ». Il s'agit bel et bien d'un récit, mais d'un récit non conventionnel, autrement dit, d'un récit

paradoxal. Ainsi que le rappellent Ronald Landheer et Paul J. Smith (1996, pp. 7-8), le paradoxe — phénomène extrêmement complexe — est une « entité phrastique, transphrastique, textuelle... », qui, « tout en heurtant la logique et la vraisemblance, ainsi que l'opinion commune (conformément à son étymologie), implique souvent une vérité profonde ».

EN GUISE DE CONCLUSION

« Phénomène protéiforme, ressortissant aux domaines linguistique, littéraire, rhétorique, sémiotique, pragmatique, logique, le paradoxe comporte un balancement continu entre le plan de la langue et celui du discours, entre le plan de l'énoncé et celui de l'énonciation. », comme le soulignent Landheer et Smith (1996, p. 7). Si les « paradoxes lexicaux »⁶, de type binaire, ne sont pas présents dans les énoncés de Brejeirinha, on ne saurait nier la nature paradoxale de son discours, aussi bien interlocutif que narratif. Marquée par la sous-détermination du sens et par des écarts des lieux communs et du sens commun, son allocution se caractérise par des anomalies sémantiques, syntaxiques, morphologiques, pragmatiques, indiquant des significations submergées. En effet, dans son discours imagé, rythmé, le sens n'est pas donné, il est à découvrir. Inventif et insolite, son discours recèle des univers sémantiques insoupçonnés. Cette instabilité sémantique propre aux discours polysémiques et, a fortiori, aux discours alogiques, fait que le sens ne se fixe pas, il est en perpétuelle « mouvance ». (Peytard, 2001, p. 28)

Guimarães Rosa insistait beaucoup sur l'importance, dans ses textes narratifs, de la poétisation de la forme, c'est-à-dire, de l'importance de la sensation « magique », visuelle des

⁶ Des « assertions qui comportent toujours deux constituants lexicaux dont la co-occurrence, explicite ou implicite, présente a priori une espèce de contradiction: ce paradoxe a toujours une structure binaire, et présente une impertinence sémantique du type « à la fois X et non-X ». (Landheer, 1996, p. 114).

mots, de leur efficacité sonore, du rythme et de la musique sous-jacente à la phrase⁷. Au sujet de son recueil, *Primeiras estórias*, dans une lettre adressée à l'un de ses traducteurs, il affirme que « presque chaque mot y assume une pluralité de sens et de directions; presque chaque mot a une dynamique spirituelle, philosophique, cachée. Il faut les prendre sous un angle poétique, anti-rationaliste et anti-réaliste. (...) Il s'agit, dit-il, d'un livre contre la logique commune; c'est son point de départ. Il ne s'appuie sur la logique que pour la transcender et pour la détruire. »⁸

Explicitant le caractère paradoxal du recueil, les assertions métalinguistiques de l'écrivain éclairent, par ailleurs, sa prédilection pour les personnages ayant une logique particulière, comme les enfants, et, notamment, pour Brejeirinha — « fille-oiseau » (« menina só ave ») — porte-parole du scripteur, dans un univers libéré du contrôle de la raison, c'est-à-dire, de la cohérence logique, et, de ce fait, empreint de liberté et d'inventivité.

RÉFÉRENCES

- BONHOMME, Marc. *Les figures clés du discours*. Paris: Seuil, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- DE CASTRO, Dácio Antônio. *Primeiras Estórias. Roteiro de leitura*. São Paulo: Atica, 1993.
- FUCHS, Catherine. *Les ambiguïtés du français*. Paris: Ophrys, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.

⁷ Lettre à Harriet de Onís du 4/3/65. G. Rosa ap. Ottoni Bylaardt (2000).

⁸ Lettre à Jean-Jacques Vilard du 14/11/63. G. Rosa ap. Ottoni Bylaardt (2000).

LANDHEER, Ronald. Le paradoxe: un mécanisme de bascule. In LANDHEER, Ronald; SMITH, Paul J. (org.) *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. Genève: Droz, 1996.

OTTONI BYLAARDT, Cid. *Primeiras Estórias*. Um manual de metafísica. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 27 nov. 2000, Gabarito (Estudo das obras literárias — Vestibular 2001 — UFMG).

PEYTARD, Jean. *Syntagmes 5*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

RIBEIRO, Magdelaine. *Les rives — et les cimes — de la joie ou la jeunesse d'être*. Les langues néo-latines (Mondes lusophones), n° 292-293, 1^{er} et 2^e tr. 1995.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UTPA

PAULO PLÍNIO ABREU:

A imaginação da infância e
a consciência imaginante do poeta

Ângela Sampaio
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Procuro fazer aqui, uma leitura das imagens da infância e do artista presentes na obra do poeta Paulo Plínio Abreu. Como a imaginação da criança e a *consciência imaginante* do poeta podem ser tratadas como exemplos de manifestações primordiais da poesia, procuro tratar a imagem poética de Plínio, de acordo com a concepção de Bachelard, ou seja, como um momento em que é possível criar e viver o que o fenomenólogo chama de “*conquista positiva da palavra*”.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Plínio Abreu; imagens; infância; artista.

RÉSUMÉ

On prétend réaliser ici une lecture des images de l'enfance et de l'artiste présentes dans l'oeuvre du poète Paulo Plínio Abreu. Comme l'imagination de l'enfant et la *conscience imaginante* du poète peuvent être traitées comme des exemples de manifestations primordiales de la poésie, on considère l'image poétique de Plínio conformément à la conception bachelardienne, c'est-à-dire comme un moment où il est possible de créer et de vivre ce que ce phénoménologue appelle « *la conquête positive du mot* ».

MOTS-CLÉS: Paulo Plínio Abreu; images; enfance; artiste.

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade.

(BACHELARD, Gaston. A Água e os Sonhos, p.18)

Já no primeiro contato com a obra *Poesia* de Paulo Plínio Abreu, tanto os leitores avisados quanto os desavisados são imediatamente conduzidos a um cosmos primitivo e infinito, onde a imagem não é meramente um significante, mas um

universo tão imenso quanto o universo a que ela se refere. Como escrever a imagem poética não é para Plínio um fim, e sim, o exercício permanente da sugestão, a poesia apresentada, em seu poema, não passa de uma incessante busca pela vidência. Logo, sob as imagens de sua obra, repousam dois sentidos: o do poema e o da poesia. Enquanto poema, a imagem é forma, linguagem (está na Literatura e na História), é o que pode ser realizado no espaço da escrita. Enquanto poesia, a imagem é o que está fora da linguagem poética (está na experiência de escrever o poema).

Como procuro me centrar nesta última concepção de imagem, devo começar dizendo que a busca de Paulo Plínio pela experiência da escrita poética não se situa nas imagens do cosmos (ordem), nem se opõe às imagens do caos (abismo), se coloca entre as duas, como um mistério do sonho. Algo que a leitura fenomenológica de Bachelard entende como a realização das forças imaginantes do poeta. Forças que se concentrariam no universo natural e na existência humana. De acordo com o mesmo fenomenólogo *“dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”* (Bachelard, 1988, p. 3). Uma busca que pode ser comprovada pela análise das imagens da *Infância* e do *artista*.

Rejeitando o experimentalismo do modernismo em favor da nomeação de um outro universo poético, elaborado a partir de sua sensibilidade simbolista, Plínio abre mão da possibilidade de interpretar a época e o local em que escreve (Belém, anos 40 e 50 do século XX), para tentar interpretar as imagens do infinito fundadas por ele em seus poemas. O lugar que se interpõe entre as imagens do cosmos e ele é anunciador do mistério que o faz desejar alcançar a imensidão do universo. Deste modo, o cosmos acaba funcionando na obra de Plínio, não como as imagens do sagrado, mas como a nomeação deste último. Bachelard diz que *“a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo*

próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito”.

(Bachelard, 1988, p. 189).

As imagens do cosmos presentes na poética de Plínio não constituem um fenômeno puramente físico. Em sua metapoesia, que chamo de imagem poética criada com a finalidade de sugerir o que representa o processo de criação da poesia, as imagens do cosmos ganham uma imensidão maior do que a que possuem no mundo natural. São imagens do sonho. E como é o olhar do poeta que as torna imensas, é também o mesmo olhar que se torna imenso em sua procura pela substância específica delas. As imagens do cosmos dialogam com o poeta, sugerindo-lhe que uma unidade entre eles possivelmente já tenha existido.

Plínio, pelo que o leitor pode depreender da leitura de seus poemas, escreveu suas imagens acreditando que, enquanto escrevia, criava um mundo totalmente novo e totalmente insólito. Suas imagens, aparecem sugeridas pelo olhar do menino que um dia percebeu que o universo era grande demais para ser descrito. Com este olhar de menino, desenvolve-se o artista que recorda em sua arte toda a imensidão vista pela criança que ainda sobrevive no adulto como vidente.

Para nós, leitores de Plínio, o poeta que se viu bem como viu outros artistas, como um vidente consciente de sua arte, aproveitou a experiência da solidão da criança que se aventura a perceber o imensurável, para mostrar a relação entre existência e poesia. Bachelard, com o intuito de justificar a sobrevivência dos devaneios da criança no adulto, mostra que *“nos instantes de sua existência poética”* (Bachelard, 1988, p. 94) a vidência da infância guardada pelo adulto é de extrema importância para a formação das imagens de imensidão primordiais. Diz ele:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão.

E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vem depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (Bachelard, 1988, p. 96).

As imagens da infância de Plínio dão ao poeta a sensação de que o artista, o adulto experiente, é sempre o propulsor dos indícios de um desejo primeiro que deverá ser anunciado com as imagens da morte. Diante de um mundo que lhe surge das recordações da infância, Paulo Plínio se vê em meio a difícil tarefa de escrever a metapoesia vidente e artística, munido apenas por suas recordações de menino e por suas experiências de “recrudescimento do devaneio.” (Bachelard, 1988, p. 96). No entanto, para Plínio, toda a recordação do poeta torna-se dolorosa e difícil de ser escrita, graças à inacessibilidade de uma verdade a respeito da poesia e da existência, que também não se pretende absoluta em sua representatividade. Para ele, a infância se conserva como o único momento na vida do homem em que o lugar vazio da verdade pode ser, realmente, habitado pela imagem. Vejamos o poema “Orfeu”:

Com as palavras que hoje restam da infância
edificarei meu reino
e nele estrelas cairão de noites puras.
De corações mais puros
Tombarão as águas em que os animais
Virão matar a sede
E onde dois olhos, símbolos do amor,
O caminho indiquem para a salvação.
Com palavras inúteis e canções apenas
Refaremos o mundo
O mundo sobre o qual
Eterna como a rosa morta pela chuva
A poesia reine
E viva sobre a terra. (Abreu, 1977, p.41)

Neste poema, a infância aparece como o lugar seguro da palavra. É com as imagens que ultrapassam as limitações da representação que Plínio diz que edificará o seu reino. Um reino onde a vida se desenvolve a partir da poesia que reina sobre a terra, em tudo o que faz parte dela. Por ser a infância o único lugar possível para a imensidão sonhada pelo poeta, Plínio decide mostrar com a imagem de Orfeu, que dá título ao poema, o quanto a verdade buscada pela arte está próxima da verdade da vida. Uma verdade que só poderia nos remeter para as primeiras contemplações do universo. Bachelard diz a respeito disso:

O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. (Bachelard, 1988, p. 97)

Orfeu, num poema como o de Plínio, além de ser um símbolo universal do mortal que ousou se aproximar dos deuses pela arte, é também uma referência à obra “*Os sonetos a Orfeu*”, de Rilke (poeta incansavelmente lido por Plínio). Nos sonetos de Rilke, encontramos Orfeu como um grande fundador do mundo. É com o canto de Orfeu que a criação na terra se faz possível. Em seus sonetos, Rilke nos mostra um poeta que só criou a vida na terra porque criou também a infância do planeta. Com seu canto, fez brotar a alegria da primavera, que não se encerrou com o duro inverno, representado pela perda de Eurídice. Quando a beleza da vida começou a morrer, em nome da saudade do amor que o havia ajudado a fundar o mundo, morreu também Orfeu para que a vida pudesse voltar para a terra. Aquele que, segundo Rilke, foi a “*condição do não-ser*” (Rilke, 2002, p. 91), que se soube “*pleno e verdadeiro*” (Rilke, 2002, p. 91), precisava morrer para que a poesia dos poetas de todos os tempos que se seguiriam a ele pudesse continuar fundando o mundo. Vejamos alguns versos dos referidos sonetos de Rilke:

*Uma árvore surgiu. Ascensão pura!
Orfeu canta! A Árvore é toda ouvidos.
Tudo cala. Mas, da calma obscura,
Nasce um começo; muda o sentido.* (Rilke, 2002, p. 15)

*A primavera está de volta. A terra
é uma criança plena de poesias;
tantas... Pelo esforço que encerra
o longo estudo, um prêmio lhe cabia.* (Rilke, 2002, p. 55)

*Morre por Eurídice; — sob seu fascínio
ascende e transcende, em pura louvação.
Sê, entre os efêmeros, no reino do declínio,
Taça vibrante que se rompe ante a vibração.*

*Sê, e sabe da condição do não-ser,
Infinita causa de teu íntimo poder.
Que, uma única vez, se fez pleno e verdadeiro.*
(Rilke, 2002, p. 91)

*Se a terra toda te ouvida,
diz a ela, quieto: sou fluido.
E fala à correnteza: eu sou.* (Rilke, 2002, p. 123)

É com o olhar “Rilkeano” que Plínio cria em “Orfeu” a imagem da possibilidade de sobrevivência da poesia no lugar ocupado pela falta de uma verdade absoluta. O poeta aparece como a criança que funda um mundo dentro do mundo já existente para garantir a própria existência. Ora, sendo a arte responsável pela criação de um novo lugar para a vida, a imagem poética faz do poeta uma criatura tão recém chegada ao mundo quanto a poesia que, através do seu olhar, torna-se possível. Em meio ao não-ser da “rosa morta pela chuva”, o poeta existe tal como o Orfeu “fluido” de Rilke. Bachelard nos dá uma boa leitura deste processo empreendido pelo poeta por meio da imagem poética. Diz ele:

(...) o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. (1988, p. 13)

Esse “não-eu meu” aparece, por vezes, nos poemas de Plínio, como a condição de vida dos artistas mostrados ao longo dos seus textos. Sendo o devaneio da criança uma entrega à criação, o artista que recorda e recrudescer a infância é um artista que recorda as imagens já vividas com melancolia. Uma melancolia que ao remetê-lo à solidão do devaneio o conduz para o que Bachelard chama de “substância da melancolia” (1988, p. 13), ou seja, para o aconchego do começo de tudo o que existe, em suma, o nada. Em “O Comedor de Fogo”, diz Abreu:

Veio do comedor de fogo e de seus milagres a esperança impossível.

*Do comedor de fogo e de seus milagres à porta de sua tenda
Onde dormiam os cães numa nuvem de moscas.*

*Veio do comedor de fogo a esperança dos mundos impossíveis.
Veio dessa lembrança hoje apagada pelo tempo o sombrio desejo de evasão.*

Veio do comedor de fogo a visão da vida aberta como um grande circo

*E o convite irreal para a distância onde se esconde a morte.
Até o amor se perdeu nessa lembrança de um estranho comedor de fogo*

E toda a infância confundiu-se com os milagres desse saltimbanco

E de seus cães doentes à porta de sua tenda. (1977, p. 10)

Neste poema, o poeta recorda-se do maravilhamento que sentiu durante a infância ao assistir a um espetáculo de circo. O comedor de fogo visto pela criança veio somar-se a toda a infância do poeta, que ainda fascinado diante da recordação,

entende que só por meio do milagre de comer o impossível (o fogo), a esperança frustrada de encontrar a verdade torna-se desejo. Como se o adulto não pudesse abrir a irrealidade para buscar a verdade, o comedor do insólito é criado pela consciência imaginante de Plínio, para sugerir, por meio da melancolia da recordação, que a morte é possível, ou seja, a morte também é sedutora, o fogo tanto pode apagar, quanto queimar. E que, portanto, se ela existe com todos os seus mistérios, é porque ela é a única possibilidade de compreender o circo, ou seja, a vida.

Em “*O Polichinelo*”, Plínio revela-nos a imagem do palhaço que, ao provocar o riso no público durante as farsas, dá origem a uma alegria que não existe nem em si próprio, nem nas pessoas que o assistem. Vejamos o poema:

O seu segredo era como o dos outros.
 Seus olhos eram de vidro azul
 E na boca vermelha
 O riso da ironia.
 O humor profundo, amargo e doloroso
 Vinha de sua boca;
 O riso da sabedoria
 E do desespero
 Gritava da sua boca aberta em sangue.
 O riso do polichinelo
 Vinha do coração ausente, era uma advertência.
 Era apenas o riso
 E falava de um mundo
 Maior que sua alma. (1977, p. 11)

Sendo o polichinelo um artista que se ausenta do próprio papel, sua imagem é também de ausência. Uma imagem que “*Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu.*” Desta forma, o polichinelo dá a si mesmo o que inexistente em sua realidade concreta, a novidade. Ao fazer isto, ele torna-se artista, ou seja, ele faz sua tristeza ascender do inconsciente para a consciência imaginante, fundando o riso. Como o riso é suscitado por ele naqueles que o assistem (“*o não-eu meu*”), o

riso do polichinelo torna-se um espaço neutro que tanto pode ser habitado por ele próprio, quanto por outras pessoas. Torna-se um lugar possível e não um local concretamente existente.

Se Bachelard diz que os poetas nos permitem compartilhar o “*não-eu*”, é porque eles dão aos seus leitores a oportunidade de voltarem a si mesmos a partir de uma imagem. Desta forma, tanto o poeta quanto o leitor se beneficia com a imagem poética. A mesma positividade do qual usufrui o poeta, usufrui também o leitor. Como cada indivíduo imagina de forma diferente, as consciências imaginantes sempre serão responsáveis pelo enriquecimento da linguagem. Embora Plínio não tenha criado imagens da infância e do artista com o objetivo de proporcionar o enriquecimento da linguagem, a metapoesia consegue testemunhar a eficiência do método fenomenológico. A infância de Plínio, mesmo desacompanhada do artista, é uma imagem profunda da solidão do adulto que se sente ausente na imensidão. Como a criança sobrevive nas recordações do adulto, para obter de volta o estado de contemplação primordial, o poeta apenas reencontra a criança e se permite olhar através dos olhos dela.

Não nos surpreende, portanto, o fato de Plínio, em seu caminho rumo à infância, dar sempre origem, ao mesmo tempo, a uma *metapoesia-vidente* e *artística*, pois o próprio movimento de trazer à consciência imaginante as imagens da infância já consiste no uso da vidência e da arte. A consciência imaginante leva o adulto para a criança e o faz imaginar, a partir deste lugar possível, a origem de tudo. Ao imaginar, o adulto encontra-se com a criança que existe dentro dele e cria a novidade da linguagem. No entanto, esta novidade é fruto de uma ausência que, para ser novamente recrudescida pelo leitor, precisa ser re-imaginada. Ora, o ato de re-imaginar do poeta e do leitor faz a morte, que consta no re-encontro do adulto com a criança, funcionar como um lugar que não mais existe. Logo, se o lugar é mortal, por ser ausente, o poeta também deseja a morte para alcançá-lo.

Para Plínio, a infância é o único momento na vida em que é possível ouvir e ver, com mais intensidade, os indícios da falta da verdade. A infância aparece em seus poemas sem idade e sem dramas, surge como mais uma imagem do devaneio. Vejamos, alguns versos de “*Elegia*”:

A visão da vida
O jeito e o caminho
O riso largo, o riso
De alegria e desprezo
É a infância que volta
Molhada de chuva
Coberta de sono
Como um circo armado na praça deserta.
(Abreu, 1977, p. 61)

Para Plínio, a criança é detentora da chave para “*a visão da vida*”. A “*infância que volta molhada de chuva*” à consciência imaginante do poeta é o próprio indício do lugar da falta da verdade que se aproxima do adulto quando este se presta a esperar pela vidência. Logo, o desejo de que “*as frias mãos da morte*” (Abreu, 1977, p. 63) possam conduzi-lo para o abismo da verdade começa a ser pressentido desde a infância. O olhar da criança, para Plínio, mesmo sem ter a consciência do adulto, começa a adivinhar a voz do vazio nos “*grandes ventos dos mares e dos sonhos*” (Abreu, 1977, p. 63). É o que podemos perceber em “*Quero o Destino! As Largas e Pálidas Manhãs!*”:

Quero ouvir tua voz de pedras que rolarão um dia das alturas
e virão despertar os pássaros dormindo.
Quero sentir tua voz de cinza que cantou na minha infância
Como os grandes ventos dos mares e dos sonhos.
(Abreu, 1977, p. 63)

Ao que parece, Plínio entendeu a aproximação entre a infância e o poeta, tal como Rilke a concebeu em “*Cartas a Um Jovem Poeta*”. Nesta obra, Rilke aconselha o jovem Kappus a alegrar-se com a positiva solidão da escrita. Procura

aproximar a solidão sentida pelo poeta da solidão sentida pela criança, que, ao abrigar-se das preocupações do adulto em si mesma, alcança as profundezas da vida sem sequer compreender o que deseja. Diz Rilke:

Mas se verificar, nesse momento, que a sua solidão é grande, alegre-se com isso. Que seria, com efeito, uma solidão (faça essa pergunta a si mesmo) que não tivesse grandeza? Há uma solidão só: é grande e difícil de carregar. (...) o seu crescimento é doloroso como o de um menino, e triste como o começo das primaveras. (...) O que se torna preciso é no entanto isto: solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo, não encontrar ninguém durante horas — eis o que se deve saber alcançar. Estar sozinho como se estava quando criança, enquanto os adultos iam e vinham, (...). As crianças são ainda como o senhor era quando criança, tão tristes e tão felizes — e, quando pensar na sua infância, torne a viver entre elas, as crianças solitárias: os adultos voltarão a não ser nada, e suas dignidades não terão nenhum valor. (Rilke, 2001, p. 51-53)

Desta forma, a “*hora longínqua da infância morta*” (Abreu, 1977, p. 53), nascida na consciência imaginante do poeta, é uma imagem que atribui valor ao período da infância. Um período em que a criança devaneava a imensidão cósmica em meio a uma solidão que podia supor o mundo com liberdade. A possibilidade de amar o convite do universo só se torna possível ao poeta graças aos devaneios da criança. Conseguir amar as estrelas com um encanto de quem sabe que pode participar do universo é, sobretudo, perceber que “*as estrelas do fundo da infância*” (Abreu, 1977, p. 53) sugerem o elo entre o homem e a “*estranha amada das regiões perdidas*” (Abreu, 1977, p. 31), ou seja, do lugar a ser ocupado pela verdade da existência. O poema “*A Viagem para o Novo País*” é também um bom exemplo deste valor atribuído pelo poeta à infância:

Voltaremos às tuas mãos um dia numa hora de absoluta liberdade

E a ti *entregaremos* até a roupa humilde e os sapatos úmidos de chuva

Sentiremos nisso a sedução estranha já experimentada em sentidos opostos.

Voltaremos às tuas mãos como se de repente numa noite fugíssemos sem *destino*.

Nesse retorno às tuas mãos conheceremos o impossível prazer do retorno às origens,

E sentiremos ao calor de teu fogo ao redor dos sonhos o calor de teus

Profundos olhos.

Um dia voltaremos às tuas mãos e nessa volta haverá o gosto das fugas e

das evasões para nós mesmos.

E poderemos caminhar como crianças sobre a relva fria

Diante dos ventos e das tempestades. (Abreu, 1977, p. 51)

Este poema nos lembra Bachelard, quando chama o devaneio da infância de “*consciência de raiz*” (1988, p. 21). Para ele, a vida adulta só é construída, graças à durabilidade da infância em muitos aspectos. Se não fosse a infância, o poeta dificilmente teria imagens para ampliar o sentido. Destarte, a certeza de um dia poder voltar ao desejo e devolver-lhe todas as impressões a respeito da vida pressupõe a crença na solidão da criança. A crença de que apenas pela ingenuidade o poeta poderá fundar o novo mundo encontra justificativa na valorização do que Rilke chama de “*acontecimentos interiores*” (2001, p. 52). Rilke diz que a liberdade de imaginar o universo é construída pelo poeta com as lembranças da infância e com a vontade de retornar às origens da existência, que se concentram no futuro anunciado pela morte. Esta liberdade, sugerida por Plínio, com a imagem do desejo de “*caminhar como crianças sobre a relva fria / diante dos ventos e das tempestades*” (Abreu, 1977, p. 51), é fruto do sonho de liberdade experimentado pelo adulto. Como o poeta só vislumbra esta possibilidade com a morte, seu maior desejo é

o de desejar buscar a verdade inteiramente maravilhado com o tempo da possibilidade da busca.

REFERÊNCIAS

ABREU, Paulo Plínio. *Poesia*. Org. Francisco Paulo Mendes. Belém: UFPA, 1977.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Sauma Tannos Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a Um Poeta*. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Os Sonetos a Orfeu*. Elegias de Duíno. Trad. Karlos Rischbieter. São Paulo: Record, 2002.

_____. *O Livro de Horas*. Trad: Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MOARA

Revista de Teoria e História da Linguagem

O LEITOR E O TEXTO LITERÁRIO, DE DIETRICH RALL:

Tradução e notas em português

Tatiana Maria Holanda Landim
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Temos aqui uma comunicação feita em 1986 por ocasião do Colóquio “A leitura e os leitores”, da Associação Mexicana de Linguística Aplicada: « O Leitor e o texto literário » de Dietrich Rall traduzida por Tatiana Landim. Trata-se de um texto fundamental para esclarecer a questão do leitor no quadro da teoria da recepção, da qual Dietrich Rall foi um eminente representante. A tradução, com introdução e notas, é precedida de uma apresentação pelo Prof. Gunter K. Pressler.

PALAVRAS-CHAVE: Leitor; texto literário; teoria da recepção; Dietrich Rall.

RÉSUMÉ

Voici une communication faite en 1986 à l'occasion du colloque « la lecture et les lecteurs » de l'Association mexicaine de linguistique appliquée : « Le lecteur et le texte littéraire », traduite par Tatiana Maria Holanda Landim. Il s'agit d'un texte fondamental pour comprendre la question du lecteur dans la perspective de la théorie de la réception, dont Dietrich Rall fut un éminent représentant. La traduction, avec notes et introduction, est précédée d'une présentation par le Prof. Gunter K. Pressler.

MOTS-CLÉS: Lecteur; texte littéraire; théorie de la réception; Dietrich Rall.

A leitura tradutória condiciona as leituras de milhares de pessoas na língua de chegada [...] O tradutor não produz apenas um modelo [...] ele produz ao contrário, por assim dizer, uma segunda paisagem nos moldes da primeira [...] o que não dispensa da obrigação de pesquisar e de tentar o inviável [...] Pois a tradução é a arte do impossível.

Berthold Zilly

APRESENTAÇÃO

Diante da tarefa, aparentemente fácil, de traduzir um texto crítico do espanhol para o português, Tatiana Landim mergulha no quadro desta tarefa na tríade hermenêutica — compreender, interpretar e aplicar. Ela se apoia em Berthold Zilly (2000) e no próprio texto de Dietrich Rall, primeiramente como “tentativa de familiarização”, no segundo momento como busca da tradução e, a partir daí, objetiva a “re-constituição” do texto na outra língua. Assim, o que quer dizer realizar o processo hermenêutico na área da tradução? Não é somente transportar o sentido do original na língua de chegada?

Retomemos o início decisivo dessa questão nos tempos modernos: O pai da hermenêutica romântica, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768 — 1834), famoso tradutor dos diálogos de Platão, entende a interpretação e a tradução como técnica (*Kunstlehre*) da compreensão que reflete sobre as condições desta no contexto histórico. A objetividade é garantida pelo método gramatical (língua/linguagem), mas levando em consideração a subjetividade existente pela individualidade do autor/leitor que inclui na criação/tradução sua visão e sua experiência no e do mundo. No próximo passo, Schleiermacher fala do procedimento comparativo que ressalta a importância do contexto histórico e lingüístico. Ambos encontram-se no “procedimento divinatório” que abrange o sentido do texto pela “intuição”. Todos os momentos reagem numa rede de ligações e resultam numa compreensão complexa do texto transmitido. Desta forma, Schleiermacher elabora a “dialética [...] como doutrina/teoria da ciência (não como ciência), em que são os princípios do filosofar — pois o saber é um pensar em comum — ao mesmo tempo que os do diálogo [...] A dialética estabelece, conseqüentemente, os princípios pelo cumprimento dos quais o pensar cessa de ser somente um individual e subjetivo”¹. Hoje, Schleiermacher chama atenção particularmente pelos seus trabalhos sobre a

¹ J.E.Erdmann, *Philosophie der Neuzeit*, 1978, p. 72 (grifo no original). Traduzimos os termos em alemão da seguinte maneira: *Gesprächsführung* como diálogo, *Wissenschaftslehre* como doutrina/teoria da ciência.

Hermenêutica, mas se dedicava em vida à questão da ética que segue a compreensão da dialética filosófica:

Como é visto, numa síntese pessoal entre razão e natureza (sensualidade), o que consta nesta ou naquela, o ideal ou a temporalidade, a virtude é *maneira de ser/caráter* ou *técnica*, as quais nunca podem ser separadas, mas diferenciadas de maneira em que o caráter acorda e a técnica cresce. Se se cruzasse esta oposição com a outra, a do *reconhecer* e a do *representar*, resultariam quatro características ou virtudes: caráter no reconhecer e representar; i.e., sabedoria e amor; e técnica, i.e., prudência/reflexão e persistência/constância².

Reconhece-se bem os princípios filosóficos e epistemológicos que norteiam o pensamento de Schleiermacher e toda a hermenêutica posterior até a Escola de Constança. Landim observa e ressalta a *crux* da relação dialética entre objeto e sujeito, indivíduo e histórico-coletivo nos momentos da recepção: leitor empírico — texto — estrutura — leitor implícito, analisada por Rall no posicionamento e na função do “leitor frente ao texto [...] e o leitor integrado ao texto (efeito)”, em que, congenialmente, Jauss e Iser se complementam. Nesta complementação (completude) se desenrolará uma teoria da recepção.

O que justifica esta tradução? A publicação de ensaios e artigos nas áreas de estudos literários, lingüísticos e interculturais mostra que Dietrich Rall, em conjunto com Marlene Rall, dedicou-se mais de três décadas às questões da recepção (“Brecht en México”, 1972; “La Teoría de la Recepción: el Problema de la Subjetividad”, 1980; “La Recepción de *La Serpiente Emplumada*, de D.H.Lawrence, em México”, 1983; “Recepción de Sor Juana Inês de la Cruz em el Âmbito de la Lengua Alemana”, 1998; etc.) como, ele mesmo

² Op. cit. p. 73. Traduzimos os termos da seguinte maneira: *Gesinnung* como maneira de ser/caráter e *Fertigkeit* como técnica; *Erkennen* como reconhecer e *Darstellen* como representar; *Tugend* como virtude e característica; *Besonnenheit* como prudência/reflexão e *Beharrlichkeit* como persistência/constância.

diz, “investigación empírica de la recepción”³. Autor, co-autor e organizador de mais de 30 livros, Rall compreende as propostas da Estética da Recepção e do Efeito sempre como tarefa prática ou pragmática, no sentido de Rainer Warning⁴, i.e., investigar fenômenos da recepção literária no âmbito da literatura comparada: alemão e espanhol, particularmente no México. Não foi objetivo dele aprofundar em termos de reflexão teórica a analogia dos termos “leitor implícito” (Iser) e “leitor modelo” (Eco).

Na introdução à antologia, Alberto Vital — editor da antologia dos Rall e autor do estudo sobre a recepção de Juan Rulfo na língua alemã — ressalta as tarefas diferenciadas e complementares do pesquisador e do acadêmico; o último “transforma una tradición, manteniéndola viva. Como advertía Hans Robert Jauss, ésta no puede transmitirse por sí sola: le es indispensable la actividad selectiva y renovadora del lector, del filólogo, del historiador y, sin duda, del catedrático”⁵. O professor universitário cumpre a necessidade de ensinar, reformular e atualizar o conhecimento estabelecido. “Vista la tradición como un conjunto de saberes organizados, el catedrático, hermeneuta cotidiano, se encarga de situarla *aquí y ahora* y de ejercer un corte en la misma, puesto que su análisis de los textos implica la elección tanto de una herramienta de estudio como de una o varias interpretaciones entre todas las posibles, siempre de acuerdo con lo que el texto mismo le solicita”⁶. A própria teoria da Escola de Constança contribui bastante para aproximar docência e pesquisa, uma vez que proporciona a empatia entre o investigador e o leitor empírico da visão das coisas.

A importância desta questão Vital articula nos parâmetros jaussianos de repensar a historiografia literária sob

³ Dietrich Rall, “El Lector y el Texto Literario”, 1999, p. 106.

⁴ Cf. R. Warning, “La Estética de la Recepción en cuanto pragmática em las Ciencias de la Literatura” (1989).

⁵ Alberto Vital, “Introducción”. In: Dieter e Marlen RALL (1999), p. 9.

⁶ L.c.

a perspectiva da antropologia e dos estudos culturais na trilha do pós-colonialismo. A troca de paradigmas entre leitores profissionais possibilita a elaboração “de una historia verdadera y sistemática de la literatura mexicana” a fim de distinguir, como os Rall, “la historiografía literaria europea de la latinoamericana y de aprovechar las propuestas de esta última”⁷. Em 1994, Vital alertou sobre a importância do papel do leitor diante da situação mexicana e dos defensores da literatura nacional: “para ellos, todo debería ser mexicano: los temas, el paisaje, los personajes, los contenidos y hasta la residencia física de los autores... Todo, excepto el lector”⁸. Em grande parte, Rall apresenta perguntas e questões instigantes sobre “o mundo à parte” que é o texto literário. Percebe-se inquietações existentes de muito tempo que levaram o próprio Wolfgang Iser a seguir um caminho de desdobramento que intitulou “Antropologia Literária” — por que o ser humano necessita da ficção?

Espera-se que esta tradução não só sirva como exercício, mas também contribua para um debate mais detalhado sobre a própria recepção da Estética da Recepção e do Efeito no Brasil, dialogando com a América Latina.

Gunter Karl Pressler

REFERÊNCIAS

ERDMANN, Johann Eduard. *Philosophie der Neuzeit*. 3.ed. sa Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

PRESSLER, Gunter Karl. A Teoria da Recepção da obra literária. uma proposta à revisão da Historiografia Literária (brasileira). In:

⁷ A. Vital, op. cit. p. 12 e 14. Cf. esta questão a respeito da literatura brasileira: Gunter K. Pressler, “A Teoria da Recepção da Obra Literária. Uma Proposta à Revisão da Historiografia Literária (Brasileira)” (2001).

⁸ A. Vital, El Arriero em el Danúbio.

Recepción de Rulfo em el Ámbito de la Lengua Alemana, 1994, p. 11; cf. também pp. 14, 15 (a relação entre nacionalistas e vanguardistas no início do século XX).

FARIAS, José Nivaldo de; MALUF, Sheila D. (org.). *Literatura, Cultura e Sociedade*. Maceió: EDUFAL/PPGLL, 2001.

RALL, Dietrich e Marlene, *Paralelas. Estudios Literarios, Lingüísticos e Interculturales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica. Arte e Técnica da Interpretação*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

VITAL, Alberto. *El Arriero em el Danúbio. Recepción de Rulfo em el Âmbito de la Lengua Alemana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

_____. Introducción. In: RALL, Dieter; RALL Marlen. 1999.

WARNING, Rainer (org.). *Estética de la Recepción*. Madrid: Visor, 1989. (trad. do alemão, 1975).

ZILLY, Berthold. O Tradutor Implícito: Considerações acerca da Translingualidade de *Os Sertões*. *Revista USP*, São Paulo, n. 45, p. 85-105, mar.-maio, 2000.

INTRODUÇÃO

A apresentação de Dietrich Rall, realizada em 1986 por ocasião do Colóquio “A leitura e os leitores”, da Associação Mexicana de Lingüística Aplicada — AMLA, continua bastante atual, pondo em relevo aspectos ainda merecedores de reflexão e elucidação por parte dos críticos e estudiosos da literatura de modo geral, os quais já não podem deixar de pensar na importância do leitor de textos literários e nas implicações geradoras deste ato. Fato é que foi publicada há apenas três anos atrás, dando mostras de que o tema ainda desperta o interesse, provoca discussão e demanda pesquisa que busque respostas capazes de propiciar um melhor entendimento da literatura e do fenômeno literário¹.

¹ Este texto foi publicado em 1999, ou seja, treze anos após a sua apresentação na AMLA. In: RALL, Dietrich & RALL, Marlene. *Paralelas. Estudios Literarios Lingüísticos e Interculturales*. México: Universidade Nacional Autónoma de México, 1999.

Trata-se de um texto eminentemente didático, auto-explicativo, de linguagem clara e objetiva, que utiliza a técnica bastante usual de citações, a fim de confirmar os argumentos e a compreensão do autor, da mesma forma que dispõe de explicações em notas de rodapé com a finalidade de melhor propiciar a sua recepção. Tais características poderiam dispensar tradução para o português, idioma de mesma origem e de grande proximidade com o espanhol. Entretanto, foi por desacreditar desta argumentação e por entender o leitor (aliás, em consonância com o tema em questão) enquanto um “receptor de textos” e, desta forma, um intérprete que, antes de tudo, precisa ler para compreender² que se intentou uma tradução na ocasião do Curso de Estética da Recepção do Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará — UFPA, ministrado pelo professor Gunter Karl Pressler. Assim, da necessidade de se constituir leitora surgiu a necessidade de se fazer tradutora. Esta tarefa, pois, justificase pela precisão de um amplo entendimento dos termos e dos conceitos abordados o que, sem dúvida, dificilmente teria ocorrido na mesma proporção em caso de uma leitura na língua original. Os elementos estruturais observados podem ser identificados como facilitadores da tradução, mas isto não implica na dispensa desta.

A este respeito, vale destacar o pensamento de Berthold Zilly, que ressalta a importância de “bem entender” um texto literário e o papel do tradutor para a sua concretização e atualização:

² ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1. Coleção Teoria. p. 49. “A interpretação começa hoje a descobrir sua própria história, ou seja, não só os limites de suas respectivas normas, mas também os fatores que não se manifestavam sob as normas tradicionais. Um desses fatores é, sem dúvida, o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor de textos. Enquanto se falava da intenção do autor, da significação contemporânea, psicanalítica, histórica, etc. dos textos ou de sua construção formal [...] tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos”.

Nomeadamente os textos literários [...] pressupõem um leitor que seja um parceiro do autor, um colaborador, que entenda as intenções inscritas neles, que reconstrua e mobilize as suas idéias [...] que saiba preencher as suas elipses, lacunas e reticências [...] O tradutor evidentemente também é leitor, um leitor especialmente atento [...] na tarefa da (re)constituição dos significados da obra.³

E acrescenta que:

O tradutor precisa manter uma perspectiva de fora [...] resistindo aos perigos da familiaridade não questionada, simpática em si [...] A imediata proximidade cultural e lingüística pode embotar o olhar do leitor, turvar a sua sensibilidade e argúcia, sugerir-lhe uma fácil compreensão, às vezes ilusória.⁴

Na verdade, em se tratando de um texto didático, a comparação proximal entre as duas línguas não causa aparentes problemas na tradução. Porém, sem esta, a compreensão textual para os leitores do idioma não-original pode ficar comprometida, afetando a recepção. De fato, isto foi o que ocorreu num primeiro momento de leitura do texto na língua original: houve um impacto inicial e uma tentativa de familiarização. Em seguida, tentou-se vencer o desafio da língua, ou seja, buscou-se uma tradução. E, a partir de então, houve, pode-se dizer, uma “re-constituição”, tornando-se possível, quase que concomitantemente, a compreensão, a sistematização e a interpretação das idéias, numa tentativa de atualização do mesmo.

Como o próprio autor esclarece, a apresentação abarca a temática do leitor, indicando as possíveis variantes de determinação de seu posicionamento e sua função em face do

³ ZILLY, Berthold. “O Tradutor Implícito: Considerações acerca da Translingualidade de *Os Sertões*”. *Revista USP*, São Paulo, n. 45, p. 85-105, mar./maio 2000, p. 86-7. Grifo nosso.

⁴ Idem, p. 89. É válido estender a idéia da *imediata proximidade cultural* para o tradutor-leitor.

enfoque da leitura, e evidencia o duplo direcionamento do foco referencial: o leitor frente ao texto, ancorado no transcurso da história e do texto, ou seja, ancorado em sua estrutura, numa relação de comunicação leitor-público (recepção), numa relação “subjetivo-objetiva”; e o leitor integrado ao texto (efeito)⁵. Desses pressupostos, extrai a conclusão de que ambos se complementam, porque só se torna possível a compreensão das características estruturais do texto, compreendendo também a sua recepção ao longo da história.

Percebe-se, contudo, uma relativa profundidade, o que possivelmente corresponde à pretensão do autor, pois, ao mesmo tempo em que apresenta um conhecimento acerca da temática proposta, insiste em não fornecer respostas prontas e definitivas. Ao contrário, formula uma série de perguntas intrigantes que, incontestavelmente, desperta o interesse e suscita um estudo mais acurado sobre o assunto.

O uso das citações é uma técnica que ratifica e legitima as idéias desenvolvidas por Rall, que delas se utiliza fartamente, quer seja sucinta, quer seja de forma aprofundada. Há umas que mencionam outras; e outras que nelas se baseiam, alertando para passos ainda não explorados e norteando novas leituras que improvavelmente poderiam ser abordadas no momento. As notas, por outro lado, não se caracterizam em grande número (apenas cinco), mas, necessárias para complementar as idéias apresentadas, mantêm-se na mesma numeração do original.

No presente trabalho de tradução, aliás, optou-se por conservar ao máximo a forma do texto original em espanhol, sem se perder de vista a coerência e o equilíbrio necessários, o que não se constitui um grande esforço ante a organização e a

⁵ O autor toma por base o conceito iseriano de “leitor implícito” recorrendo, em muitas ocasiões, aos seus pressupostos teóricos, bem como faz referência a outros tipos de leitores, também explorados por Iser em *O Ato da Leitura*. Nota-se ainda uma tentativa de aproximação (não aprofundada) do “leitor implícito” com o “leitor modelo” de Umberto Eco.

coesão textual, a clareza das idéias e a escolha acessível dos temas. Porém, deve-se frisar a existência de notas explicativas, presentes no final, compreendidas como uma extensão desta tradução, na tentativa de contribuir para um melhor entendimento e, se de todo não iluminar, ao menos fornecer um prisma que possibilite a concretização e uma possível atualização da edição original.

O LEITOR E O TEXTO LITERÁRIO*

Dietrich Rall

Originalmente pensava dar a este trabalho o título de “O leitor no texto literário”, mas quando definimos o programa do simpósio e escolhemos relatos e temas, meus companheiros do comitê organizador me convenceram de que no título “O leitor e o texto literário” poderia incluir o “Leitor no texto literário”.

Qual é a diferença de proposição e por que vale a pena abarcar a temática desde esses dois pontos de vista? Quando digo “O leitor e o texto literário”, concebo melhor uma relação sujeito-objeto, certa posição que projeta o leitor frente a seu texto. Várias contribuições a este simpósio tratam o fenômeno da leitura sob este ponto de vista: que faz ou tem feito (ou não) certo tipo de leitor ou de leitores com certo tipo de leitura? Poderíamos chamar a este delineamento sociológico, psicológico, empírico, histórico. E quando se trata da leitura de textos literários, podemos falar de metodologia sócio-literária, investigação empírica da recepção de textos (por leitores do passado ou do presente), de história da leitura.

* Exposição lida no Colóquio “A leitura e os leitores”, da Associação Mexicana de Linguística Aplicada (AMLA) em 1986, CELE-UNAM. In: *Estudos de Linguística Aplicada*, Ano 7, Nº 10, Dic. 1989, México: CELE-UNAM, p. 111-126).

** Certamente, existem muitos outros enfoques possíveis sob os quais se tem tratado o literário e os leitores, no transcurso da história.

Trata-se de uma aproximação muito importante para o estudo da leitura de textos literários, pelos diferentes tipos de leitores.

A outra aproximação à variante “O leitor no texto literário” seria bem mais semiológica, estrutural, pragmática no sentido da situação comunicativa entre texto e leitor. Como toda mensagem, também o texto literário contém implicações, pressuposições, intenções e estratégias integradas ao texto^[1]. Cada texto já contém um leitor que não é um leitor real^[2], mas um *constructo*^[3] (mais ou menos conscientemente fabricado pelo autor) que influi no modo de leitura e no efeito do texto nos leitores. Trata-se de uma oferta de comunicação^[4] que busca sua recepção adequada, ideal. A este *constructo* pode-se chamar “leitor implícito” (Wolfgang Iser) ou “leitor modelo” (Umberto Eco)^[5], e esse tipo de “leitor” é essencial para a leitura de textos literários: “[...] um texto postula a seu destinatário como condição indispensável não só de sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa. Em outras palavras, um texto emite-se para que alguém o atualize; mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente” (Eco, *Lector en fábula*, p. 77)^[6]. “Gerar um texto significa aplicar uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro; como ocorre, por demais, em toda estratégia. Na estratégia militar (ou enxadrista, digamos: em toda estratégia de jogo), o estrategista constrói para si um modelo do adversário” (Eco, *ibidem.*, p.79)^[7]. E continua Eco:

Para organizar sua estratégia textual, um autor deve referir-se a uma série de competências [...] capazes de dar conteúdo às expressões que utiliza. Deve supor o conjunto de competências a que se refere seu leitor. Por conseguinte, deverá prever um Leitor Modelo capaz de cooperar na atualização textual de maneira prevista por ele e de se mover interpretativamente, tal como ele se moveu generativamente. (Eco, *ibidem*, p. 80).^[8]

Com estas duas aproximações ao estudo do leitor, encontramos-nos ante um problema metodológico. Considero que os dois enfoques para estudar a relação do leitor com o texto literário se complementam: só se conhecem as características estruturais dos textos (incluindo o “leitor implícito”) se podem estudar e interpretar as diferentes leituras do mesmo texto no transcurso da história. A investigação do efeito (ancorado na sua estrutura) de um texto literário e a de sua recepção (desde o ponto de vista do público) estão estreitamente ligadas^[9].

Incluí estes dois aspectos em vários estudos da leitura e da recepção literárias, elaborados nos últimos anos; às vezes enfocavam-se mais em direção ao aspecto sócio-literário, à crítica da crítica e à investigação empírica da recepção. (Este seria o caso das publicações “A literatura espanhola à luz da crítica francesa”, “Brecht no México”, “A teoria da recepção: o problema da subjetividade”, “A recepção de *A serpente emplumada* de D. H. Lawrence no México”.) E às vezes busquei na estrutura dos textos a explicação de suas diferentes leituras (“Lugares comuns, silêncios, vazios: leitores e expectadores ante o teatro de Ödön von Horvath”, “A morte como espaço vazio”, “Em busca do texto literário perdido”). Nos três últimos trabalhos citados centrei meu interesse na estrutura aberta da obra literária^[10]: os brancos ou vazios causam a multiplicidade das leituras.*

Baseando-me nos trabalhos de *Em busca do texto*, tratarei de duas facetas do complexo tema da leitura de textos literários. Abordarei as seguintes perguntas:

- 1 — O texto literário: um mundo à parte?
- 2 — Que é o leitor?^[11]

* Um enfoque comparável encontra-se no livro *Uma retórica do silêncio*, de Lisa Block de Behar. Assim sendo, em 1986 terminei uma seleção e apresentação de textos de teoria e crítica literária, incluídos numa antologia que a UNAM publicou em 1987 com o título *Em busca do texto. Teoria da recepção literária*, como parte da coleção “Pensamento social contemporâneo”, do Instituto de Investigações Sociais.

1 O TEXTO LITERÁRIO: UM MUNDO À PARTE?

Antes de falar do texto literário, seria necessário tratar de definir “o literário”, coisa que *não* pretendo fazer. Para isso, existe um sem-número de estudos famosos dos grandes das ciências literárias. Ainda assim, estamos longe de contar com uma definição unívoca do fato literário. Robert Escarpit escreveu em seu livro *O literário e o social*: “Nada é menos claro que o conceito de literatura. A própria palavra possui uma grande variedade de empregos e seu conteúdo semântico é tão rico quanto incoerente. De fato, é impossível apreender a literatura em uma só operação intelectual” (p. 9).

Depois de intentar definições do literário com base em critérios da estética tradicional (“o belo”, “os valores eternos”, “as grandes obras”) e estrutural/lingüístico, hoje existe ademais uma tendência de explicar o literário a partir de critérios comunicativos e sociais, aceitando de antemão um tratamento hermenêutico dos textos por parte dos leitores, a saber: lêem-se e interpretam os textos estando conscientes da situação social, histórica, cultural do leitor e medindo a distância estética entre os horizontes de produção e recepção originais e o horizonte de recepção de cada leitura. A literatura como expressão social poderia definir-se como o tem feito Juri Lotman (em *O Contentamento e a Estrutura da Concepção de Literatura*, PLT 1, nº 1, 1973, p.340; citado segundo Cezar González, *A Função da Teoria nos Estudos Literários*, p. 135-136): “A análise de um texto literário deve partir da dupla definição deste: por um lado, desde o ponto de vista de sua função[,] já que um texto literário é ‘qualquer texto verbal que, nos limites de uma cultura é capaz de cumprir uma função estética que possa contar como literatura’ (Lotman 1976b: 340); por outro lado, desde o ponto de vista de sua organização interna: para que um texto seja literário, deve também ‘estar semanticamente organizado de alguma maneira definida e conter certos sinais que dirijam a atenção para essa organização’ (*ibidem*, p. 341)”.

No momento, podemos nos contentar em dizer que os textos literários têm certas características estruturais e cumprem um papel social específico. E isto não só a nível ideológico (a literatura como reflexo social e como possível impacto na sociedade), mas também a nível comercial, de meios e de consumo: “Como tal, inclui uma produção, um mercado e um consumo” (Escarpit, *op. cit.*, p. 32).

Porém, o interesse pelo leitor de textos literários certamente não é exclusivamente comercial. Ainda assim, para as editoras, a pergunta também se delineia a esse nível: Como contratar autores de sucesso? Como encontrar e selecionar os textos que tenham êxito com o público e que no melhor dos casos cheguem a ser “bestsellers”? Como convencer o público para que compre e leia um livro? O mundo dos textos literários é, pois, uma realidade palpável, se bem que os textos sejam “fictícios”, como se costumam chamar. Porém, por que ficção? Ou melhor, o texto literário só utiliza seu código especial (um subsistema de signos, neste caso, lingüísticos) para a captação e apresentação da realidade. Todos nossos intentos por observar e interpretar o mundo que nos rodeia só são aproximações a uma “realidade” não existente, como tal fora de nosso conhecimento. Sabemos que também as ciências “exatas” constroem seus sistemas de signos e códigos para captar e descrever a realidade do mundo físico. Têm instrumentos que resultam eficazes para analisar, mas muito deficientes para compor, construir e explicar uma realidade complexa. Portanto, considero o mundo da ficção literária como *uma* das muitas realidades nas quais estamos submergidos. Também a literatura busca descrição, explicação e, às vezes, orientação (com acertos e falhas). Aceitemos, pois, a literatura como uma realidade *sui generis*.

Chega-se a escutar com freqüência vozes alarmadas que predizem o desaparecimento do livro e do livro de ficção, do texto literário em especial. Segundo os estudos do mercado, existe uma tendência para a leitura de textos de divulgação e

de ciências; mas, de maneira geral, nota-se uma alarmante baixa na leitura, em comparação com outros meios. Sem embargo, os conhecedores não deixam de sublinhar a importância da leitura, como Manuel González Casanova, em relação ao ciclo “Da tinta e da emulsão”, que inaugurara Gabriel García Márquez. Sublinhou González Casanova que “é fundamental a importância do livro impresso e da celulósido no desenvolvimento cultural do homem” (*Excelsior*, 10 de maio de 1986). Também na última Feira do Livro de Frankfurt insistiu-se muito na importância do ensino e da arte da leitura, e foi notório o fomento da leitura e o interesse pelo leitor, o qual parecia ser o rei.

Entre o otimismo e o pessimismo relacionados ao destino do livro e, em especial do texto literário, nós, os leitores de obras de poesia, de ficção, etc., estamos conscientes de que nos encontramos em uma situação especial. Não terminou a discussão acerca do sentido de ler literatura. Existe uma dialética entre o “mundo real” e o mundo de ficção, e ao leitor de textos literários reprova-se que este se perca em um mundo não “real”. Até já houve uma tese de doutorado com o título de *A Legitimidade da Ficção*, em que a autora, Alaida Assmann, apresenta e comenta os prós e os contras que se têm manejado, ao longo da história, relacionados à leitura de ficção literária.

E o leitor de obras literárias: tem que se legitimar? Lendo, vive-se em um mundo à parte? Por que é inquietante ler textos literários, tanto para os que não o fazem como para os que sim? E por que sempre se têm encontrado razões suficientes para defender a leitura literária, frente a mais objetiva, a mais real, mais útil... de outros textos, como periódicos, manuais, instrutivos, obras científicas de diferentes especialidades, revistas de todo tipo, biografias, reportagens? Por que os leitores desses tipos de textos, em geral, não têm que se legitimar, uma vez que se considera que seus leitores lêem e estudam para instruir-se, informar-se e superar-se? E, no

entanto, outros, que desfrutam seu tempo lendo ou escrevendo textos literários, têm que defender seu mundo fictício.

Por outro lado, chama a atenção o fato de que a leitura de textos literários e o conhecimento da história literária têm prestígio e se considera prova de cultura e de nível social superior. Todo tipo de gente imersa na vida “real” gaba-se de seus conhecimentos literários pronunciando no momento adequado nomes de autores e títulos de obras do passado e do presente. Que é, então, o fascinante da leitura de textos literários?

Na antologia *Em Busca do Texto*, incluí um trabalho de Anthony Percival, “O leitor em *Rayuela*”. Baseando-me na teoria do leitor implícito de Wolfgang Iser, Anthony Percival trata de encontrar uma explicação:

Ao ler uma obra de ficção entramos em contato com um mundo que, em geral, é diferente do mundo cotidiano em que vivemos^[12]. Só poderemos aceitar o mundo fictício como representação convincente de uma realidade possível se desejarmos que nossa imaginação a confirme como uma ilusão^[13]. Se impedíssemos a intervenção desta capacidade para formar ilusões, o texto não nos pareceria coerente e simplesmente deixaríamos de lê-lo^[14]. Ao contrário, se nos entregássemos por completo à ilusão de crer no mundo de ficção, em pouco tempo nos encontraríamos na situação do lunático quixotesco. O realismo na ficção nos faz aceitar os sucessos narrativos como uma imitação da realidade, se bem que em numerosas ocasiões trata criticamente o tema da ilusão e da realidade (procedimento que seguia Galdós, por exemplo); a quem se opõem ao realismo, em troca, geralmente lhes interessa mostrar o absurdo da ilusão mediante o uso de técnicas e estruturas que dirigem a atenção para o fato de que uma obra literária é antes de tudo algo elaborado pelo homem, um artefato verbal imaginário. Não obstante, não poderíamos desfrutar este tipo de obras se não pudéssemos dar-lhe certo grau de coerência mediante a formação de uma ilusão, ainda quando só se trate de uma ilusão que tenha que destruir^[15]. Ler implica um processo constante de configuração e

destruições de ilusões; elaboramos um esquema coerente, armamos uma interpretação dos sucessos que vão ocorrendo, só para encontrar outros que nos obrigam a abandonar essa ilusão de coerência e a realizar outro intento de interpretação que permita incorporar os novos fatos. Participamos, portanto, em uma atividade indiscutivelmente criativa que consiste em por à prova as hipóteses, em aceitá-las ou repeli-las. Para sermos mais precisos, deveríamos falar da leitura como uma atividade re-criativa^[16], posto que o leitor participa “na ordenação dos elementos de um todo, processo que é, em termos gerais, se bem não em detalhe, semelhante ao processo organizador que leva a cabo de maneira consciente o criador da obra^[17]. (J. Dewey, *Arte como Experiência*, Nova York, 1934, p.54, em A. Percival, p. 241 y.s.)

Porém aqui não só quero sublinhar as características criativas e re-criativas dos textos literários. Também outros textos exigem a participação ativa do leitor, mesmo que, por estar geralmente menos abertos (cf. *Obra aberta*, de Umberto Eco), não deixam tanto espaço à imaginação^[18]. A maneira como se fecham os espaços à própria imaginação é notada claramente no caso das novelas recriadas em forma de películas. *A História Interminável*, de Michel Ende (para dar um só exemplo), encontra exatamente seu término na película. O texto encontrou uma concretização pictória, e desta forma a fixação do texto aberto será incluída para sempre em sua recepção (pelo menos das pessoas que tem visto a película).

À parte deste aspecto criativo/re-criativo, quero mencionar outra função dos textos literários. No artigo “Sociologia e Estética da Recepção”, incluído em minha antologia *Em Busca do Texto*, seu autor Hans Ulrich Gumbrecht sublinha a função social e prática dos textos literários. O texto literário utiliza de maneira exemplar essa possibilidade de nossas línguas de expressar “o não previsto socialmente e até o inadmissível”. Essas alternativas, oferecidas pelos textos literários, podem “provocar mudanças de estrutura, sem que exista uma ameaça ao sistema, por assim dizer, a partir de seu interior” (Gumbrecht, p. 16 y.s.):

Nesta perspectiva a literatura pode ser *entendida* como um acervo das possibilidades de ação, utilizadas pelos sistemas na constituição do sentido, mas também em especial como um acervo dessas possibilidades alternativas, com isto repelidas: a recepção literária cria acessíveis ao leitor as variações preservadoras da contingência frente ao horizonte de sua práxis vital, fixado socialmente. Por isso, D. Wellershoff conta a leitura entre os “espaços de simulação para uma ação alternativa de prova como um risco reduzido^[19]. O não dominado operacionalmente, o não usual, o perigoso e o proibido, o temido e o desejado podem fazer-se acessíveis aqui à experiência, porque as experiências permanecem *fictícias*^[20] ou teóricas e com isto só se pode morrer *fictícia* ou teoricamente. A eliminação do risco prático abre o espaço das possibilidades não atualizadas e relativiza desta maneira a práxis atual.

Fica aberta a pergunta — e isto poderia ser um campo de investigação — acerca de se e como a leitura de textos literários influi ou tem influenciado no comportamento social dos leitores. Tem-se demonstrado “que a recepção literária pode alcançar uma relativização da realidade social, internalizada pelos leitores, já que lhes permite a execução imaginária de possibilidades de ação, que [são] eliminadas pelos sistemas sociais correspondentes” (Gumbrecht/Wellershoff, p. 68). Mas, por outro lado, é igualmente possível que outro tipo de textos literários reforce os comportamentos sociais do sistema em vigor. (Penso num bom número de “*bestsellers*”, nas foto — e telenovelas, etc.) Neste caso, o horizonte de expectativas^[21] do texto (do autor?) coincide com o do leitor e da maioria do público. O texto conservador não apresenta esse potencial de negatividade (ou alteridade) dos textos anteriormente mencionados e não pretende uma mudança de comportamento, mas a continuação dos padrões vigentes. O leitor desse tipo de textos literários busca a confirmação de seus valores e ilusões e de seu comportamento social^[22].

2 QUE É O LEITOR?

Até agora temos falado, de maneira muito geral, de dois tipos de leitores: o leitor “real” e o leitor “implícito”. No ponto anterior, especulei sobre o que o leitor “real” pode fazer com um texto fictício. Mas sabemos que existe um sem-número de leitores, que são potencialmente todos os seres humanos que sabem ler. Mas este “saber ler” é muito relativo, e cada leitor se transforma, ao longo de sua vida, em diferentes leitores que mudam com toda nova experiência, de leitura “real” ou vivência “real”.

Em um de seus muitos intentos por definir os diferentes conceitos de leitores, a investigação orientada para a estética da recepção distingue os seguintes níveis de leitor (que não há que confundir com os tipos de leitores, segundo idade, interesse, formação, classe social, etc.)^[23].

Autor Leitor A1 L1 Autor real Leitor real (pessoal histórica empírica; público)	Nível N1 Mundo “real” (nível externo ao texto)
A2 L2 Autor abstrato Leitor abstrato = autor implícito = leitor implícito (instância abstrata = construção teórica) Oferta de comunicação recepção/adequada/ideal	(níveis internos) N2 Situação comunicativa Abstrata, normativa
A3 L3 Autor fictício Leitor fictício = autor explícito, = leitor explícito narrador (personagem fictícia = personagem no texto)	N3 Situação comunicativa fictícia
Situações comunicativas dentro do mundo narrado (conversações, etc.) e todos os acontecimentos narrados	N4 “O mundo no texto”

^{*} O quadro se baseia num esquema de Hannelore Link, *Rezeptionsforschung*, Stuttgart, 1976, p. 25.

O esquema inclui também o lado do autor ao qual até agora não temos prestado muita atenção. Seria outro tema inesgotável. Hoje nos interessam a leitura e a relação entre leitor e texto. Normalmente, o leitor sabe pouco ou nada do autor real, com exceção dos profissionais da leitura literária, dos críticos, dos amigos, etc. Segundo este esquema, fica clara a diferença entre leitor “real”, leitor implícito e leitor fictício. Mas um tem que ver com o outro quando o leitor real começa a ler. A pergunta é até que ponto este se aproxima ao leitor implícito. Os dois níveis nos oferecem material suficiente para a investigação: o leitor real aos sociólogos e aos interessados nos estudos empíricos da recepção e a didática da literatura; o leitor implícito, aos teóricos do texto, aos semiólogos e aos narratólogos. Com base na teoria da recepção se poderiam investigar muitos campos da leitura literária. Pode-se tentar escrever uma história literária do leitor mexicano: como tem lido nos séculos passados? E, por onde coincide a análise dos dados com a história literária reconhecida? Outra área do estudo poderia ser a descrição do leitor implícito em obras representativas de diferentes épocas para detectar as diferentes concepções que os autores tiveram de seus leitores^[24]. Deste modo, poder-se-iam comparar os diferentes horizontes estéticos ao longo da evolução literária e social. Daí poderia estender-se a investigação até um estudo de literatura comparada que descrevesse também os leitores implícitos em obras estrangeiras da mesma época.

Detenho-me um momento no conceito de leitor implícito. Em seu livro *O Ato da Leitura*, Wolfgang Iser dá explicações valiosas a respeito.* Em suas “Considerações prévias sobre uma teoria do efeito estético”, Iser trata de dois pontos:

1. A perspectiva orientada para o leitor e as objeções formuladas tradicionalmente.
2. Os conceitos de leitor e o conceito de leitor implícito.^[25]

* Um capítulo do livro inclui-se na antologia *Em Busca do Texto*, conforme a tradução de Sandra Franco.

Iser argumenta em favor de uma crítica literária que leve em conta “o leitor e com ele o verdadeiro receptor dos textos. Em tanto se falava da intenção do autor, do significado contemporâneo, psicanalítico, histórico e de qualquer índole dos textos ou de sua forma de construção, de acordo com as estruturas estabelecidas, pensava-se raramente que tudo isto só adquire sentido quando se lêem os textos” (*Der Akt des Lesens*, p.37)^[26].

O conceito iseriano do leitor implícito pode ser comparado com outros conceitos do leitor propostos por notáveis críticos: o leitor contemporâneo; o leitor ideal, o leitor informado (Standley Fish); o arquiteitor (Michel Riffaterre); o leitor pretendido (Erwin Wolff). Em *Der Akt des Lesens*, Iser apresenta e compara os diferentes tipos de leitores (p. 50 a 67)^[27] e, ainda que não o inclua, nota-se sua proximidade com o “leitor modelo” de Umberto Eco^[28].

À parte dos dois primeiros, estes tipos de leitores já não se encontram no nível do “leitor real” — dentro do esquema —, mas do leitor implícito, como parte intrínseca do texto literário.

Agora não é o momento para uma comparação detalhada dos conceitos, mas essa investigação fica por fazer-se, como mencionou o mesmo Umberto Eco, em 1985, na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Eco disse que lhe interessava especialmente a comparação entre seu próprio “leitor modelo” e o “leitor implícito” de Iser, para determinar as coincidências e possíveis diferenças.

Por minha parte — em minha breve apresentação sobre o leitor e o texto literário — tentei demonstrar a complexidade das funções do leitor, que hoje em dia se encontra, com justo título, no foco de atenção dos estudos literários.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Alaida (1980) *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation* [A Legitimidade da Ficção. Uma contribuição para a História da Comunicação Literária], München: Fink.

BLOCK DE BEHAR, Lisa (1984) *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria* [Uma retórica do silêncio. Funções do leitor e os procedimentos da leitura literária], México: Siglo XXI.

ECO, Umberto (1981) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [Leitor em fábula. A cooperação interpretativa no texto narrativo], Barcelona: Lumen.

_____. (1979) *Obra abierta* [Obra aberta], México: Ariel.

ENDE, Michael (1979) *Die unendliche Geschichte* [A História infinita], Stuttgart: Weitbrecht.

ESCARPIT, Robert (1970) *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature* [O literário e o social. Elementos para uma Sociologia da Literatura], Paris: Flammarion.

GONZÁLEZ, César (1982) *La función de la teoría en los estudios literarios* [A função da teoria nos estudos literários], México: UNAM.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (1973) "Soziologie und Rezeptionsästhetik" ["Sociologia e Estética da Recepção"], en: Jürgen Kolbe (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* [Novas visões de um futuro da Germanística], München: Hanser, pp. 48-74.

ISER, Wolfgang (1976) *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [O Ato da Leitura. Teoria do Efeito Estético], München: Fink.

_____. (1972) *Der implizite Leser. Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett* [O Leitor implícito. Formas de comunicação de Bunyan até Beckett], München: Fink.

LINK, Hannelore (1976) *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme* [Pesquisa da Recepção. Uma Introdução em Métodos e Problemas], Stuttgart: Kohlhammer.

PERCIVAL, Anthony (1982) "Reader and *Rayuela*" ["Leitor e *Rayuela*"], *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VI, No. 2, 239-255.

RALL, Dietrich (1972) "Brecht in Mexiko" [Brecht no México], en: W. Eitel/J. Höhle (ed.) *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte* [Contribuição para a História da Literatura Comparada], Tübingen, 1972, 355-374.

_____. (Comp.) (1987): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* [Em busca do texto. Teoria da Recepção Literária], México: UNAM.

_____. (1986) "En busca del texto literario perdido", ["Em busca do texto literário perdido"] *Estudios de Lingüística Aplicada*, UNAM, No. 5, 112-137.

_____. (1983) *La literatura española a la luz de la crítica francesa 1898 a 1927* [A literatura espanhola à luz da crítica francesa 1898 a 1927], México: UNAM.

_____. (1985) "La muerte como espacio vacío" ["A morte como espaço vazio"], en M. Valdés (ed.) *Inter-American Literary Relations* [Relações Literárias Interamericanas], Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, New York, 273-282.

_____. (1983) "La recepción de *La serpiente emplumada*, de D. H. Lawrence, en México" ["A recepção de *A serpente emplumada*, de D. H. Lawrence, no México"], *Anuario de Letras Modernas*: UNAM, vol. 1, 79-99.

_____. (1990) "Lugares comunes, silencios, vacíos: lectores y espectadores ante el teatro de Ödön von Horváth" ["Lugares comuns, silêncios, vazios: leitores e espectadores ante o teatro de Ödön von Horváth"], *Anuario de Letras Modernas*: UNAM, vol. 3, 1985-1987, pp. 37-47.

_____. (1980) "La teoría de la recepción: el problema de la subjetividad" [A Teoria da Recepção: o problema da subjetividade], *Acta Poetica*: UNAM, núm.3, 181-205.

NOTAS DA TRADUÇÃO

[1] No “Prefácio à Segunda Edição” de *O Ato da Leitura — vol. 1*, p. 7, Iser esclarece que: “A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto. Deste modo, o efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas se interligam”.

[2] O autor novamente se refere ao pensamento de Iser, que, ao tratar do leitor implícito, diz: “o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, não se funde em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto” (Iser, *op. cit.*, p. 73.).

[3] O vocábulo *constructo* (proveniente do latim = *constructio*) remete à construção, conforme a concepção iseriana: “Os críticos conhecem [...] vários tipos de leitor, que são invocados quando se trata do efeito e da recepção da literatura. Esses tipos de leitor são normalmente construções que servem para a formulação de metas de conhecimento. Eles se diferenciam, porque alguns enfatizam sua construção, outros seu substrato que justifica as premissas induzidas” (*Ibidem*, p.63).

[4] Iser fala da comunicação que o texto literário realiza, não apenas em se tratando do texto em si, nem tão somente do ângulo do leitor, mas da interação entre ambos. Argumenta que: “O texto literário é considerado [...] sob a premissa de ser comunicação. Através dele, acontecem intervenções no mundo, nas estruturas sociais dominantes e na literatura existente. Tais intervenções manifestam-se enquanto reorganização daqueles sistemas de referência, os quais o repertório do texto evoca. Nessa reorganização de referências relevantes, evidencia-se a intenção comunicativa do texto” (*Ibidem*, p.15).

[5] Observa-se aqui a tentativa de aproximação entre os conceitos de “leitor implícito” e “leitor modelo”, enfaticamente caracterizada pelo uso da conjunção alternativa “ou”. Esta abordagem, no entanto, merece um estudo mais aprofundado, como sugere o próprio Rall, não se pretendendo, nesta ocasião, discutir, buscar uma concepção de ambos os termos ou mesmo tentar confrontar as similaridades que os dois conceitos evocam. Parece

lícita a coincidência de alguns pontos de vista fundamentais, explicáveis, talvez, pelas palavras de Eco, quando em outra situação — refere-se aqui a um artigo que Haroldo de Campos escrevera anteriormente à *Obra Aberta*, como se lhe “antecipasse os temas de modo assombroso” — assim justificou: “isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso” (ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 17).

[6] Este excerto pode ser encontrado na página 56 da edição em português: ECO, Umberto. *Leitura do Texto Literário ‘Lector in Fabula. A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários’*. Portugal: Presença, 1983. Pertence ao seu capítulo 3, que trata de “O Leitor Modelo” e, mais especificamente, aqui aborda “O papel do leitor”.

[7] *Idem*, na página 57, em “Como o texto prevê o leitor”. É evidente que o termo em espanhol *fabrica* deveria ser traduzido pelo seu idêntico em português. Entretanto, optou-se nesta tradução pela utilização da palavra sinônima “constrói” da edição portuguesa, uma vez que a idéia de construção está diretamente ligada ao tema e, portanto, crê-se mais adequada.

[8] *Idem*, na página 58: “Para organizar a própria estratégia textual, um autor deve referir-se a uma série de competências [...] que conferem conteúdo às expressões que utiliza. Deve assumir [grifo da tradução] que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo do seu leitor...” Observa-se uma diferença substancial entre o verbo “supor” presente no texto em espanhol e o verbo “assumir” na versão portuguesa. Enfatiza-se, com relação ao texto de Dietrich Rall, que o termo *suponer* indica suposição, ou seja, dá idéia de possibilidade, o que parece estar mais de acordo com o pensamento expresso por Umberto Eco.

[9] É pertinente frisar que Rall segue a proposta de Iser, no sentido de uma teoria pragmática do efeito.

[10] Esta “estrutura aberta da obra literária” sugere a noção desenvolvida também por U. Eco. Ver por exemplo *Obra Aberta*. Em outro momento, falando do “leitor modelo”, volta à idéia e diz que: “Um texto, tal como aparece na sua superfície (ou manifestação) lingüística, representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve atualizar. [...] Na medida em que deve ser atualizado, um texto está incompleto [...] está entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos...” (In: ECO, Umberto. “Leitura do Texto Literário *Lector in Fabula. A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*” Portugal: Presença, 1983. p. 53; 55.).

[11] Percebe-se que as perguntas exibidas *a priori* mostram-se invertidas se forem consideradas segundo a ordem proposta pelo título: espera-se que

inicialmente seja focalizado o leitor e em seguida se trate do texto literário. Entretanto, contrariando o horizonte de expectativas daqueles que com ele se deparam, principia perguntando sobre o texto literário para somente depois indagar sobre o leitor.

[12] Cf. a respeito, entre outros, Iser, *op. cit.*, p. 101-2, quando evidencia a oposição entre ficção e realidade, entendendo a ficção como o “não-real”.

[13] A noção de “mimesis” assume aqui um relevo bastante significativo, uma vez que ressalta a consciência que o leitor deve ter em relação a ela. W. Iser, em *O Ato da Leitura*, fala claramente sobre o processo mimético que o texto literário realiza: “O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua recepção no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a recepção do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela [da realidade] são retirados e incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação”. (Iser, *op. cit.*, p. 11).

[14] Parece um contra-senso, mas, de fato, não o é: é preciso aceitar o ilusório para que exista a possibilidade dele se transformar em representação da realidade, mesmo que este venha a ser destruído, possibilitando, posteriormente, uma nova reconstituição. Encontra-se em Iser idéia semelhante, a exemplo do “estranhamento” como condição necessária para o efeito que ocorre no leitor, cf. entre outras, *ibidem*, p.80-98.

[15] A idéia de “quebra e a reconstrução do horizonte de expectativa” remete a Hans Robert Jauss. Sobre o assunto, ver: *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36), capítulos VIII e IX. Tal concepção é assumida por W. Iser, cf. já se mencionou acima.

[16] A atividade re-criativa que o texto literário propicia é uma condição necessária e fundamentalmente importante para o favorecimento da atualização da obra.

[17] J. Dewey fala que existe um “processo organizador” durante a leitura de um texto, processo este semelhante ao que se dá com o autor durante o ato de criação. Esse processo totalizante é repensado por Iser, que compreende o texto literário enquanto um “processo” global, ou seja, que considera todas as etapas de criação, recepção e efeito. Iser explica que: “O texto não pode

ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor” (Iser, *op. cit.*, p. 13).

[18] O grau de atualização do texto está diretamente ligado ao grau de sua “abertura”, ou seja, depende diretamente da estrutura da obra: dos vazios, dos brancos, etc. Reporta-se mais uma vez a uma possível identificação entre Iser e Eco. Iser fala do crescimento dos “pontos de indeterminação” na literatura (ver: ISER, Wolfgang. *A Indeterminação e a Resposta do Leitor na Prosa de Ficção*. Tradução de Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: PUCRS, 1999 (Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Séries Traduções).

[19] É bom lembrar que tal risco é reduzido porque está ao nível do texto e, portanto, não se caracteriza como uma ação concreta. Um outro membro da Escola de Constança, Karlheinz Stierle, desenvolveu na década de 1970 a teoria do texto como ação (*Text als Handlung*).

[20] O vocábulo “*fictiva*” foi traduzido por “fictícia” com base no latim (*fictio* = ação e efeito de fingir, fingimento, invenção, ficção).

[21] Sobre o “horizonte de expectativa”, cf. também Jauss, In: *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36) p. 31-40.

[22] Para o aprofundamento a respeito da seletividade do repertório de textos que confirmam ou negam os sistemas epocais dominantes e o seu efeito sobre o leitor, ver Iser, *op. cit.*, p. 128-157. Esta concepção é confirmada inclusive para os textos de inexpressivo valor literário, cf. explica: “a história mostra situações em que a produção de textos ficcionais visa a preservar os sistemas dominantes. Não obstante, a literatura, quando visa a estabilizar sistemas, não precisa ter o caráter da literatura de consumo, que percebemos sempre ali onde a literatura reproduz certas normas de um código sócio-cultural com fim de sua reprodução” (p. 144).

[23] O autor e o leitor que se encontram no nível 1, situam-se fora do texto. Melhor dizendo, são pessoas empíricas que criam ou recriam as obras e fazem parte do mundo real, ou seja, encontram-se ao nível da realidade. Os níveis 2, 3 e 4, no entanto, estão situados dentro do texto e obedecem a uma gradação, conforme a instância de comunicação capazes de praticar. No nível 2 estão o autor implícito (aquele que apresenta a obra ao leitor implícito) e o leitor implícito (teoricamente presente para viabilizar a comunicação suscitada pela obra). No nível 3 aparecem o autor fictício (o narrador, explicitamente presente no texto) e o leitor fictício

(hipoteticamente presente, numa situação onde o autor fictício a ele se reporta, chamando-o, por exemplo, de “caro leitor...”). O nível 4 diz respeito a tudo que se relaciona aos fatos, aos acontecimentos narrados, enfim, às situações de interação dentro da obra literária.

[24] As possibilidades de pesquisa sugeridas aqui são distintas, dissociando a Estética da Recepção (Jauss) da Estética do Efeito (Iser).

[25] A tradução em português, feita pela Editora 34, divide o primeiro capítulo em partes A e B. O item B — “Preliminares para uma teoria da estética do efeito” subdivide-se em 1, 2 e 3. O que aqui é referido diz respeito aos itens 1 e 2, respectivamente intitulados “As perspectivas fundadas na leitura e as objeções tradicionais” e “Concepções de leitor e a concepção de leitor implícito”. Há, pois, uma similaridade percebida pela tradução, bem como a omissão, certamente proposital, do subitem 3.

[26] Na tradução acima referenciada, esta passagem encontra-se à página 49 (ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. Coleção Teoria): “Um desses fatores é, sem dúvida, o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor de textos. Enquanto se falava da intenção do autor, da significação contemporânea, psicanalítica, histórica etc. dos textos ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos”. Excerto também citado na introdução deste trabalho.

[27] Ver páginas 63 a 73 da tradução em português.

[28] Rall mais uma vez considera a possível comparação entre o “leitor implícito” e o “leitor modelo”, acrescentando em seguida que o interesse por um estudo mais apurado desses pontos comparativos foi verbalmente manifestado por Umberto Eco, encontrando-se, portanto, em aberto para pesquisa.

REFERÊNCIAS

DICCIONARIO ESENCIAL SANTILLANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Prólogo de Gregorio Salvador de la Real Academia Española. 1. ed. España: Santillana, 1991.

DICIONÁRIO LAROUSSE *Ática Básico: Espanhol-Português/Português-Espanhol*. São Paulo: Ática, 2002.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Coleção Debates.

GARCIA, Ramón y GROSS, Pelayo. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Larousse, 1995.

ISER, Wolfgang. *A Indeterminação e a Resposta do Leitor na Prosa de Ficção*. Tradução de Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: PUCRS, 1999 (Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Séries Traduções).

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

JAUSS, Hans R. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36).

PRESSLER, Gunter K. *Benjamin (Baudelaire): a Tarefa do Tradutor: Zilly (Euclides da Cunha)*. Apresentação no II Congresso CIATI. São Paulo: Faculdades Ibero-Americanas, 2001 (inédito).

RALL, Dietrich; RALL, Marlene. *Paralelas. Estudos Literários, Lingüísticos e Interculturales*. México: Universidade Nacional Autónoma de México, 1999.

STIERLE, Karlheinz. *Text als Handlung*. München: W. Fink, 1975.

ZILLY, Berthold. O Tradutor Implícito. Considerações acerca da translíngualidade de *Os Sertões*. *Revista USP*, São Paulo, n. 45, p. 85-105, mar./maio 2000.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

PORTRAITS D'INCONNUS

Maria Luizete S.S. Carliez
Universidade Federal doPará

RESUMO

Neste artigo, estudam-se os retratos de desconhecidos nos *Contes philosophiques* de Honoré de Balzac, marcados por uma *estética do retrato* cujo princípio fundamental e a materialização daquilo que nos é desconhecido nos traços físicos das personagens, estabelecendo-se confrontação entre a proposta desse livro de contos com as obras *La peau de chagrin* e *Gambara*, também de H. De Balzac. Privilegia-se a análise intrínseca da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Balzac; descrição; narrativa; estética do retrato.

RÉSUMÉ

On étudie dans cet article les portraits d'inconnus dans les *Contes philosophiques* d'Honoré de Balzac, marqués par une *esthétique du portrait* dont le principe fondamental est la matérialisation de ce que nous ignorons des traits physiques des personnages. Ce recueil de contes est confronté, de ce point de vue, aux oeuvres *La peau de chagrin* et *Gambara*, également d'H. de Balzac. On privilégie l'analyse intrinsèque du récit.

MOTS-CLÉS: Balzac; description; récit; esthétique du portrait.

1 PORTRAITS D'INCONNUS DANS LES CONTES PHILOSOPHIQUES

Pourquoi parler de portraits d'inconnus dans les *Contes philosophiques* de Balzac ? Voilà la question centrale à laquelle nous essayerons de répondre dans les lignes qui suivent.

Il nous semble que l'esthétique du portrait balzacien trouve sa souche dans le système qu'il a voulu établir dans ses *Contes philosophiques* et dont les idées clefs sont associées au pouvoir destructeur de la pensée. Une telle théorie romanesque ne peut que susciter du mystère dans les divers thèmes abordés par l'auteur.

S'il y a dans ces récits beaucoup de thèmes qui peuvent être incontestablement liés à la vie de l'auteur, à travers les pulsions de son inconscient ou bien attachés à des traits ou aspects de la vie des personnages réels dont il s'inspire, nous y trouvons parallèlement, d'innombrables éléments qui ne sont autre chose que le foisonnement de son imagination créatrice. Ainsi, réaliste dans l'observation, notre auteur ne bride pas souvent les élans de son imagination dans la mise en scène de ses personnages, dans les longues descriptions qu'il leur consacre parfois. Cette procédure n'est point incompatible avec la mise en place de son système car il nous paraît que, pour l'auteur de *La Comédie humaine*, observer signifie avant tout trouver des moyens adéquats pour exprimer ce que nous voyons.

A la recherche de ses moyens d'expression, nous savons que Balzac avait le souci de systématiser *scientifiquement* des principes théoriques à partir des sujets qui lui étaient parfois fort inconnus, dans le but de rendre vraisemblable à sa narration : songeons à ses théories du mouvement dans *La Peau de chagrin* ou à ses théories musicales dans *Gambara*. Pourquoi s'intéressait-il donc à ce qui lui était inconnu ? Tout d'abord parce que Balzac s'intéressait à tout. En deuxième lieu, il était à la fois observateur et visionnaire : justement, à force de trop observer les particularités des événements du quotidien¹, tout en imaginant le non-observé, ce qui restait tout de même voilé dans l'apparence des choses, Balzac a pu non seulement créer de nombreux cas de figures mais aussi insérer dans son système romanesque des hypothèses ou des causes déterminantes qui assuraient, dans son imagination et dans celle du lecteur, l'existence de tel comportement ou de tel caractère de ses personnages : Juana, le personnage du récit

¹ Songeons au cas de Victor, le jeune sauvage trouvé dans le bois d'Aveyron, qui a été soigné par le médecin Itard dont l'ouvrage « De l'éducation d'un homme sauvage ou Des premiers développements physiques et moraux du jeune sauvage d'Aveyron » a certainement inspiré Balzac dans l'élaboration de ses théories pour la guérison de la maladie de Stéphanie.

Les Maranas, par exemple, ne peut pas échapper à la tradition des Maranas et son portrait porte la marque de son passé inconnu². La courtisane, qui est d'une certaine manière cachée derrière les préjugés de la société, ne représenterait-elle pas un portrait d'inconnu en soi ? Et dans cette perspective nous pourrions peut-être énumérer beaucoup d'autres portraits d'inconnus dans les textes qui nous occupent : la grisette, la folle, le fou, le joueur, le génie, le réquisitionnaire, le voyageur, le castrat, le caissier, le quartier-maître, le jeune homme, la jeune fille, l'amant, le rebouteur, le père (inconnu du fils ou de la fille), la mère (inconnue de la fille), le pêcheur (ermite), l'accusateur public, le criminel, le bourreau, le sauvage, le narrateur inconnu. Enfin, tous ces personnages portent en eux un mystère qui justifie leur statut d'inconnu et leur état civil ne suffit pas à élucider l'énigme qui lie leur passé à leur vie présente.

Mais comment pourrions-nous deviner ces portraits cachés ? Nous croyons que le dévoilement du mystère passe forcément par la représentation objective du portrait balzacien dont le principe fondamental est celui de la matérialisation de ce qui nous est inconnu dans les traits physiques des personnages. Cette théorie que Balzac a voulu systématiser trouve sa vraisemblance dans la variation des hypothèses qui donnent à chaque portrait d'inconnu une nuance différente et particulière. Par exemple, les pensées de Mme d'Hérouville auraient peut-être agi sur le physique de son fils :

Cette terreur qui agitait l'arbre troubla-t-elle le fruit ? (*L'Enfant Maudit*, Pléiade, 1977, t. X, p. 873)

² Montefiore « reconnut le sang des Maranas dans l'œillade que la jeune fille avait échangé avec lui... ». *Les Maranas*, Pléiade, p. 1051. Dans le portrait de Grabrille de *L'Enfant maudit* nous trouvons à peu près la même idée : « ... le sang de la Belle Romaine [...] faisait à cette enfant un cœur de courtisane violente dans une âme pure; de là procédait une exaltation qui lui rougit le regard [...] ce phénomène qu'on pourrait aujourd'hui nommer la phosphorescence. » p. 941.

Le lecteur est sensé trouver derrière le portrait d'Etienne ce qui est inconnu au personnage même et aussi ce que l'auteur veut cacher à son lecteur ; il est curieux de remarquer que dans *L'Enfant maudit* Balzac n'hésite pas à faire de ces lectrices mères les personnages de son récit à travers son discours persuasif :

Vous savez, vous qui, dans l'ombre et le silence, mères soupçonnées, avez travaillé pour des enfants adorés.³

Mais ne serait pas cela aussi une parole amère de ses malheurs d'enfance, lui qui ne se considérait pas comme un enfant adoré et, dans ce cas, l'auteur cherche peut-être à se persuader lui-même de l'idée d'un sentiment maternel qui lui a été refusé.

Dans *L'Auberge rouge*, la pensée est matérialisée dans l'accomplissement d'un crime inconnu dont l'accusé trouve sa justification dans un éventuel somnambulisme⁴ ; l'innocent — le personnage qui est accusé du meurtre — mû par l'apparente évidence de ses idées, incarne le portrait du criminel⁵ et, des années plus tard, c'est à travers le portrait de l'un des auditeurs à qui le récit est raconté que le vrai coupable est décelé.

³ Lorsque Balzac nous peint le portrait des femmes mal mariées il fait aussi appel à ses lectrices sensées deviner ce qui est caché derrière ce portrait : « pour exprimer l'un de ces faits latents dont toutes les misères sont ensevelies par les femmes au fond de leurs âmes [...] De cette vie, un homme ne peut raconter que les faits, les cœurs féminins seuls en devineront les sentiments. » *Les Maranas*, Pléiade, 1977, t. X, p. 1069.

⁴ La comtesse d'Hérouville nous dira : « Je ne me crois pas coupable, se dit-elle; mais si je le parais aux yeux du comte, n'est-ce pas comme si je l'étais ? Peut-être le suis-je ! La sainte Vierge n'a-t-elle pas conçu sans... » (*L'Enfant maudit*, Pléiade, 1977, t. X, p. 877).

⁵ Mais nous connaissons le portrait d'un criminel : il s'agit de Vautrin, dont la façon de cracher « annonçait un sang-froid imperturbable qui ne devait pas le faire reculer devant un crime pour sortir d'une position équivoque » (*Le Père Goriot*). Le lecteur se demande si cette attitude est un déterminant des portraits des criminels. En tout cas, nous croyons que cette association est presque inévitable même si l'intentionnalité du romancier ne peut jamais être prouvée.

Cependant, découvrir le criminel inconnu derrière le portrait du banquier connu nous paraît assez simple pour un auteur dont la perspicacité éveille souvent le soupçon chez son lecteur : il nous semble donc que le dévoilement de l'inconnu suggère, ici, un rapprochement du portrait caché de Taillefer et de celui de Du Marsay des *Filles aux yeux d'or* : cette ressemblance tient ici à la froideur avec laquelle l'idée du crime est conçue par ces deux personnages⁶.

La scène mystérieuse (*L'Enfant maudit*, p.883) de l'accouchement de la comtesse d'Hérouville révèle un jeu d'inconnus assez curieux où tous les personnages se trouvent masqués pour ne pas révéler leurs vraies identités. Mais, soudain, l'on fit tomber au cou de l'inconnu le bandeau [...] un Rebouteur [...] maître Antoine Beauvouloir [...] avait à sa disposition des secrets de vie et de mort qui concernaient les familles nobles du pays [...] des secrets honteux et horribles [...] ce bonhomme cachait un excellent cœur... (Ibidem, pp. 883/884). Balzac nous donne quelques pistes à travers cette scène théâtrale : dans le dévoilement de l'inconnu il faut non seulement faire tomber le bandeau ou apprendre son identité, mais surtout pénétrer les mystères que voile, par exemple, un excellent cœur. Or ce rebouteur inconnu qui recelait les secrets des autres, en cachait un qui nous révèle ses vrais sentiments de père, image qui contraste d'ailleurs avec celle du comte d'Hérouville :

Beauvouloir aima sa Gabrielle [...] Sa science et ses soins constants prêtèrent une vie factice à cette frêle créature, qu'il cultiva comme un fleuriste cultive une plante étrangère. (Ibidem, p. 926)

⁶ Nous connaissons le portrait diabolique de Taillefer traduit dont l'image est bien celle d'un criminel sans remords : « ... son visage en sueur et sanguinolant fit planer sur cette scène infernale l'image du crime sans remords ». *La Peau de chagrin*, Pléiade, p. 206.

Ces soins nous renvoient à ceux qui étaient prodigués à Juana et dont l'image pourrait aussi ressembler à celle d'une *plante étrangère*⁷. Le sens du mot *étrangère* est bien celui d'inconnue dans son milieu. Que cache donc ce portrait de jeune fille inconnue dont le « bras menu pendait avec l'inertie qu'une pensée profonde imprime à l'attitude » (*L'Enfant maudit*, p. 932) ? La pensée d'une « angélique enfant » (Ibidem, pp. 934/935) dont les formes ne présentent pas de contrastes visibles :

Ce n'était ni la beauté normande [...] ni la beauté méridionale [...] ni la beauté française [...] ni la beauté du Nord [...] c'était la séraphique et profonde beauté de l'Eglise catholique, à la fois souple et rigide, sévère et tendre. (Ibidem, p. 933)

Si chez Juana *la religion* triompha (*Les Maranas*, p. 1069), Gabrielle était toute religion. Cependant, nous ne pouvons appréhender la totalité du portrait de Gabrielle que lorsqu'il est juxtaposé à celui d'Etienne, *ce poète inconnu* (qui) *n'admettait que la noble et belle passion de Pétrarque pour Laure, de Dante pour Béatrix* (*L'Enfant maudit*, p.926), car ils se complètent dans l'image du génie idéal : l'un étant le don et l'autre la science⁸.

Il est question ici de deux portraits d'inconnus qui caractérisent plusieurs personnages des contes philosophiques balzaciens : celui de la jeune fille et celui du jeune homme. Commençons par le premier dont la mise en scène nous servira pour le dévoilement d'autres portraits d'inconnus et dont Balzac nous peint le tableau :

Confiante et fière, une jeune fille [...] ne connaît pas ni le monde ni les hommes assez pour rester calme au sein de ses passions soulevées [...]. Depuis la sublime construction des sociétés, la jeune fille se trouve dans les horribles déchirements que lui

⁷ Ces deux filles avaient été élevées écartées du monde extérieur : Beauvouloir « écarta soigneusement les livres, les tableaux, la musique, toutes les créations des arts qui pouvaient éveiller la pensée » (Ibidem, pp. 928/929).

⁸ Cette idée est exprimée dans *La Peau de chagrin* : « Ce qui étend la science étend l'art ».

causent et les calculs d'une vertu prudente et les malheurs d'une faute. (*Les Maranas*, op. Cit., pp.1052/1053).

Ainsi peint, le portrait nous révèle l'image d'une jeune fille naïve dans ce sens qu'elle méconnaît un monde qui lui a été caché et qui ne pouvait être qu'idéalisé. Les paroles de Montefiore, par exemple, convenaient donc aux rêves de Juana :

Il embrassa l'innocente fille dans tous les projets [...] lui peignit le monde. (*Les Maranas*, p. 1058)

Cette jeune fille, *recluse*⁹, réunit en soi deux inconnus¹⁰ : celui de son passé et celui d'un monde avec lequel elle n'a jamais eu de contact. Le terrain est tout à fait propice aux paroles persuasives de Montefiore qui s'investit dans son projet diabolique :

Pauvre petite, comment avez-vous pu respirer si longtemps dans cette noire maison sans y périr ? Vous, faites pour régner dans le monde, pour habiter le palais d'un prince, vivre de fête en fête, ressentir les joies que vous faites naître, voir tout à vos pieds, effacer les plus belles richesses par celle de votre beauté qui ne rencontra pas de rivales, vous avez vécu là, solitaire, avec ces deux marchands ! (Ibidem, p. 1055)

Le ton persuasif de cette parole a une arrière pensée explicitée par l'auteur : celle de *savoir si Juana n'avait point d'amant* (Ibidem) mais il nous paraît que l'intention cachée de ce discours est surtout celle que nous présente l'image d'un Montefiore prophétique dont les paroles séduisantes nous

⁹ « Montefiore entra tou palpitant, et reconnu en la recluse une expression de naïve curiosité... » Ibidem, p. 1054.

¹⁰ Les mêmes inconnus qui font partie de l'histoire de Garielle de *L'Enfant maudit*.

¹¹ Les moyens d'expressions qui mettent en scène le portrait de Marianna prennent une tonalité tout à fait différente de celle du portrait de jeune fille de Juana. Le langage est, ici, à l'origine d'une sensibilité musicale : « Cette musique digne des anges accusait les trésors cachés dans cet immense opéra [...] dans lequel un étranger aurait pu croire que le facteur avait caché des jeunes filles invisibles [...]. Le visage de Marianna était éclairé par une magnifique lueur d'espérance qui lui rendit les splendeurs de la jeunesse. » *Gambara*, p. 496.

renvoient à celles prononcées par le comte Andrea Marcosini de Gambarà, lorsque celui-ci essaye de deviner Marianna¹² dans le but de la séduire. Comme Marianna, qui se voit dessinée dans le tableau peint par Andrea (*Ibidem*, p. 483 et suiv), Juana confirme à son insu les paroles prophétiques de Montefiore :

Mais qui donc vous a dit mes paroles les plus secrètes ? (*Les Maranas*, p.1055)

Il s'agit ici de cette seconde vue d'artiste que l'auteur attribue à Marcosini et à Montefiore, ces deux Italiens qui cachent leur état civil. Montefiore a d'ailleurs ce don de pénétrer dans ce qui est apparemment caché :

Avec cette science de vision qui donne à un débauché, aussi bien qu'à un sculpteur, le fatal pouvoir de déshabiller pour ainsi dire une femme, d'en deviner les formes par des inductions et rapides et sagaces, il vit un de ces chefs-d'œuvre dont la création exige tout le bonheur de l'amour. (*Ibidem*, p.1045)

Mais Montefiore est plus médiocre qu'Andrea pour qui la musique ne doit que *réveiller en nous des sensations*¹². Si les deux cachent un portrait d'artiste, c'est peut-être parce qu'ils arrivent quand même à se faire aimer, ce que Diard est incapable de réaliser. Celui-ci ne pouvait jamais correspondre à un portrait d'artiste, même si au début du texte il nous est présenté comme philosophe et artiste (*Ibidem*, p. 1040) dans une piste déroutante de l'auteur :

L'homme de moins propre de ce qui demandait de la suite dans les idées. Il ne comprenait rien au rôle qu'il devait jouer dans le monde, il n'en saisissait ni l'ensemble, ni les nuances, et les nuances y étaient tout. (*Ibidem*, p.1074)

¹² *Gambarà*, p. 511. Il faut dire aussi que, contrairement à ce qui se passe avec Marianna, le discours diabolique de Marcosini n'atteint pas son but persuasif car Gambarà reste fidèle à son idéal impossible qui fait de lui un génie inconnu.

Il est vrai que les nuances cachent les détails les plus banals qui confèrent aux portraits balzaciens une particularité significative. En ce qui concerne justement le contraste entre le portrait d'artiste de Montefiore et celui d'Andrea dont la supériorité est largement attestée, il y a, d'un côté, la sensibilité musicale de celui-ci, et de l'autre, le fait que Marianna soit française, ce qui justifie l'analyse plus approfondie de son portrait par Marcosini. Balzac en est ici le grand connaisseur. Chez l'italo-espagnole, cette science visionnaire manque d'éléments réels qu'aurait besoin l'observateur consciencieux pour établir ses thèses, ce qui fait de Montefiore un artiste sans valeur significative. Outre cela, celui-ci croit jouer le rôle du héros de sa propre histoire où il est certain de maîtriser même le hasard. En artiste, il ne pouvait être qu'un joueur médiocre. Ses précautions pour *ne rien laisser de sa proie* (*Ibidem*, p. 1060) s'écoulent, et son portrait contraste avec cette image d'un *tigre* (*Ibidem*), l'image de courage et de fierté du capitaine qui avait jadis gagné un pari avec le *célèbre capitaine Bianchi* (*Ibidem*, p.1038). Or derrière cette fausse image de *tigre*, le vrai portrait de l'Italien nous est dévoilé :

L'Italien se montra pâle et blême [...] il est trop lâche. (*Ibidem*, p. 1064)

C'est en proie à ce monstre¹³ que se trouve Juana. Cette infortune ajoutée à *la sollicitude, l'ennui, des travaux en opposition avec (sa) nature* (*Ibidem*, p. 1058) déterminent la trajectoire inéluctable de la destinée de cette jeune fille. Ainsi, nous croyons que, malgré l'apprentissage prodigué à Juana, son portrait portera toujours les mystères cachés depuis sa naissance. Raisonner sur ses douleurs enfantines, c'est revenir sur son origine, sa nature courtisane. Juana est condamnée par l'idée que sa mère se fait de sa destinée et, en reniant sa propre tradition, non seulement elle prive sa fille de son amour maternel, mais elle renforce ce préjugé d'honneur chez Juana

¹³ Cette fois-ci son portrait est peint par lui-même lorsqu'il dit à Juana : « Il faudrait être un monstre pour te tromper... » *Ibidem*, p. 1058.

qui finit par tuer son mari pour sauvegarder l'honneur de ses enfants. Juana s'est mariée au nom de cet honneur quelle impose à ses fils de manière inconsciente, lorsqu'elle les prive de leur père, comme elle-même a été privée de l'amour de sa mère. Juana porte le nom de son père, Mancini, qui symbolise la vertu et dont l'image supprime celle de sa mère de qui la fille ne reçoit point le nom Marana. Avec la disparition de son mari, Juana fait disparaître aussi sa mère dont l'intuition visionnaire la pousse au mariage avec un homme qu'elle n'aime pas. Finalement, tout avait contribué à la fixation de l'image de la mère dans l'inconscient de Juana. Et si le sacrifice de Marana peut être considéré comme sublime, la pensée qui a motivé ce renoncement est certainement épouvantable et destructrice. Cette pensée inconnue qui agit sur Juana cache une tendance meurtrière et finit par tuer la mère de celle-ci. Balzac nous montre clairement ici, le mécanisme de sa théorie exposée dans ses *Études philosophiques* dont le principe fondamental repose sur la puissance destructrice de la pensée — des forces en opposition avec la nature de courtisane de Juana : raisonner tout en imposant une volonté dont l'idée — ici la vertu — s'oppose à la nature de sa pensée — ici raisonnement sur une destinée courtisane, c'est vouloir l'impossible, vouloir tout maîtriser ; par conséquent, la dépense d'énergie est inutile et la mort inévitable.

Etienne d'Hérouville, un jeune homme, est aussi obligé de renoncer à l'hérédité de son nom, mais ici le préjugé repose sur l'opinion publique à propos de l'accouchement précoce qui condamne Mme d'Hérouville à vivre le reste de sa vie en proie à des pensées inéluctables dont le pouvoir délétère lui enlève la vie et ensuite celle de son fils. Celui-ci est détruit par ce qui lui est inconnu : l'image d'un père brutal. Il ne faut pas oublier que Mme d'Hérouville désire l'impossible¹⁴. Cette volonté dont l'idée est contraire à la nature de la pensée — ici raisonnement sur une paternité douteuse — est responsable de l'état

¹⁴Songeons à ses pensées obscures : « La Sainte Vierge n'a-t-elle pas conçu sans... » *L'Enfant maudit*, p. 877.

d'étrangeté d'Etienne éprouvant ses premiers contacts avec un monde qui lui est étranger. Si Juana a été privée de l'amour maternel, l'excès de ce sentiment chez Etienne a anéanti ses rapports de force entre son père inconnu et lui. Son dedans et son dehors ne se contredisaient pas : sans aucun rapport conflictuel avec son être, Etienne, comme Juana d'ailleurs, vivait dans une harmonie factice. Ainsi, que ce soit la privation ou l'excès d'amour, ces deux jeunes cachaient dans leurs portraits d'inconnus un manque, une absence incontestable.

Etienne et Gabrielle sont tués par des émotions trop fortes qui leur étaient inconnues :

Chez l'un et l'autre de ces deux enfants, l'âme devait tuer le corps.¹⁵

De la même manière, d'ailleurs, qu'un bonheur trop vif enlève la vie à Stéphanie, personnage d'*Adieu*, qui, dans des circonstances bien particulières, nous est montrée comme une folle, que les effets de la maladie rendent sauvage en l'écartant du monde extérieur¹⁶. Or ce qui est inconnu chez Gabrielle ressort involontairement et se manifeste dans le rougissement de son regard. Ce regard rouge symbolise aussi les ravages de la passion sur son physique et cela n'a pas échappé au médecin observateur qui nous peint le portrait de sa fille lors de sa première rencontre avec Etienne :

Une exaltation qui lui rougit le regard, qui lui sanctifia le front, qui lui fit exhiler comme une lueur, et communiqua les pétilllements d'une flamme à ses mouvements [...] et que le médecin observait alors comme une promesse de mort. (Ibidem, p. 941)

¹⁵ Gabrielle parle à son père d'une force qui lui est inconnue : « Je sens en moi comme une force qui veut s'exercer, je lutte contre quelque chose ». (Ibidem, p. 934).

¹⁶ Le portrait du sauvage prend une couleur différente chez Etienne dont l'affinement des sens joue un rôle important dans sa sensibilité : « ... semblable aux sauvages d'Amérique, Etienne distinguait le pas de son père, savait écouter sa voix à des distances éloignées, et prédisait sa venue. » (Ibidem, p. 900).

Les mystères de ces deux âmes ne pouvaient être décelés que par un langage inconnu, celui de *la musique, le plus sensuel des arts pour les âmes amoureuses* (et qui) fut le *truchement de leurs idées* (Ibidem, p. 946). L'union de Gabrielle et d'Etienne à travers la romance populaire symbolisait un idéal d'amour universel que seuls les initiés peuvent atteindre indépendamment de leurs milieux sociaux. N'oublions pas que le chant populaire est aussi l'expression de ce qui est resté très longtemps inconnu et caché sous des préjugés classiques. Les initiés ne sont pas ici une élite mais ceux qui portent en eux la sensibilité propre aux transformations de leurs temps : dans ce sens, le langage ne serait-il pas l'un des traits fondamentaux de ces changements ? Cela nous a été montré dans l'étendue de la vie de Gabrielle et d'Etienne :

Ce fut l'enfance du plaisir grandissant sans connaître les belles fleurs rouges qui couronneront la tige [...] ils dépensaient dans ces secrètes idylles des trésors de langage [...] mettez toute une vie, la mort se chargera de justifier le mot. (Ibidem, p. 948)

Leurs portraits se fondent en une métaphore, celle de la *perle mystérieuse* et le langage prend ici toute sa puissance poétique :

Ils avaient accompli ce beau rêve du génie mystique de Platon et de tous ceux qui cherchent un sens à l'humanité : ils ne faisaient qu'une seule âme, ils étaient bien cette perle mystérieuse destinée à orner le front de quelque astre inconnu, notre espoir à tous ! (Ibidem, p. 951)

Dans *Adieu*, Stéphanie incarne bien le portrait d'une femme mystérieuse et inconnue, tout au long du récit, soit dans les scènes de guerre soit dans son état d'absence :

Une femme s'élança de dessous un noyer planté à droite de la grille, et sans faire de bruit passa devant le conseiller aussi rapidement que l'ombre d'un nuage [...] une femme étrange ; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants⁷⁷. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse,

⁷⁷ Philippe semble vivre sous l'idée d'une ombre.

qu'elle doit être diaphane. Sa figure est aussi blanche que du lait. Ses vêtements, ses cheveux, ses yeux sont noirs. (Ibidem, pp. 978/979)

Ce portrait relève d'un vocabulaire dont les effets paradoxaux nous écartent de tout ce qui pourrait nous ramener à l'idée réelle et visible d'un être humain. Le portrait d'inconnu atteint ici son paroxysme dans l'image romanesque du vampire, suggérée dans le contraste de la figure blanche aux yeux et cheveux noirs.

L'idée d'un bonheur absolu dévoilé soudainement dans l'esprit de Stéphanie la tue et c'est la mort qui achève son portrait :

La figure de Stéphanie sur laquelle la mort répandit sa beauté resplendissante, fugitive auréole, le gage peut-être d'un brillant avenir. (*Adieu*, Pléiade, p.1013)

Le mystère demeure et ce personnage ne reste qu'un souvenir dans l'esprit du lecteur, comme il a toujours été d'ailleurs dans celui de Philippe de Sacy. C'est d'ailleurs sur la reconstitution de ses souvenirs que Philippe fonde son espoir de guérir Stéphanie. Philippe reconstitue matériellement des souvenirs cachés dont la violence est la cause de la folie de sa maîtresse. La puissance réelle de cette *affreuse vérité* agit violemment sur son physique et finit par la tuer dès qu'elle reprend ses esprits : cette femme est victime de la puissance nocive de l'idée qu'elle se fait d'un bonheur sublime à côté de son amant.

Le crime de *L'Auberge rouge* est différemment reconstitué à travers le récit d'un narrateur dont la puissance des détails réels a un effet foudroyant sur la physionomie d'un des spectateurs. Ici, le portrait nous est montré d'une façon plus directe car ce spectateur connaît l'histoire qui nous a été racontée par le narrateur et dont il fait partie intégrante. Les traits de ce spectateur, Taillefer, révèlent dans un portrait effrayant, qu'il a du mal à dissimuler l'angoisse d'une culpabilité meurtrière. Le lecteur est en face de deux types de

portraits d'inconnus : celui d'un personnage mystérieux que l'on ne reconnaît pas tout de suite et celui d'un personnage bouleversé par ce qui lui était inconnu d'un crime qu'il a commis lui-même. Les déclarations de l'inculpé puni injustement, racontées par le narrateur, bouleversent Taillefer et cela nous est traduit sur son portrait. Son idée de bonheur a été aussi illusoire que celle de Stéphanie. Ces deux idées s'harmonisent dans ce qu'elles portent de plus contradictoire : l'idée d'un bonheur dans le crime et l'idée d'un bonheur sublime dans un monde des misères.

N'oublions pas que les paroles d'Albon ont aussi suscité chez Philippe des souvenirs qui nous ont été suggérés par un portrait mystérieux traduit dans sa physionomie :

Philippe tressaillit violemment ; son large front se plissa ; sa figure devient aussi sombre que l'était le ciel en ce moment. Quoiqu'un souvenir d'une affreuse amertume crispât tous ses traits... (Ibidem, p. 976)

Le principe romanesque¹⁸ qui est à l'origine de la composition de ces portraits les rend forcément mystérieux et renforcent leur statut d'inconnus. Songeons, par exemple, au pouvoir télépathique de Taillefer, Marana, Louis Lambert et de Mme de Dey. Nous ne saurions pas expliquer comment le narrateur peut affirmer que Mme de Dey est morte au même instant que son fils puisqu'elle a été retrouvée déjà morte dans sa chambre. Une pareille pensée s'empare du lecteur au moment où l'oncle de Stéphanie, la trouvant dépourvue de sa raison, peut raconter l'histoire de sa nièce dans tous ses détails. Ainsi, il nous semble qu'il est possible d'établir dans les contes présents une esquisse de portraits de narrateurs inconnus. Nous essayerons de suivre les pistes de ces narrateurs mystérieux. Dans *Les Marana*, par exemple, nous croyons entendre la voix de Léon de Lora de *Comédiens sans le savoir* :

¹⁸ La matérialisation de la pensée et son pouvoir destructeur sur le physique.

S'il n'existe pas de Cour d'assises pour la haute société, elle rencontre le plus cruel de tous les procureurs généraux, une tête morale, insaisissable, à la fois juge et bourreau : il accuse et il marque. (*Les Maranas*, p. 1073)

Ensuite, il avertit le lecteur qu'il est bien ce narrateur mystérieux :

N'espérez lui rien cacher. Dites-lui tout vous-même, il veut tout savoir et sait tout. Ne demandez pas où est le télégraphe inconnu qui lui transmet à la même heure, en un clin d'œil, en tous lieux, une histoire, un scandale, une nouvelle. (Ibidem)

Nous dirions que dans ce jeu de rôle le narrateur veut aussi rester inconnu :

Ne demandez pas qui le remue. Ce télégraphe est un mystère social¹⁹, un observateur ne peut qu'en constater les effets.²⁰

Nous remarquons une particularité significative inscrite dans le langage du narrateur en question — il aime bien les calembours²¹ et les jeux de mots :

Tout ce qui s'habille babille, s'habille pour sortir et sort pour babiller. (Ibidem, p. 1072)

¹⁹ Ce *mystère social* rejoint peut-être l'idée de la puissance du conte oral dont l'origine est impossible de déterminer. Dans *Jésus Christ en Flandres* : « Cette histoire se ressent étrangement du vague, de l'incertitude, du merveilleux que les orateurs favoris des veillées flamandes se sont amusés maintes fois à reprendre dans leurs gloses aussi diverses de poésies que contradictoires par les détails [...]. Cette chronique a reçu de chaque siècle une teinte différente [...]. Seulement, dans l'impossibilité de reproduire son sens caché [...] à chacun sa pâture... » (*Jésus-Christ en Flandres*, Pléiade, p. 312).

²⁰ Ibidem. Le même narrateur nous interpelle un peu avant : « n'est-ce pas une histoire impossible à retracer dans toutes sa vérité ». Ibidem, p.1069.

²¹ « Capitaine des corbeaux [...] un innocent calembour militaire ». *Les Maranas*, p. 1039.

²² Ce récit finit avec un « choisissez » adressé au lecteur qui nous renvoie au ton évangélique du narrateur de *Jésus-Christ en Flandres* : « A chacun sa pâture et le soin de trier le bon grain de l'ivraie » (p. 312).

Il n'y aurait-il pas ici un portrait de narrateur caché derrière un autre qui fait semblant d'être inconnu du lecteur ? Souvenons-nous que le général inconnu d'Echantillons de causeries françaises²² nous raconte l'histoire du soldat Bianchi, mentionnée dans Les Maranas.

2 PRÉSENCE ET ABSENCE DANS LES PORTRAITS D'INCONNUS : UNE ÉCRITURE DE L'IMPOSSIBLE

Nous pourrions peut-être dire que les Contes philosophiques de Balzac contiennent l'esquisse de tous les composants des portraits d'inconnus dont les mystères constituent la souche du drame balzacien. Ce drame peut être perçu dans la tension entre ce que nous cache le portrait et ce qu'il nous dévoile. Il nous paraît que la technique de ces portraits repose sur un idéal d'harmonie contradictoire qui dépasse la nature humaine et s'installe ailleurs, quelque part où l'accès est impossible : une présence à la fois absente que Balzac fonde dans une espèce d'écriture de l'impossible. C'est ainsi que, dans Les Marana, nous pouvons lire le portrait de Juana à partir de la matérialisation d'un être absent, sa mère, dont la présence est assurée par l'hérédité. Cette hérédité cachée agit non seulement dans les traits physiques du personnage mais aussi dans son comportement dont les forces inconnues s'exercent à son insu²³. Si ce déterministe part de principes scientifiques, Balzac le transpose dans sa vision réaliste de l'homme en tant qu'être actif qui agit sur son milieu. Il s'agit donc d'une écriture qui, d'autant plus réelle qu'elle impose un discours vraisemblable, donne au portrait un double sens : celui du reconnaissable et celui de l'indéfinissable qui est de l'ordre de l'inconnu. Nous savons que les pulsions

²³ Ces forces inconnues sont symbolisées par « ce sang brûlé des Marana qui pétillait dans son cœur ». Les Marana, p.1054.

Dans L'Enfant maudit parle d'une force contre laquelle elle se sent impuissante : « Je sens en moi comme une force qui veut s'exercer, je lutte contre quelque chose. » p. 934.

inconnues de Juana et Gabrielle sont à l'origine d'un désir que leur interdisent les lois de la société. Ces pulsions dépassent tout raisonnement pour basculer entre une envie inéluctable — traduit dans le regard, par exemple — et l'idéalisation de l'inconnu — l'amour impossible. Ainsi, la seule expression possible pour déceler le mystère du portrait d'inconnu serait celle de l'opposition des traits dans un jeu entre le visible et l'invisible²⁴.

Et comme il s'agit d'un drame il y a toujours le spectateur, celui qui (se) reconnaît, et le spectacle qui est traduit dans l'action : si l'on économise de l'énergie l'on devient le spectateur²⁵, si l'on en dépense l'on devient le spectacle même²⁶. Philippe de Sucey, par exemple, ne pouvait pas supporter en tant que spectateur une scène qui retraçait l'histoire de toute sa vie :

M. de Sucey fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle.
(Adieu, p.1013)

La mort de sa maîtresse lui enlève toute possibilité d'une réhabilitation de la réalité qui était devenue l'ombre de son existence. Son suicide est dû à un hasard mystérieux de l'ordre du divin :

Deux hommes seulement, un magistrat et un vieux médecin, savaient que M. le comte de Sucey était un de ces hommes forts auxquels Dieu donne le malheureux pouvoir de sortir tous les

²⁴ L'âme d'Etienne pouvait être lue sur son visage : « ... âme visible où les moindres émotions d'Etienne apparaissaient. » L'Enfant maudit, p. 946.

²⁵ Songeons au vieillard de La Peau de chagrin.

²⁶ Le rêve de Raphaël, le héros de La Peau de chagrin, était donc impossible : nous ne pouvons pas jouir de la vie en économisant de l'énergie.

²⁷ Cet monstre inconnu dont le pouvoir détruit l'homme nous est dévoilé par Raphaël, dans La Peau de chagrin, à travers l'image de la débauche : « ...elle (la débauche) est une perpétuelle étreinte de toute la vie, ou mieux, un duel avec une puissance inconnue, avec un monstre : d'abord le monstre épouvante, il faut l'attaquer par les cornes, c'est des fatigues inouïes [...] vous vous faites enfin un tempérament de comonel de cuirassiers, en vous créant vous-même une second fois, comme pour fronder Dieu [...] Un jour, vous appartenez au monstre, vous avez alors comme je l'eus, un réveil enragé : l'impuissance est assise à votre chevet ». Pléiade, pp. 197/198.

jours triomphants d'un horrible combat qu'ils livrent à quelque monstre inconnu²⁷. Que pendant un moment, Dieu leur retire sa main puissante, ils succombent. (*Adieu*, p. 1014)

Le vrai portrait de Philippe s'accomplit dans son acte de suicide qui traduit l'impuissance humaine devant les forces inéluctables du destin.

3 LA MORT : UNE INCONNUE PAR DÉFINITION

La mort, qui est une inconnue par définition, représente le paroxysme de cette écriture dans le dévoilement des portraits d'inconnus. En réalité, si la pensée tue, cela nous paraît être aussi en accord avec l'idée d'une mort morale qui est exécutée par le jugement que nous faisons d'autrui. Celui qui juge cache un portrait dénonciateur de ses hantises. Dans cette perspective, nous pouvons dire que la vie morale d'Etienne²⁸ a anéanti l'image de son père qui lui avait déjà infligé une mort morale dès sa naissance :

L'enfant maudit, que l'horrible phrase de son père avait plongé dans les abîmes de la mort. (*Ibidem*, p. 959)

La mort morale est ici accomplie dans l'idée d'un double parricide. Si le despotisme du père de Raphaël de *La Peau de chagrin* lui avait ôté toute confiance (*La Peau de Chagrin*, Pléiade, p. 128) en soi même, celui de M. d'Hérouville a tué son fils. Dans *Les Marana*, cette idée nous est montrée de manière plus précise lorsque le narrateur nous dit que

Diard n'était plus qu'un accident [...] (il) avait cessé d'être le père [...] Ses enfants avaient déjà trop de tact et de finesse pour

²⁸ « L'action de sa vie s'accomplit alors dans le monde moral... ». *L'Enfant maudit*, p.906.

²⁹ « Ce sentiment primitif se changea même en terreur. Elle comprit un jour que la conduite d'un père peut peser longtemps sur l'avenir de ses enfants, et sa tendresse maternelle lui donna parfois des révélations incomplètes de la vérité [...] l'appréhension de ce malheur inconnu [...] devenait et plus et plus ardent » *Ibidem*.

juger leur père. Juger son père est un parricide moral. (*Les Maranas*, p. 1083).

Il ne faut pas oublier que le jugement est porté ici sur l'idée de l'influence nocive n'aurait pu avoir le père sur ses enfants²⁹. Cambremer a aussi porté un jugement sur l'attitude de son fils et le parricide prend ici toute sa dimension. Ce pêcheur, avant de devenir une figure d'*héautontimoroumenos* (*Un Drame au bord de la mer*, Introduction, Pléiade, p. 1150), est le bourreau de son fils. Or ce fils, déjà mort, incarne l'image de bourreau de son père. Il s'instaure dans ce rapport un sentiment de sadomasochisme inconnu et voilé dans l'image stoïque du père souffrant. Cambremer, tel que Juanito d'ailleurs, vit dans l'obsession d'un souvenir qui le renvoie à chaque instant à son acte : le portrait inconnu de la mort se matérialisant dans l'image d'un fils justicier qui incarne peut-être le portrait vraisemblable de l'auteur stoïque et dont les pulsions inconnues seraient cachées derrière le portrait pénitent de Cambremer :

Jamais mon imagination [...] ne m'avait dessiné de figure plus grandement religieuse ni plus horriblement repentante [...] un si beau remords était noyé dans les ondes de la prière, la prière continue d'un muet désespoir. (*Ibidem*, p. 1169)

La religion vient ici rétablir l'ordre social et sert en même temps d'artifice romanesque rendant sublime un crime odieux à travers le repentir. Il nous semble que c'est dans cette ambivalence du portrait de Cambremer que le drame se justifie et prend sa force. Le mystère du portrait de cet ermite inconnu nous est révélé un peu plus haut à travers ses *yeux ensanglantés, et son immobilité stoïque* (*Ibidem*) qui nous font soupçonner des souffrances cachées derrière l'image de *ces vieilles truissés de chêne, dont le tronc noueux, ébranché de la veille, s'élève fantastiquement sur un chemin désert.* (*Ibidem*)

4 LA MISE EN SCÈNE DES PORTRAITS MASQUÉS ET PORTRAITS DÉVOILÉS

Lorsque Balzac prépare la mise en scène du *Drame au bord de la mer*, il nous parle de deux jeunes femmes dont l'idée pourrait être transposée dans le principe d'élaboration des portraits d'inconnus :

Il est en quelque sorte deux jeunes femmes, la jeune femme durant laquelle on croit, la jeune femme pendant laquelle on agit. (Ibidem, p. 1159)

Les portraits cachés se placent peut-être dans cette première jeune femme et leur dévoilement dépend de l'action placée dans une deuxième jeune femme, celle dont les contrastes sont accentués par les passions de la vie ; il faut vivre pour pouvoir exécuter, il faut ajouter des marques à son portrait pour être capable de deviner les variations de ce qui aurait pu être les portraits inconnus de soi-même. Il y a, par exemple, tout au long du récit *Les Maranas*, une confrontation entre portrait masqué et portrait dévoilé. Celui-là est de l'ordre de la représentation et fonctionne comme le récit de fond, duquel se détache, comme une légère forme en relief, le second portrait qui est le drame en soi car ce détail saillant qu'il révèle est d'une vérité épouvantable. Voyons comment cela peut être perçu dans le portrait de Diard :

La gaieté de commande affichée par son mari l'effrayait encore plus que les sombres expressions de son inquiétude quand, par hasard, il oubliait son rôle de joie. (*Les Maranas*, p.1082)

Si le premier portrait est effrayant car l'on soupçonne un mystère insaisissable, le deuxième frappe plus brutalement par l'évidence d'une réalité cachée dont les conséquences sont irrémédiables. Dans une deuxième confrontation, les portraits nous sont décelés par les impressions de Juana et de Diard :

³⁰ Diard est encadré dans une espèce d'hommes — les méridionaux : « ... il était le type de ces méridionaux, spirituels, mais sans suite dans leurs aperçus ; capables de grandes choses la veille, et nuls le lendemain ; souvent victimes de leurs vertus, et souvent heureux par leurs passions mauvaises... ». Ibidem, p. 1077.

Juana voyait en lui la honte de ses enfants ; et Diard redoutait en elle la vengeance calme, une sorte de justice au front serein, le bras toujours levé, toujours armé. (Ibidem)

Le portrait masqué cache le criminel, le dévoilé annonce le bourreau. Diard est une image effacée par l'absence des contrastes vifs³⁰ dans sa vie : en tant que père, il n'existe que dans l'imaginaire de ses enfants, en tant que mari il n'existe pas du tout. La dégénérescence du portrait de Diard fige sur sa physionomie les émotions du jeu :

Les rares instants durant lesquels Juana voyait Diard, jetait-elle sur sa face creuse, blêmes de nuits passées, ridée par les émotions, un regard perçant... (Ibidem, p. 1088)

Or Diard savait lire le regard de sa femme qu'il fuyait, comme si cet homme de très peu de volonté *cherchait-il à se fuir lui-même* (Ibidem, p. 1076). Le portrait est ici un prétexte au dévoilement de ce qui est inconnu des personnages et du lecteur même ; Le regard de Juana et la déchéance du portrait de Diard portent en eux un mystère dont leurs expressions sont les véhicules. Ils deviennent inconnus l'un à l'autre le moment où ils crurent deviner les secrets de chacun. Pour Juana, il s'agissait d'un *moment épouvantable, où elle eut du monde une perception lucide, et ressenti à la fois toutes les douleurs qui s'y étaient d'avance amassées pour elle* (Ibidem, p. 1075). Pour Diard, le moment de la révélation d'un vrai amour dans l'image d'un fils dont la nature lui paraît parfaite, d'autant plus qu'il ressemble à une mère qui n'a jamais tort³¹, renforça sa nature médiocre et son caractère faible.

³¹ Il s'agit ici des impressions de Diard : « Je sais, Juana, que vous n'avez jamais tort ». Ibidem, p. 1080.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, POLÍTICA E UTOPIA EM CHICO BUARQUE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Este ensaio busca verificar como Chico Buarque enfatiza em suas composições a política e a utopia e como também, este grande compositor da Música Popular Brasileira (MPB), utiliza o lírico para elaborar suas canções.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; política; utopia.

ABSTRACT

This essay seeks to verify how Chico Buarque emphasize the political and the utopia in his composition and how too, this great composer the Brazilian Popular Music (MPB), use the lyrical to elaborat his songs.

KEY WORDS: Chico Buarque; political; utopia.

*Nos tempos de trevas
Também haverá de se cantar ?
Há de se cantar
Os tempos de trevas*

Bertolt Brecht

*E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar...*

“Marcha da quarta-feira de cinzas”
Vinícius de Moraes e C. Lira

Para darmos início a uma reflexão sobre a obra poético-musical de Chico Buarque, um dos nossos maiores compositores, será necessário, inicialmente, traçarmos uma breve história da Música Popular Brasileira.

Durante os dois primeiros séculos de colonização, os tipos de músicas ouvidas no Brasil, eram os cantos das danças rituais dos indígenas (acompanhadas por instrumentos de sopro como flautas, trombetas, maracás, apitos e bate-pés), os batuques dos africanos (à base de instrumentos de percussão como tambores, atabaques, marimbas e ganzás) e as cantigas dos colonizadores europeus, representados por gêneros musicais do tempo de formação dos primeiros burgos medievais do séculos XII e XIV, conhecidos como romances, xácaras, lundus e serrarias.

A música brasileira começou a se formar devido justamente à interferência desses elementos musicais. Segundo o historiador J. R. Tinhorão, a marcha e o samba — “gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas — surgiram da necessidade de organização de ritmo para a festa desordenada do carnaval” (1986:119), pois até os primeiros anos do século XX as músicas cantadas nesse período podiam ser desde “velhos estribilhos de sabor africano ou cucumbis e afoxés de escravos, como as polcas, modas sertanejas e até valsas (...)”. (Tinhorão: 1986, 119), isto porque o carnaval, ainda mais parecido com o entrudo, não levava em conta a música, mas a brincadeira de molhar os passantes com seringas d’água, não possuindo nenhum tipo de organização musical.

O aparecimento da primeira marcha carnavalesca deu-se em fins do século XIX, com a composição *Ó Abre Alas* da Maestrina Chiquinha Gonzaga, inspirada de acordo com Tinhorão, “na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam cantando suas músicas (...) ao som de instrumentos de percussão” (1986:114-9), enquanto que entre a população branca, grupos de portugueses ainda saíam às ruas malhando bumbos no Zé- Pereira. Naquela época a palavra samba era usada, segundo Buarque de Hollanda, para designar “uma espécie de dança de umbigada, de origem africana, com ritmo marcado por palmas, chocalhos e outros instrumentos

de percussão e às vezes acompanhados por violão e cavaquinho”.

A criação do samba, como gênero musical, aconteceu de forma peculiar, e está ligada ao contexto social do início do século XX. A sociedade do Rio de Janeiro, o maior centro cultural do país, era constituída de duas classes sociais bem distintas: de um lado, os aristocratas e a classe média em franca expansão social e cultural, em decorrência do período de industrialização pelo qual passava o país; de outro, vivendo na parte mais antiga da cidade, amontoados em cortiços, portuários, aventureiros, escravos recém libertos enfim, uma classe que Tinhorão denomina de “uma baixa classe média” (1986: 120).

Ao invés dos saraus onde se ouvia a modinha e a polca, que se escutava desse outro lado da cidade era “um tipo de música particularmente tocada por baianos que viviam no Rio de Janeiro, e que se constituía de um estribilho cantado, ao ritmo de palmas e violas ao qual se juntava um improviso cantado pelo participante de maior talento” (os poetas da MPB. Apud CESAR, 1993: 62). Essas reuniões, como as que patrocinava a baiana Tia Ciata, doceira e mãe-de-santo, denominavam-se “partideiros”, isto é, de gente que se dedicava ao “partido alto”, (a expressão provém da alta dignidade desse samba, cultivada por minorias negras). Foi na casa de Tia Ciata, contando com a presença dos moradores desta parte da cidade aos quais se juntavam foliões, mestiços e músicos, que nasceu a primeira música gravada levando o nome no selo do disco a indicação “samba”, com o nome *Pelo Telefone* (1916) tendo como compositor Ernesto dos Santos, o Donga.

Cabe ressaltar que, *Pelo Telefone*, por “trazer versos folclóricos muito populares na época, por ser uma música do gênero ‘partido alto’, por ter nascido numa reunião de ‘partideiros’, era o que chamaríamos de uma criação coletiva”. (Os poetas da MPB: Apud CESAR, 1993: 63) Na verdade o samba *Pelo Telefone* pode ser visto quase como um embrião

da canção de protesto que iria fazer escola na década de 60, pois ironizando a repressão policial à jogatina praticada pela sociedade carioca da época, fazia severas críticas ao chefe de polícia em seus esforços para acabar com o jogo de azar:

O chefe da polícia
Manda-me avisar
Pelo telefone
Que na Carioca
Tem uma roleta
Pra se jogar.
(Pelo telefone)

Fato interessante é que o significado da palavra samba mudou: antes designando uma espécie de festa ou dança quando se costumava dizer “hoje vou dar um samba lá em casa”, o samba passou a ser conhecido a partir da composição *Pelo Telefone*, como gênero musical — primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular do Brasil.

No entanto, naquela época, cantar samba ou tocar violão, não era bem visto; eram coisas da classe baixa, de ex-escavos, malandros, boêmios, seresteiros entre outros desqualificados socialmente e a divulgação de suas músicas era feita somente através dos Teatros de Revista como Recreio, Carlos Gomes; existentes já desde a metade do século XX. Como ressalta José Miguel Wisnik (1992: 115):

No Rio de Janeiro do começo de século, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto freqüente de repressão policial (veja-se o episódio do Triste fim de Policarpo Quaresma, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patrióticas torna-se discriminado por aprender a tocar violão).

Com o progresso do rádio nasce uma maneira mais digna de se divulgar o samba, iniciado por Donga e os seus seguidores, e este ganha espaço com a geração dos compositores ligados às camadas populares do Rio de Janeiro, como o compositor Ismael Silva (fundador da primeira escola de samba), Antônio Marsal, Heitor dos Prazeres. A partir da década de 30, a música popular, em especial o samba, não é mais uma atividade característica da “baixa classe média”, surgindo entre seus compositores nomes de importância como Noel Rosa, que chegou a ser estudante de Medicina, Ari Barroso (estudante de Direito), Lamartine Babo, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataúlfo Alves entre outros. Presença marcante nesse período é a figura isolada do cantor Mário Reis, precursor de uma bossa que com sua voz dizendo mais do que cantando, tenha talvez lançado uma Bossa Nova naquela época. É também nos anos 30, mais precisamente no Estado Novo, que a música popular vai fazer sua primeira relação com a política no Brasil. Nesse momento a música popular é tomada pela exaltação do trabalho, pelo ufanismo nacionalista subvencionado pelo Estado que a utiliza como instrumento de pedagogia política e de propaganda do Estado ditatorial de Vargas.

Com o impulso dado à indústria fonográfica, iniciou-se uma ascensão nas vendas de discos: o rádio e a vitrola começam a dar um destino mais popular, uma maior propagação à música brasileira e mais precisamente ao samba canção.

Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancionário popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Em meados da década de 50, em decorrência da evolução natural do samba-canção, começou a aparecer nos redutos da classe média carioca uma nova batida rítmica, descontínua, que já vinha sendo usada nos Estados Unidos desde os anos

40, a batida do samba, outrora uma tentativa e reprodução do ritmo dos bumbos e tambores, passa a privilegiar as batidas do tamborim, sob a inegável influência do Be-bop (concepção jazzística surgida posterior ao Swing).

Em 1953, Tom Jobim e Billy Blanco, num trabalho audacioso, já haviam preconizado o caminho da Bossa Nova com a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, mas é só a partir de 58 que, em termos musicais, a Bossa Nova rompe com a herança do samba “tradicional”, como dizem os musicistas, não por incompatibilidade, mas por necessidade de renovação.

Segundo José Miguel Wisnik (1997: 58) desde a década de 30 a música popular urbana era considerada símbolo do nacional:

De Noel Rosa a Dorival Caymmi, Ary Barroso, e o samba canção. Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). Mudam-se as letras das canções, que passam a ser feitas por letristas com alguma formação literária, que leram Drummond, Mário de Andrade, ou como o próprio Vinícius de Moraes, que era um poeta de livro que migrou para a canção.

Modificando o seu ritmo e suas letras, a Bossa Nova atinge o seu auge através do novo estilo dos compositores João Gilberto em *Chega de Saudade* e Tom Jobim em *Samba de uma nota só* e *Desafinado* — a música que se tornou hino, um manifesto da nova maneira de cantar. A Bossa Nova em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores.

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve, bem de acordo com o cenário zona sul do Rio de Janeiro, falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia; entretanto a partir de 62, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos

Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC) estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominadas pelos letristas e teóricos de uma corrente de samba chamada de “samba participante”.

Essa vanguarda participante, essas cações politizadas, estão nas composições de por exemplo: Zé Keti, João do Vale, Edu Lobo, e nas vozes de Nara Leão, Betânia entre outros.

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova — de letras que se prendiam a temas intimistas falando do “mar, amor e luar” — passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico arte e política andavam juntas, como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda (1980: 15):

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumentos de projetos de tomada de poder.

Como podemos notar na década de 60 a juventude intelectual acreditava que a obra de arte deveria estar necessariamente vinculada ao engajamento político-social. Portanto, arte e sociedade andavam intrinsecamente ligadas.

Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC, havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária conseqüente, das quais, a última atitude era a orientação do CPC. Que tinha como prerrogativa que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (Hollanda: 1980, 17) mas para a plena existência da “arte popular” o artista deveria adequar sua linguagem para

poder “expressar corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (Hollanda: 1980, 19)

Vem desse tipo de pensamento estético o surgimento, em 1963, da coleção *Violão de Rua* que trazia uma antologia dos poemas mais significativos dos poetas engajados da época. Na introdução de um de seus livros Moacyr Félix expõe a intenção da poesia do *Violão de Rua*, como obra participante que pretende ser:

...mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do “divertissement” e ornamental. (Hollanda: 1980, 20)

Nessa perspectiva, o escritor no *Violão de rua* abre mão de sua própria linguagem, cedendo o seu espaço tradicional, como intelectual ligado as elites, para dar voz às camadas desfavorecidas socialmente. De acordo com essa perspectiva estética a qualidade poética estava mais ligada ao engajamento político-social do que à qualidade em termos formais. Causando, assim, um retrocesso da poética da década de 60 em relação a de 45. Considerada por muitos o exemplo de qualidade poética.

No entanto, é necessário ressaltar a importância que a arte engajada ocupou no Brasil no período da Ditadura Militar, concordando com o argumento de Heloísa Buarque de Hollanda (1980: 28) ao nos dizer que:

é importante lembrar, contudo que a função desempenhada pela ‘arte popular revolucionária’ correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu no, contexto, um alto nível de mobilização

das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje.

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de outros meios culturais como: o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo Teatro de Arena, o Oficina e o Tuca, com o *Show Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina* e *O e A*, estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo a eles. A de se notar também, neste momento, o surgimento da Televisão, que se mostra como um símbolo de modernização. Aparecendo com um certo prestígio na época, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas, como por exemplo *O Fino da Bossa*, comandado por Elís Regia e Jair Rodrigues, *Pra Ver a Banda Passar*, comandado por Chico Buarque e Nara Leão entre outros, como também as transmissões dos Festivais da Canção.

Outro momento marcante da década de 60 é o aparecimento do *Tropicalismo* que vinha denunciar a pretensão à pureza musical fazendo um corte na cultura brasileira “pretendendo unir o artesanal e o industrial, o acústico ao elétrico, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria” (WISNIK: 1992, 122). Causando grandes confusões e discussões a respeito de como a música popular brasileira deveria desenvolver-se a partir de então, o nacionalismo xenófobo foi posto em xeque, havendo até mesmo passeatas contra a utilização da guitarra elétrica na MPB e a confrontação de seu público mais participante hostilizando a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos.

Pois é a partir de toda essa tradição do samba e da década de sessenta e seus acontecimentos políticos e culturais, que

Chico Buarque vai surgir no cenário cultural brasileiro. Com suas canções extremamente elaboradas musical e poeticamente, construídas a partir de uma tradição do samba de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, entre outros e da musicalidade e do canto renovador da Bossa Nova continuando a tradição de Tom Jobim e João Gilberto. Como bem o definiu Caetano Veloso quando disse que “Chico Buarque anda pra frente carregando toda uma tradição”.

A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes, uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer, isso faz com que os festivais da canção assumam um caráter único e que sejam consagrados, o que para Adélia Bezerra de Menezes (1982: 30) tem uma explicação sociológica muito simples:

... tal afloração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo por estudantes, refletia bem o clima da época: canalizava parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida da juventude.

A autora ainda exemplifica essa situação circunstancial da canção com *Milagre Brasileiro* composta por Chico Buarque em 1974. Esta canção faz uma crítica feroz e bem direta ao “milagre econômico” da época do governo Medici, “milagre concentrador de renda, cujo o santo foi o garroteamento salarial do proletariado” (Menezes: 1982, 18)

Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Dizem que você se defendeu
 É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Eu menos vejo o dinheiro
 É o verdadeiro “boom”

Tu tá no bem bom
 Mas eu vivo sem nenhum

Um acontecimento que ilustra bem essa adesão da composição popular à realidade social do país, é a final do *III Festival de Canção*, no Maracanãzinho, em 29 de setembro de 1968. Concorriam com *Sabiá*, composição de Chico Buarque e Tom Jobim e *Prá não dizer que não falei das flores*, mais conhecida como *Caminhando*, composta por Geraldo Vandré. *Sabiá* foi apresentada sob uma das maiores vaias existentes em um festival de canção popular, nem *É proibido proibir* de Caetano Veloso alcançaria feito igual meses depois.

Para uma platéia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, *Sabiá* era considerada uma canção “alienada” e completamente desvinculada da realidade político-social do país. Enquanto que a canção de Vandré, exercia a função política que se esperava de uma canção naquele momento. Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude precisava era mesmo é de um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e, revolta incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo, da luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandré, servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente.

Comparada ao engajamento explícito de *Caminhando*, *Sabiá* era vista como uma canção desvinculada da realidade brasileira e, essencialmente lírica. “A pouca gente, naquele instante de exaltação, ocorreu [tomar *Sabiá*] como uma nova e premonitória canção do exílio” (Menezes: 1982, 80). Uma canção lírica sim, mas que era uma paródia da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias e que apresentava um eu lírico fixo em sua terra natal e que falava de um exílio. Mas que exílio era esse se a condição *sine qua non* para ser um exilado é de estar fora de sua terra natal?

Sabemos que a paródia consiste em um processo de construção de um novo discurso, através da decomposição ou de desestruturação do discurso de base. E é exatamente isso que Chico Buarque faz a partir da *Canção do Exílio*, ele reconstrói um discurso (inclusive possibilitando a abertura de uma dimensão política em um discurso lírico), que altera o sentido inicial da temática da *Canção do Exílio*: o eu lírico que sente saudade física de sua terra natal e relembra toda a sua configuração da natureza grandiosa que lá existe.

Minha terra *tem palmeiras*,

Onde canta o Sabiá;

(...)

Nosso céu *tem mais estrelas*,

Nossas várzeas *mais têm mais flores*,

Nossos bosques *tem mais vida*,

Nossa vida *mais amores*.

(...)

Mais *prazer encontro eu lá*;

(*Canção do Exílio* — grifos nossos)

Enquanto que na *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, a terra é descrita como uma terra primorosa onde há pássaros, flores, amores e prazer; na canção de Chico Buarque é apresentada a ausência de tais elementos, e com isso o problema da pátria configurada pela ausência, uma *pátria esvaziada*:

Vou deitar a sombra

De uma palmeira

Que já não há

Colher a flor

Que já não há

(Sabiá — grifos nossos)

Tanto na *Canção de Exílio* quanto em *Sabiá*, há um desejo do eu lírico de voltar à terra natal. Na primeira, há um saudosismo e a terra parece corresponder a este saudosismo. Já na segunda, o desejo de regresso vem lado a lado com a postura crítica em relação a realidade presente da terra.

O que nos remete a essa postura crítica está no fato de que quando Gonçalves Dias escreveu seu poema, ele estava realmente exilado do Brasil. Se encontrava em Coimbra no ano de 1843. Já *Sabiá* foi escrita em 1968 quando Chico Buarque ainda estava no Brasil. O grade trunfo de *Sabiá* e de seu compositor, é claro (e que vem endossar a tese de que existe uma dimensão política no discurso lírico de Chico Buarque) é de que ele consegue (devido as grandes conturbações políticas no país) prever algo que viria a acontecer somente a alguns meses depois e que seria a realidade de muitos brasileiros: o exílio físico e existencial (exílio que ele mesmo sofre na Itália). “O exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais” (Menezes: 1982, 24). Um depoimento dado por Fernando Gabeira a respeito da anistia reforça o que foi dito acima por Adélia Menezes:

Os políticos podem dar o balanço do números de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos *projetos humanos que se frustraram*, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos?(Apud Menezes: 1982, p.69 — grifos nossos)

Este exílio virtual do poeta-compositor em *Sabiá* (imaginado na canção) logo se tornaria realidade. Chico, que previa uma temporada italiana de shows por alguns meses (não mais do que seis), a estende por mais de um ano e meio a conselho de Vinícius de Moraes. E é dessa época o famoso *Samba de Orly* (1970), composto em parceria com Vinícius e Toquinho.

Pede perdão

Pela duração (Pela omissão)

Dessa temporada (Um tanto forçada)

Mas não diga nada

Que me viu chorando

E pros da pesada

Diz que eu vou levando

Obs.: os versos entre parênteses são os originais, vetados pela censura.

A canção *Sabiá* é um exemplo de como um discurso essencialmente lírico, que aborda uma temática tão parodiada pelos poetas brasileiros (a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias é o poema mais parodiado da literatura brasileira — alguns de seus parodiadores são: Murilo Mendes, Drummond, Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, etc.), a saudade que o eu lírico tem de sua terra natal; pode, no ano de 1968 e de todo o seu significado para a história de seu país, ter uma dimensão política. Um estudo mais minucioso da canção denuncia o que podemos chamar de semântica do autoritarismo ou *semântica da repressão*, conforme a denominação de Adélia Menezes.

E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia
(grifos nossos)

Uma palavra que é muito utilizada para se referir ao período em que governos autoritários exercem seu poder é *escuridão*, esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. E a metáfora é a ferramenta usual do trabalho poético.

Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas. Em *Sabiá*, o eu lírico deseja espantar as “noites” que ele não queria e com isso, ver nascer um novo dia. O novo dia é algo que será ansiosamente aguardado e anunciado em várias canções de Chico Buarque. Em *Sabiá*, o novo dia vem em contraposição com a noite, e significa o anunciar de um novo tempo, um tempo em que não haja mais autoritarismo, um tempo utópico em que os problemas vão ser resolvidos e as pessoas poderão viver plenamente os seus dias.

Outro elemento que se apresenta constante nas canções de Chico Buarque é o tema da música, que parece ser o elemento que não só transmite (como veículo) a dor do eu lírico, mas também serve para a eliminação da dor; algo como “quem canta os males espanta”, provérbio que Chico Buarque não alterou em sua famosa canção chamada *Bom Conselho* (1972). Em *Sabiá*, a música é marcada pelo belo canto do pássaro que ecoa na memória do eu lírico como representante da beleza da terra (ou da beleza que a terra possuía).

Foi lá e ainda é lá
Que eu ei de ouvir cantar
Uma Sabiá

Vou voltar
Sei que um dia vou voltar

Há na canção de Chico Buarque, uma tensão entre o passado (*foi lá*) e o futuro (*vou voltar; hei de ouvir*). Isso intensifica o que já foi dito em relação ao exílio físico de Gonçalves Dias e o existencial sobretudo, do eu lírico de Chico Buarque. Enquanto que na *Canção do Exílio*, o exílio é físico, portanto espacial, em *Sabiá*, o exílio é temporal. O desejo do eu lírico da composição de Chico Buarque é de recuperação do tempo, da instauração de uma outra situação que não a do presente, que quando é mencionado é marcado pela negação: *não dá, não há*.

Vejamos os seguintes versos:

Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz tudo e nada
De te esquecer

(grifos nossos)

Nesses versos vemos uma situação paradoxal que é criada pelo eu lírico. Há uma insistência grande em manter-se à distância da realidade da terra e ao mesmo tempo, a enorme vontade de estar nela. Esses versos expressam o momento em que o desabafo do eu lírico se torna mais contundente e melancólico, características que vem da condição de exilado em sua própria terra. Como o pai de Chico Buarque, o grande historiador brasileiro Sérgio Buarque de Hollanda, definiu em seu livro, *Raízes do Brasil*, os brasileiros como sendo “desterrados em sua própria terra”.

Vemos que a dimensão político-social de *Sabiá* é ressaltada na marcação do descompasso que há entre o exílio físico de Gonçalves Dias em *Canção do Exílio*, e o temporal e existencial de *Sabiá*. Isso é possível por a segunda ser a paródia da primeira. É justamente essa contraposição com a *Canção do Exílio* e o contexto situacional em que foi escrita *Sabiá*, que permite a possibilidade de lê-la como um discurso lírico interpenetrado pelo discurso político ou vice-versa.

Longe de ser uma canção “alienada”, *Sabiá* é uma sábia amostra da consciência política e estética de Chico Buarque, compositor que desta época em diante trará uma intensa luta, sempre através da canção, contra a censura e a ditadura militar brasileira.

Portanto, Chico Buarque vai fazer em suas canções reflexões sobre o momento político em que estava inserido, não de uma forma panfletária, mas a partir de muito trabalho e elaboração, fazendo suas críticas de forma extremamente sutis. Uma prova disso é a criação do *Samba Duplex* pelo compositor. Chico cria o personagem Julinho da Adelaide, compositor carioca, malandro, autor de três canções: *Acorda amor* (que possui grande semelhança com sua prisão em 1968), *Jorge Maravilha* e *Milagre Brasileiro*, todas as três de 1974.

Julinho da Adelaide na verdade é um pseudônimo criado para burlar a censura, já que depois que Chico Buarque volta

para o Brasil em 1970 é um dos compositores mais visados pelos órgãos da censura. Qualquer canção que trouxesse o nome de Chico Buarque como autor, era analisada com mais rigor. Chico chegou a declarar nos jornais que a cada três canções que mandadas à censura, apenas uma era liberada. Em alguns casos a censura era política e em outros era moral — reafirmando, segundo Adélia Menezes, “aquele velho esquema de qualquer ditadura, a aliança da repressão política com a repressão sexual” (1982: 38).

Julinho da Adelaide foi criado por Chico Buarque não só como um nome que seria apresentado em lugar do seu, mas como um heterônimo. Assim como Fernando Pessoa criou seus personagens-poetas e lhe conferiu vida própria, Chico cria Julinho e lhe confere vida, uma mãe, um irmão, enfim uma história.

Em setembro de 1974, Chico assume o personagem Julinho e dá uma famosa e longa entrevista a Mário Prata e Melchíades Cunha Jr. Para o jornal *Última Hora*. Nessa entrevista Julinho conta toda a sua história: era filho de uma moradora da favela, a Adelaide de Oliveira, que entre um dos maridos que teve casou-se com um alemão de sobrenome Kuntz, motivo pelo qual se orgulhava de ter um meio-irmão loiro, o Leonel. Esse irmão o explorava, mas Julinho o considerava seu protetor.

Na entrevista, Julinho além de falar de sua vida e de suas canções, que segundo ele estavam sendo gravadas por compositores importantes como Chico Buarque, expõe a “teoria do samba duplex”: aquele que pode mudar de sentido se for necessário. Vejamos um pequeno trecho da entrevista em que Julinho tenta explicar como seria construído o samba duplex:

(J.A.) Eu acho bobagem a pessoa falar que a censura prejudica, quando eu acho que o negócio é fazer samba, tem que fazer muito samba mesmo, entende? Eu faço muito samba, quer dizer, faço vários por dia mesmo (...) e faço samba duplex

também. (...) *E quase todos são duplex. (...) São sambas que você pode mudar, entende?* (grifo nosso)

(J.A.) Cada vez que surge um problema, para isso que eu fiz o samba duplex, que eu pretendo, inclusive, patentear, porque é uma idéia minha que se puder patentear (...).

(U.H.) Esse samba duplex, que eu acho que é uma obra aberta, que é o samba que o ouvinte completa em casa. Você tem a oportunidade de atingir uma faixa muito grande de ouvintes ... É um samba que dá várias leituras, em qualquer nível.

(J.A.) Não, aí é deferente. O samba duplex não se propõe a isso. Não é uma obra aberta, que é o samba que o ouvinte completa em casa. *É uma obra aberta até passar pelo filtro. Quer dizer, ele é duplex, quando eu componho. Quando chega nos canais competentes, o samba assume uma das duas versões.* (grifos nossos)

(U.H.) Eu tenho a impressão que o samba duplex vai ser muito bem recebido no seio da família brasileira.

É a partir dessa pequena (e um pouco confusa) teorização feita por Julinho da Adelaide/Chico Buarque que podemos compreender essa duplicidade que há no discurso do compositor. Vale a pena mencionarmos a canção *Festa Imodesta* que Caetano Veloso compôs em homenagem as *canções malandras* que são feitas por Chico Buarque:

Numa festa imodesta como esta
vamos homenagear
todo aquele que nos empresta a sua testa
construindo coisas pra se cantar
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
que o otário silencia
toda festa que se dá ou não se dá
passa pela fresta da cesta e resta a vida
(grifos nossos)

Essa canção retrata o compositor (no caso Chico) como um ser que malandramente utiliza a linguagem da fresta para

dar o seu recado; daí se conclui que “para se ‘pronunciarem’ coisas, em determinadas situações históricas, só sendo malandro; o otário simplesmente ... silencia” (Menezes: 1982, 75)

Um exemplo claro da teoria do *samba duplex* feita por Chico Buarque é a famosa canção *Apesar de Você*.

Quando Chico Buarque decidiu voltar ao Brasil, depois de uma temporada “um tanto forçada” de um ano e meio na Itália, recebeu de Vinícius de Moraes um conselho: já que ele havia decidido voltar ao Brasil, que voltasse fazendo muito barulho. Eis que nasce *Apesar de Você*, que segundo o compositor era um samba feito com os nervos, bem a cara dos anos de 1970. Neste ano o governo no Brasil era exercido pelo General Garrastazu Medici. Seu governo foi marcado por grandes violências policiais, um grande aparelho repressor e a censura era uma das armas mais letais que dispunha o general.

Assim que Chico escreveu a canção, a enviou para a censura para que fosse examinada. O compositor confessou mais tarde que somente por malcriação “e para fazer barulho”, é que havia submetido a canção à censura, certo de que não passaria. Mas passou, e foi gravada em compacto juntamente com *Desalento*, um samba feito em parceria com Vinícius de Moraes.

Apesar de Você começou a tocar nas rádios, e por pouco não se torna hino contra a repressão. Para quem havia sido vaiado quase unanimemente a dois anos atrás, Chico volta em alta para o Brasil.

Um mês depois do lançamento e já caminhando para as 100.000 cópias vendidas, o samba foi proibido e o disco recolhido das lojas. Há quem afirme que a súbita censura veio depois de uma notícia que *Apesar de Você* era uma “homenagem” ao presidente Medici.

Ao pensarmos a respeito desta canção, notamos que no primeiro momento Chico Buarque consegue o que nem ele

acha possível: que a canção fosse liberada pelos órgãos da censura. Isso se deu porque o censor não identificou o “você” da canção com o presidente General Medice.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão

É essa a estratégia que Chico Buarque vai utilizar para burlar a censura da época, compondo canções que podem ser lidas de duas formas, como um discurso lírico (muitas vezes amoroso) ou como um discurso político.

Portanto, a canção foi liberada porque foi entendida ou lida (como propõe o samba duplex) como um discurso lírico-amoroso. Mas num momento posterior foi proibida porque foi interpretada de forma inversa, como um discurso político e de oposição à ditadura. Nesse momento o “você” foi entendido como o General Medici.

Com essas possibilidades de interpretação Chico Buarque nos dá a possibilidade de deliciarmos com uma riqueza artística que poucos compositores ou poetas nos proporcionam. Cabendo ao ouvinte ou ao leitor interpretá-la a sua maneira.

Ao ser levado ao interrogatório depois da censura de *Apesar de Você*, Chico Buarque ouviu dos militares a insistente pergunta: “Quem é esse você?”. O compositor malandramente respondeu que era uma mulher muito mandona e autoritária. A partir desse episódio, a censura não deu mais sossego a Chico Buarque, o que fez com que o compositor dispusesse sua arte a serviço da malandragem musical, confessando mais tarde que “houve épocas em que sua criatividade estava quase mais voltada para driblar a censura, do que propriamente para a música.” (Menezes: 1982, 39). *Apesar de Você* representa o ápice desse drible desconcertante que levou a censura do General Medici.

Apesar de Você, se considerarmos sua leitura política, pode ser encarada como uma canção de protesto; uma canção em que repercutem as ameaças e que propõe uma mudança do presente, uma clara recusa do atual e a espera de uma realidade inovadora. Adélia Menezes diz que *Apesar de Você* é uma canção em que imbricam a crítica política e a utopia.

Toda a canção repousa sobre a contraposição entre os tempos presente (representado pelo Hoje) e o futuro (representado pelo Amanhã):

HOJE (presente)
Você é quem manda
Não tem discussão
Gente falando de lado
Olhando pro chão
Grito contido
Ecuridão
Amor reprimido
Lágrima rolada
Pecado
Tristeza
Samba no escuro
Penar
Sofrimento

AMANHÃ (futuro)
Você vai se dar mal
Enorme euforia
Coro a cantar
Água nova brotando
Galo a cantar
Céu a clarear
A gente se amando sem parar
Rir
Dia raiar
Manhã renascer
Esbanjar poesia
Jardim renascer
Você vai se amargar

Obs.: este quadro foi originalmente formulado por Menezes (1982, 77).

De um lado do quadro representado pelo advérbio de tempo: hoje, estão as características do eu lírico (Esse meu sofrimento/ Todo esse amor reprimido/ Este samba no escuro/ Cada lágrima rolada/ Nesse meu penar) e também de seu povo (A minha gente hoje anda/ falando de lado/ E olhando pro chão, viu). Vemos que o eu lírico insere dentro de seu discurso pessoal, o povo, sua gente que também compartilha de seu penar. A repressão política é sugerida pelos seguintes versos: “Não tem discussão/ Como vai proibir Esse grito contido/ Esse

samba no escuro”. Também a repressão sexual é vista no verso: “Todo esse amor reprimido”.

Do outro lado do quadro temos a configuração de um futuro sem a presença de ditadura representada pelo advérbio *amanhã*. As referências são tanto quanto ao eu lírico quanto ao seu povo: “Inda pago pra ver/ O jardim florescer/ E eu vou morrer de rir/ Você vai ter que ver/ A manhã renascer/ Esbanjar poesia/ Nosso coro cantar”. São muitos os versos que aludem à anúncio de um novo dia e claro, à sua luminosidade em contraposição a *Toda a escuridão* do hoje. Esse novo dia inaugura um novo tempo, um tempo utópico em que todos estarão livres para amar, se expressar e enfim viverem plenamente.

Adélia Menezes identifica duas funções sociais em *Apesar de Você* enquanto uma canção de protesto: uma primeira que suscita a consciência da repressão, “apontando as relações entre autoritarismo-repressão, política-repressão-sexual-supressão do corpo”; e uma segunda função que seria a de desabafo, “de descarregar-atraves das ameaças- a raiva impotente pela ausência da liberdade”; não só da sociedade mas, a do compositor que sentindo-se reprimido se projeta na canção e se vê na imagem do povo que tem o grito contido, que fala de lado olhando pro chão.

Podemos identificar nesta canção toda uma semântica da repressão e do autoritarismo; são expressões que aludem a repressão do regime militar: “Você é quem manda, Proibir, Amor reprimido, Grito contido, Samba no escuro e Lágrima rolada”. Vemos assim, que esse samba faz despertar a consciência das pessoas e funciona como uma catarse através da canção, a libertação ou o desejo de libertação é alcançado através da música.

Mais uma canção que Chico nos mostra a sua habilidade em construir um discurso lírico e político ao mesmo tempo está em *Quando o carnaval chegar*, composta em 1972. Em princípio esta canção apresenta um discurso essencialmente

lírico pois trata da expressão dos sentimentos de um eu pessoal. No plano do discurso lírico, temos um eu (sujeito) que mostra um aparente distanciamento e descontentamento em relação ao mundo (objeto). No plano do discurso político temos a mesma impressão; só que adicionada ao significado específico do contexto político-social em que a canção foi escrita.

A canção possui uma grande afinidade com a canção já analisada *Apesar de Você*, que também vai aludir a uma situação de repressão do eu lírico e uma contraposição de tempos (presente e futuro), que projetará para o amanhã sua libertação do estado de contenção (contenção tanto moral quanto física) em que se encontra.

Quem me vê sempre *parado, distante*
 Garante que eu não sei sambar
 Tou me guardando pra quando o *carnaval chegar*
 (grifos nossos)

O refrão “Tou me guardando para quando o carnaval chegar” que acompanhará toda a canção, remete ao significado próprio do carnaval. Nas canções de Chico, como já pudemos observar, a música tem uma importância fundamental; funciona muitas vezes como elemento transmissor da dor (dor geralmente remetida à ausência — principalmente da liberdade política e social, e mesmo temporal como vimos em *Sabiá*) e que leva à total libertação dessa dor. O carnaval adquire, com sua alegria, dança e música, o *status* de entidade mítica e utópica que proporcionará a libertação e a redenção, inclusive a libertação sexual do eu lírico:

Eu vejo as pernas da louça da moça que passa e *não posso pegar*
 Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
 Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
 (grifos nossos)

A referência quanto a repressão política é bem sugestiva, chegando a ser direta:

*Eu to só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
(grifos nossos)*

A máxima referência quanto ao esquema ditatorial da censura e da repressão está presente nesses versos: o sujeito da canção vê (observa), sabe tem conhecimento), sente (é sensível ao que ocorre), escuta (está a par do que pensa os outros) e não pode falar é a total situação do distanciamento do eu lírico, que conhece toda a situação e não pode denunciá-la. Mas será mesmo que ele não pode? A própria afirmação de que ele vê, sabe, sente, escuta e não pode falar, é a própria denúncia do regime autoritário, denuncia está que se faz presente na própria voz de quem canta a canção: o próprio Chico Buarque.

Adélia Menezes diz que as primeiras canções de Chico Buarque revelam uma atitude de distanciamento: “o poeta se situa a margem da vida vendo *A Banda* passar (e todas as metáforas para a comunhão entre os homens) passar” (1982: 23). Ele cria assim, um “parêntese na realidade”, o tempo feliz dura apenas o instante da canção e da dança.

(...)
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
(...)
Mas para o meu desengano
O que era doce acabou
Todo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
E em cada canto uma dor

Depois que a Banda passou
Cantando coisas de amor
(A banda — 1966)

Esse distanciamento do poeta (que é identificado por Adélia a partir da canção *A banda*) se apresenta de forma diferente em *Quando o carnaval chegar*: o distanciamento do lírico denuncia uma situação vigente (a repressão sexual e política da ditadura) e também abriga uma promessa futura em tom de ameaça ao regime autoritário, centrada, principalmente, na insistência do eu lírico ao afirmar no refrão: “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”.

E quem me vê apanhando da vida *duvida que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
(grifos nossos)*

Ao vislumbrar uma situação individual, característica da poesia lírica, o eu poético insere o povo no seu penar, mostrando com isso, uma identificação entre o seu sofrimento e o sofrimento dos outros: “Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar.” A inserção e o chamado do povo e consequentemente a libertação deste, coincide com a anunciação do novo dia, do novo tempo que está prestes a chegar na visão profética do poeta.

O carnaval comparece, nesta canção, como o estado máximo de libertação do eu lírico, através de seu desabafo: “Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”.

Podemos ver que assim como nas outras canções, há a presença de uma semântica própria do autoritarismo, com expressões que remetem a falta de liberdade à repressão: “E não posso falar; Eu vejo as pernas de louça que passa e não posso pegar/ Há quanto tempo desejo seu beijo/ Molhado de maracujá e Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar”.

É só como a chegada do carnaval (ou seja, com o final do autoritarismo e de todo o sofrimento imposto por ele) que o eu lírico pode libertar seu *grito contido, seu amor reprimido, sua alegria que foi adiada e abafada*.

As questões levantadas, aqui, nas análises das letras musicais de Chico Buarque, no que diz respeito a forma de como o compositor, com sua habilidade, conseguiu driblar a censura com o seu *samba duplex* que possibilita uma dupla leitura das canções. Não podem ser vistas somente como um artifício utilizado pelo compositor para driblar a ditadura, mas também, como um discurso poético em sua literariedade plena.

O engajamento político de Chico Buarque salta aos olhos de qualquer ouvinte ou leitor de suas canções. No entanto, é importante ressaltar que em seu universo poético não encontramos um discurso somente político. A poesia de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade, coloca-se contra a ideologia oficial e contesta a insensibilidade do sistema para com os humildes. “Assim, a consciência político-social em sua obra é evidente. O poeta está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais.” (CESAR, 1993: 83)

Chico Buarque é um compositor estigmatizado como um músico essencialmente político, mesmo o compositor tendo negado esse propósito várias vezes, as suas canções são normalmente lidas apenas pelo viés político. O que pretendemos mostrar é que Chico Buarque inegavelmente transita pelo universo da crítica política, mas nem por isso deixou de lado a experiência formal e foi panfletário, como muitos fizeram, mesmo os “poetas de livro” considerados maiores, na década de 60/70. Como bem nos mostra os poemas do *Violão de Rua*.

A própria herança musical de Chico Buarque é propícia à contestação. O samba, com o seu ritmo sensual em que o corpo é desinibido pelos seus movimentos provocantes,

contesta a moral burguesa e religiosa de um país que sobrevive mais da falsa moral do que propriamente da moral enquanto valor ético e organizador de uma sociedade. O samba e o carnaval, originados nos porões das senzalas, criado por negros nas favelas, são elementos contestadores e libertadores por natureza. A música de Chico Buarque une-se a essa tradição e junta, liberta, conscientiza e traz a possibilidade de alegria a um povo tão sofrido como o brasileiro, mesmo que seja em um momento fugaz e utópico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Lírica e Sociedade*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, [s/d.]
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem. O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético musical*. 2.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Songbook)
- _____. *A Banda: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1966.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

_____. Da “mão na mão” à luta de classes. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: brasiliense, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico. In: *História: questões e debates*, n. 28. Rio de Janeiro: Ed. UGRJ, 1998.

PAES, José Paulo. Música e democracia. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. In: *Jornal Última Hora*, São Paulo, 07 e 08 de setembro de 1974. (entrevista)

SANTANA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, Silviano. Bom conselho. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 _ reflexões. In: *Nas malhas da letra*. São paulo: Cia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Anazildo. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos Editora Ltda, 1974.

TATIT, Luiz; ANTUNES, Arnaldo et alli. MPB e Literatura, *Revista Livro Aberto*, São Paulo, março/abril, 1998. n. 7.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular — um tema em debate*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VASCONCELOS, Gilberto de. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político (entrevista). *Teoria e Debate*. São Paulo, julho/agosto/setembro, 1997.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.

O FEMININO EM JOGOS INFANTIS, DE HAROLDO MARANHÃO

Francisco Pereira Smith Júnior
Universidade Federal do Pará

RESUMO

A obra *Jogos Infantis*, de Haroldo Maranhão, explora a figura feminina às vezes como objeto, às vezes como sujeito de sua própria sexualidade e desejos. Esse conjunto de quinze contos, através das mais variadas narrativas, apresenta um « time » de mulheres que estão a frente de seu tempo, estabelecendo uma sustentação do seu espaço por meio de seus atos e comportamentos. Assim Haroldo Maranhão cumpre uma “missão” da literatura : desvendar conceitos absurdos com relação à mulher e sua sexualidade e contribuir assim para formar um leitor crítico.

PALAVRAS-CHAVE : Mulher; sexualidade; preconceito.

RÉSUMÉ

Dans *Jogos infantiles*, Haroldo Maranhão aborde la figure de la femme tantôt comme objet ou comme sujet de sa propre sexualité et de ses désirs. Ce recueil de quinze contes présente une galerie de femmes qui sont à la pointe des combats de leur temps et défendent leur espace par leurs actes et comportements. Ainsi, Haroldo Maranhão accomplit une « mission » de la littérature : dénoncer d'absurdes préjugés concernant la femme et sa sexualité et contribuer ainsi à former un lecteur critique.

MOTS-CLÉS: Femme ; sexualité ; préjugé.

Na atualidade o “machismo”, apesar de um pouco abatido pelas novas posições da mulher que já possui uma parte do espaço literário defendendo uma imagem moderna, tenta resistir a uma frente literária que procura mostrar esta nova mulher arrojada, dinâmica e consciente de seu espaço, principalmente quando o assunto é sexualidade.

Os contos de *Jogos Infantis*, de Haroldo Maranhão, exploram a figura feminina algumas vezes como objeto ou como sujeito de sua própria sexualidade e desejos. No primeiro conto, “Cortinha de Filó”, a personagem Bela, é a prima do

narrador que dá início na vida sexual do primo. No entanto, apesar de também ser iniciante sexualmente, apresenta um certo controle sobre a situação, pois até o momento em que leitor lê, a penetração do pênis na vagina de Bela e ocorre o rompimento do hímen, não há a idéia da moça ser virgem, já que suas ações e atitudes mostram uma audácia e uma fogosa mulher. Vejamos o trecho:

Nós estávamos cola-dos, braços, coxas e pernas, de alto a baixo, parece que eu estava com uma febre de quarenta graus ou mais. Me sentia ótimo, ela podia olhar o teto o resto da vida e aí eu fechei os olhos e flutuava leve-leve, não sentia nada por baixo de mim, é como se estivesse voando, fora da cama, como se por baixo não houvesse coisa sólida, só ar. Foi quando a Bela virou-se para mim e começou a passar as unhas pela barriga me causando uma friagem e umas có-cegas e pegou desta vez com uma delicadeza que até me espantou, o meu negócio inchadíssimo, parecendo que tinha sido picado por um enxame de cabas. Ela olhava para ele de muito perto, virava e revirava o cartuchinho de carne, um picolé quente, que não derretia. Percebi indecisão na Bela. E então falou a única palavra naquela noite, uma palavra só, palavra de três letras, que eu morro e não esqueço essa palavra: Vem!” (Maranhão, 1986, p. 8-9)

No seu comentário crítico, Margaret Anne Clark, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que se dedicou em parte à obra de Julia Kristeva a respeito da imagem feminina na literatura, com o título de “Para além do simbólico”, um estudo com base na obra de Freud, valoriza a escrita feminina por talvez entender a consciência e o que se passa no universo feminino. Com isto permitiu que se abrisse um novo caminho literário na construção dos elementos da narrativa, pois uma nova facção de escritoras permitiria uma desconstrução do patriarcalismo que ainda persiste no universo literário. Vejamos o seguinte comentário:

O compromisso de Julia Kristeva com a investigação minuciosa dos problemas da marginalidade e da subversão e

sua desconstrução radical da identidade do sujeito abrem novas perspectivas para a crítica feminista. A teoria do sujeito em processo e da cora nos permite examinar a escritura das mulheres a partir duma perspectiva anti-essencialista e anti-humanista. Se aplicarmos esta teoria à questão de gênero e da diferença sexual, temos, então, uma visão feminista duma sociedade dentro da qual o sujeito humano seria livre de exprimir-se livremente, além e fora das oposições binárias, como eu/outro, sujeito/objeto, homem/mulher, que são apenas manifestações de códigos sociais restritos que reprimem a poesia e a criatividade. A tarefa da escritura feminina, portanto não deve ser a adoção dos códigos lingüísticos do poder patriarcal. Porém, as escritoras não devem evitar os encontros com o simbólico, mas, em vez disso, construir textos e poesias que resistem as regras e as regularidades da linguagem convencional, recuperando e afirmando todo o potencial poético sem limites que fica na cora, fonte da todos os nossos desejos e impulsos mais profundos. (Kristeva, Julia. No Princípio Era o Amor: Psicanálise e Fé. (Trad. Leda Tenório da Motta). (São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.14)

O universo feminino aos poucos alcança seu apogeu. A força literária das personagens femininas em *Jogos Infantis* tenta apresentar uma figura significativa da mulher enquanto reação à imagem da figura estereotipada de objeto na literatura, apesar da obra mostrar, em quase todos seus contos, personagens femininas com estigma cristalizado da mulher objeto. Esta personagem é a representante de um ciclo pequeno da obra que tenta demonstrar voz e ação na trama. Estamos falando de “Normélia”, da narrativa “Movimento no Porão”, a governanta da casa, uma mulher com dúbia personalidade, pois durante o dia é a repressora da casa, uma figura matriarcal para aqueles pequenos meninos que passavam as férias na casa da avó.

... a Normélia era escovadíssima, mas andava o dia todo de cara enfezada, tratava a gente com brutalidades, exigia demais, reclamava, ralhando por qualquer besteirinha. Era superauroritária, a rainha da Inglaterra de Algodal e

minha avó gostava, elogiava, queria que impusesse respeito. Meus irmãos mijavam-se de medo, mas eu, hein! Eu não dava pé para as ranzinices dela, de mau humor, sempre para variar, que vivia dando rabanadas e até gritava com a gente, e a burra da minha avó conforme disse foi quem lhe deu semelhante autoridade de gritar conosco e ela abusava. (Maranhão, 1996; p. 26)

...a velha não descia nunca para vigiar o porão; que ela metia a mão no fogo pela Normélia, quem olhasse a Normélia tinha a impressão de ver uma freira, sendo dessas mulheres de se entregar o governo de uma casa, como hoje nem se encontra mais... (Maranhão, 1996; p. 27)

No entanto essa imagem de mulher séria e santa é quebrada pelo escritor, ao revelar uma mulher que encontra na noite um espaço para mudar sua postura e comportamento. Dá-se espaço na narrativa para uma mulher quente, sedutora, sedenta por amor, seja com um homem mais jovem, ou mais velho, estabelecendo a quebra com os padrões existentes a respeito do sexo feminino na época em que são vividos os contos da obra. Logo desenha-se a psicologia de uma mulher que apresenta “máscaras”, que são reveladas a partir de impulsos dos mais variados, libertando-se por momentos até recompor sua imagem de mulher pura e de respeito, que por suas atitudes acaba também revelando nosso narrador em primeira pessoa, como um sádico que apesar de sofrer crueldades morais, aceita sua condição de explorado sexualmente.

... Na manhã seguinte, era a mesmíssima mana, me dava até menos pão, cortava ao meio, dizia que tinha pouco, que o queijo havia acabado, eu sabia que não havia acabado, mas quem é que tinha coragem de contradizer a mandona? Derramava o café no pires, tenho certeza que de propósito, e botava mais café do que leite, quando sempre gostei de mais leite e de pouquíssimo café... (Maranhão, 1996; p. 29)

As personagens femininas da obra, poderiam ser entendidas a partir do que afirmou Antonio Cândido, em seu

texto “A personagem do Romance”: “... Por isso quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças a qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida” (Candido, A Personagem de Ficção, 2002. P. 65)

A personalidade não revelada é o mistério das personagens, que nunca o escritor irá declarar totalmente, pois pela própria natureza da personagem, que é a verossimilhança, estes não poderão permitir sentimento de certeza ao leitor, já que são uma leitura do incerto Homem real.

As personagens Bela (Cortinha de Filó), Tatá (Tatá), Normélia (Movimento no Porão), Narcisa (Rede de Quatro pés), Lenira (Mar de Coalhada), Zazá e sua Mãe, dona Jorilda (Menina-Moça), dona Celuta (Viagem ao Curro), Elisa (Palavras Mágicas), Latênia (Violinista), Áurea (Menino que faz Menino) e Arduína (Bilhete) tentam representar tudo aquilo que o fictício pode revelar a respeito dos mistérios da sexualidade, retirado de uma realidade velada.

A personagem Bela (Cortinha de Filó), uma adolescente que passa imagem de pureza e inocência (máscara), em função de seu silêncio no conto, uma moça inibida, que fala pouco, mas se mostra uma perfeita iniciadora sexual de garotos. Tatá (Tatá), é outra personagem de poucas falas, uma moça, que é empregada em “casa de família”, e que apesar de suas medidas avantajadas é caracterizada pela sensual aparência de mulher pacata; mas isso nada mais é senão meios para esconder um caráter de luxúria e libertinagem. Esta personagem também encontra nas noites motivos para se revelar uma mulher sedenta por sexo, em que sacia suas vontades na prática de iniciação sexual de dois

irmãos. “...*Tatá era meio gorda, teria seus vinte e cinco anos...*” (Maranhão, 1986, p.11). Normélia (Movimento no Porão) como dito anteriormente uma mulher que apresenta uma imagem séria, também de poucas palavras, mas que esconde uma mulher fogosa e sedutora, Narcisa (Rede de Quatro Pés), uma professora, pedante, cheia de pavulagens e vantagens, fazia questão de mostrar a diferença existente entre todos e ela, mas em uma estadia na casa do pequeno narrador do conto “Rede de Quatro Pés, revela ser calorosa e ardente por sexo.

...A Narcisa estava com toda a gana. ela mesmo levou a minha mão pro peito dela, que eu me fartei de pegar e até fiz uma coisa que nunca tinha feito com ninguém, que foi mamar nela. Mamei na Narcisa, meti o peitinho dela inteiro na boca, que ela estremeia toda, se debatia como um peixinho dentro da rede, só que peixe é na rede de arrastão e ela tremia e tremia na minha rede. Ela me pe-gava em todas as partes, que quem pensar que professora só segura em caneta está muito enganado... (Maranhão, 1996, p. 34)

Uma curiosa e instigante personagem é Lenira, do conto “Mar de Coalhada”, pois retoma a temática do sexo anal na obra, depois da leitura de “Cachorro Doido”, que além da temática homossexual, explora a discussão do sexo anal. Esta personagem é uma empregada doméstica, virgem que ao contrario de Bela (“Cortinhinha de Filó”), toma cuidado em se manter virgem, apesar de ser uma mulher sedenta por sexo. Ela representa a figura da mulher consciente, que não se deixa levar por impulsos sexuais, mas ao mesmo tempo permite ao leitor uma interpretação de ser uma pervertida, pois cria-se um dúbio questionamento a respeito de comportamento da moça. Seria preservação de sua virgindade ou Perversão?. “... *Pela frente não, que eu sou moça. Por aí, por aí. Mete, é bom, tu vai gostar.*” Bem, ai eu meti, mas ela devia ter uma prática incrível, empinou-se todinha...” (Maranhão, 1996, p. 39).

Outra interessante personagem da obra “Jogos Infantis”, do conto “Menina-Moça”, é a simpática moça de família, Zazá,

a sua curiosa mãe, Dona Jorilda. Zazá namorava com o narrador-personagem da narrativa, era “séria”, “mulher para casar”, calada, assim como seu pretendente, um rapaz que jamais iria fugir do compromisso firmado com a moça e seus pais, e o sexo era algo que ainda não havia ocorrido entre o casal, no entanto isto não os impedia “práticas sexuais preliminares”, “um estágio sexual”, ou seja, faziam tudo aquilo que não envolvesse penetração. Eram brincadeiras sexuais, e a mãe de Zazá, uma senhora de aparência séria mas de caráter questionador, pois era pega constantemente por nosso narrador em primeira pessoa cometendo atos de voyeurismo. A mulher se excitava provavelmente ao ver os dois jovens se tocando e jamais cometeu nenhum ato de repressão com o casal e nem com a própria filha, “... *Dona Jorilda vigiava o namoro, que vigiava, vigiava, e sabe lá se não se excitava vendo os dois adolescentes se procurando adoidados, a Zazá manobrando a alavanquinha para cima e para baixo e eu com o lenço pronto para evitar a molhação, que quando ela conseguia eu já estava tapando o espirro, que era um senhor espirrão mais parecendo chafariz, que devia subir a um metro ou mais, e que ensopava o lenço não ficando um pedaço seco...*” (Maranhão, 1996, p. 43)

O conto “Viagem ao Curro” e uma narrativa que apresenta a pretensiosa figura de D. Celuta, uma mulher conhecida da família de nosso narrador, que ao chegar na residência deste e passar uma noite para descanso, é flagrada pela mãe do menino em atos lascivos em sua rede. Logo pela manhã, após uma terrível discussão com a mãe do garoto, D. Celuta marca um encontro em um lugar suspeito, “um Curro”. Pede apenas que o garoto leve algum trocado, pois o lugar era de prostituição. Ao chegarem ao local, a suposta prostituta e o garoto deleitam-se no ato sexual, fazendo daquele dia o mais inesquecível da vida do inexperiente e polido garoto que sempre estava à procura de saciar os seus impulsos e desejos sexuais tão intensos e tão perturbadores.

...Não me chama de Dona Celuta, me chama de Celuta, de Celutinha, de meu amor. Me chama, e me beija, passa a língua, passa, que tu vai ver que é bom, experimenta, anda. Mas achei uma enorme porcária, eu hein?, aí ela passava a língua na minha pimba, me lambuzava todo de cuspo, passava a língua no meu saquinho e um pouco na minha bunda, mas lá mesmo por onde se faz cocô, e me animava: Viu? Eu não tenho nojo de ti. Como é que tu tá com nojo de mim? Não é nojo, é que eu nunca fiz, não sei direito, eu gosto é de meter, meter eu gosto, deixe, deixe, que eu meto, meter eu meto. Mas Dona Celuta não sei que diabo estava acontecendo com ela, que ela queria era beijo, e lá. Beijar eu não beijava e não beijei, aí ela quase chorava. Então passa o dedo primeiro de leve, assim, como eu, faz, vem, vem, passa, passa o teu dedinho, passa a mão, esfrega mas não de com força, que quando estiver bem no ponto tu vem, monta e mete todo. Eu fiz como ela mandou, e a Dona Celuta gemia mas gemia tão alto que eu comecei a ficar com medo, pensando que ela estava tendo um ataque, aí a amiga dela bateu na porta e ralhou: "Celuuuuuta!" Aí a Dona Celuta botou o travesseiro na boca para abafar, ela mordida o travesseiro e gemia agora baixinho, e eu montado na vaca velha. Quando acabamos, ela me perguntou pelo dinheiro. Eu tinha conseguido aquelas notas amarrotadas, que ela desamarrotou e foi lá para dentro com a tal de amiga, e depois nós saímos e pegamos de novo o bonde para o Jurunas... (Maranhão, 1996, p. 55-56)

A provável empregada doméstica, isto porque o escritor não define a profissão da personagem e nem sua condição na narrativa, é a intrigante figura que faz uso das "palavras mágicas", Elisa, mulher que apesar de não se comunicar muito e possuir uma aparência delicada, inocente e com ar quase angelical, *"..Elisa era uma flor de delicada em tudo o que fazia, tinha os dedinhos de seda, parecia mais pele de bebê roçando minha barriga, que eu sempre dormi de barriga pra cima e de pijama aberto. Quando ela pressentia que eu estava acordado, mas acordado mesmo, baixinho dizia na minha orelha: "Vamos foder?" (Maranhão, 1996, p. 58), Elisa*

demonstra uma consciência nos seus atos e com isso se torna superior na narrativa, pois cria para o leitor uma imagem de "mulher fatal", decidida e resolvida, características que são percebidas através da forma que organiza seus atos e suas falas na construção do texto. Em todos os momentos do conto procura deixar claro o que quer do narrador personagem, chamado Saulo, assim como deixa claro o elo que a une ao outro amante, o Senhor Pardal, homem com alguns dotes financeiros, que Elisa, possui consciência da necessidades, mas esta não reprime suas vontades e nem seus desejos diante das situações criadas no texto. O que se percebe é um domínio da personagem em toda a narrativa, fazendo de seus "amantes" meros fantoches nos papéis de proporcionar todo tipo de satisfação, principalmente a sexual de nossa sedutora personagem. *"...Tu gosta de fudê comigo, gosta?" "Muito. Muito. Adoro fudê contigo, Saulo, a tua bucinha fica louca-louca. Qué fudê, qué? Fode, fode, mete todo, empurra ele e fode, fode, mais, mais, fode, fode. Esporra, esporra tudo, tudo na tua bucinha." Na véspera da viagem dela a gente não dormiu. Criei coragem e perguntei: "Elisa, me diz a verdade, não mente, tá? A verdade. Se eu mereço alguma coisa tu não mente, tá bem?" "Pergunta, meu coração. Juro. Não minto. Palavra!" "Elisa: tu diz pra eu esporrar na minha bucinha. É minha mesmo, minha?" "É, meu anjo. E tu nem imagina como é! É todinha tua, seu bobão, todinha." "Elisa: e o Dr. Pardal?" Ela riu, não parava de rir, que eu pensei que ela caçoasse. "Meu homenzinho: é todinha mesmo, todinha tua. Mesmo. De verdade. Essa pessoa que tu falou não tem a mínima importância, a mínima. Tu quer saber de uma coisa? Com ele não consigo gozar, não há hipótese. Claro, ele nem desconfia, o burrão. Tá pensando que é o maior dos machos. Eu tenho até pena, tu sabe? Só não chuto porque eu preciso, só por isso..." (Maranhão, 1996, p. 59-60).*

A personagem de Lastênia do Conto "A Violinista", uma moça culta, pudica, primorosa e cortês, revela-se mais uma de nossas intrigantes e decididas protagonistas da obra "Jogos

Infantis”. Constrói-se esta personagem a partir de uma inversão de papéis, aparecendo em um determinado momento da narrativa uma mulher ativa e decidida sexualmente, que sem o menor complexo de culpa, mantém relações sexuais com o vizinho de seu pai, uma criança. A estória se desenrola a partir da morte do pai de Lastênia, quando a sua vizinha compadecida com a dor da moça, não deixa que a mesma durma na casa do pai falecido e oferece sua casa para estadia, porém ao anoitecer a moça transforma-se em uma insaciável mulher a procura de sexo e realiza o ato sexual com o sobrinho da generosa vizinha, um inexperiente e curioso garoto).

... Quando dei por mim, a minha Lastênia enfiava o meu pinto na boca, enfiou o pinto, os ovos, tudinho, que sumiu e fazia rolar na boca, enrolava parece na língua, com as bochechas, que eu só faltava gritar, aí era a minha vez de me retorcer todo, que eu não via nada-nada, era tudo escuro, um frio incrível dentro de mim, eu cheguei a ter a sensação de que relâmpagos acendiam e apagavam embaixo da minha pele. Quando espirrou meu leitinho, ela engoliu sem perder uma gota, e sugava com tanta força para tirar o restinho, que nem molhou o lençol, pelo menos eu penso. A Lastênia era um anjo de delicadeza e um domingo me levou para passear no Bosque. Minha tia falou vocês tão vendo o que é educação dessa moça prendada e artista competente? Olhem só o trabalho a que se dá, de levar o Lico para passear... (Maranhão, 1996, p. 64)

Áurea é o nome da encantadora mulher de trinta anos do conto “Menino que faz Menino”. É também empregada doméstica, como em grande parte dos contos desta obra. A narrativa apresenta a saga de uma sedutora figura feminina que, ao deitar-se com o narrador-personagem, um garoto inexperiente, que insiste em fazer-se de habilidoso com sexo, registra em sua memória a marcante imagem da mulher sensual, símbolo de sensibilidade, beleza e erotismo. Nosso pequeno protagonista diante de tanta formosura, não contém seus impulsos, vindo a ser marcado para sempre pela inesquecível Áurea. “...Quer dizer que tu já tem namorada?”

“Nada disso. Namorada não, que eu não sou de perder tempo, sabe? Não sou desses bobocas de passearem no Largo da Pólvora de mão dada, entendeste? Gosto de ir logo ao fundo do fundão, dá pra entender?” “Ah, é? Muito bem. Quer dizer que tu já conhece mulher?” “Várias. Perdi a conta. O que tu quer? Já sou homem. Olha, Áurea, eu vou te contar um segredo, elas dizem que gostam, dizem que eu sou dos bons.” Áurea soltou uma gargalhada: “Tu vai longe, menino.” “Menino, é? Menino que já faz menino tu acha que é menino?...” (Maranhão, 1996, p. 72)

O conto “Menino que faz Menino” explora também o aspecto do esclarecimento sexual ou seja a falta de informação existente nesta fase da vida sexual do homem, pois utiliza a figura de um menino, um fanfarrão sexual, para demonstrar a ineficiência da conscientização sexual existente na sociedade.

...Montei nela com fome, era um polpa dura, me ajeitei como pude na rede, abri com os dedos passagem no túnel no qual penetrei, mas mal entrei não consegui suportar o rojão leitoso que saiu de mim entupindo o túnel, de modo que havia um mingaução que vazou pelas bordas. Mas não pude dormir: eu emprenhara a Áurea, metera nela meu esperma e um filho tinha porque tinha de nascer. Amanheci pensando na vergonha, na barrigona da Áurea, será que iriam me obrigar a casar com a Áurea? (Maranhão, 1996, p. 73)

A nossa última personagem a ser analisada é Arduína, uma personagem de imagem neutra, já que é apenas protagonista de uma narrativa feita em uma carta escrita por um garoto de índole suspeita, que culpa, Arduína por ter sido sua assediadora sexual. É descrita pelo garoto, como uma promíscua, uma pervertida, e este teria sido vítima desta mulher que se dedica aos prazeres sexuais. O conto “O Bilhete”, vem mais uma vez reforçar a figura feminina neste conjunto de quinze contos, a obra *Jogos Infantis*, que harmoniza um time de mulheres nas mais variadas narrativas que estão a frente de seu tempo, estabelecendo uma sustentação do seu espaço através de seus atos e comportamentos. Na verdade temos a

era da valorização do lugar da mulher, não há mais a mulher e o homem, mas várias mulheres e vários homens, com personalidades e subjetividades diferentes, não há mais uma visão essencialista. Sob os elementos de uma sociedade inegavelmente dinâmica, os menores desejos, a dessacralização das questões sexuais, a procura do prazer sem repressão, a aproximação do eu e com o outro marcam o início de uma sociedade emergente consciente de novos papéis e novas opiniões, e isto nada mais é que a “missão” da literatura, enquanto instrumento de investigação para desvendar conceitos absurdos que ainda persistem em resistir, é dever da literatura reformular, reestruturar, destruir e reconstruir a base de seu estudo, o texto, o enredo, a personagem, e outros, pois desta forma poderá continuar alimentando o compromisso firmado com a formação do leitor crítico.

JOSÉ ALMINO

Inquietudes de um narrador culpado

Marli Tereza Furtado¹
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O poeta e romancista pernambucano José Almino se revela, enquanto narrador, remoído de culpa diante da realidade. Observar as inquietudes desse narrador culpado nos romances *O motor da luz* (1994) e *Baixo Gávea – diário de um morador* (1996) faz-se o objetivo deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: José Almino; narrador; culpa.

RÉSUMÉ

Le poète et romancier José Almino (de l'État de Pernambuco, Brésil) se révèle, en tant que narrateur, pénétré d'un sentiment de culpabilité face à la réalité. Observer l'inquiétude de ce narrateur dans les romans *O motor da luz* (1994) et *Baixo Gávea – diário de um morador* (1996), tel est l'objet du présent article.

MOTS-CLÉS: José Almino ; narrateur ; culpabilité.

Nascido em Recife, em 1946, José Almino, sociólogo, ex-funcionário da Organização das Nações Unidas em Nova York, desde 1991 vem nos apresentando obras instigantes. Em 1991, publicou o livro de poesia **Maneira de dizer**, em 1994, o romance **O motor da luz** e, em 1996, **Baixo Gávea – diário de um morador**.

Direcionando o olhar para seus dois romances, percebemos, apesar da especificidade de cada um, traços comuns de um autor consciente do fazer literário, grande leitor de literatura e, sobretudo, sensível com a palavra.

José Almino perfaz ainda seu trajeto literário, porém, enquanto narrador, se revela remoído de culpa diante da

¹ Dra. em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), SP.

realidade. Observar as inquietudes desse narrador culpado nos romances já citados se faz o objetivo de nosso trabalho. Reflitamos sobre cada obra separadamente.

O MOTOR DA LUZ: AFLIÇÕES DE QUEM SABE DE SI

“Sei de cor e salteado as minhas aflições.”

Antonio Nobre (apud Almino, 1994)

Nos anos oitenta, após a anistia, houve entre nós um *boom* de literatura memorialística em que se retratava o período brasileiro de repressão política instaurado com o golpe militar de 1964. Tivemos, assim, narrativas de Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis, Frei Betto e outros, timbradas pelo tom memorialístico de um narrador que narrava seu envolvimento na luta contra o regime político, razão de nefastas conseqüências para o narrador, identificado, então, com o autor de tais narrativas.

Bastante explorado, o gênero ultrapassou as páginas da literatura para o cinema e pareceu esgotado ao final da década. Entretanto, quase na segunda metade dos anos noventa, especificamente em 1994, vem a público *O motor da luz*, de José Almino.

E José Almino, também “voyeur incidental”, empurrado para o exílio pela trama repressiva brasileira, impinge ao texto a marca de um narrador reminescente de cuja matéria se resgata “toda a dor e o absurdo”² daquele momento histórico do país.

Ao contrário, todavia, de seus congêneres da década anterior, *O motor da luz* incomoda muito mais o leitor. Se aquelas narrativas se tornavam incômodas pela matéria narrada, capaz de causar náusea, revolta, medo, pavor no leitor, não lhe causavam estranhamento pela forma de narrar,

² João Moura Jr. Orelha final do livro de José Almino.

a qual quase sempre engendrava através de suspense um leitor já empático diante da possibilidade de apreensão “exata” do real. A narrativa de José Almino incomoda o leitor não só pela matéria narrada, como também pela forma de narrá-la.

Nossas considerações neste texto recairão sobre essa dupla capacidade de incomodar que marca a obra em foco de José Almino e preferimos nomear essa capacidade de tensão dissonante, nas trilhas de Hugo Friedrich (1978) que aponta a dissonância como tônica da lírica moderna.

Dividido em vinte pequenos textos intitulados diferentemente, mas sem enumeração, de imediato *O motor da luz* assoberba o leitor pelo fragmentarismo, recurso mantido até as últimas páginas e, a princípio, seu traço característico. Já no primeiro capítulo (assim chamaremos cada parte), o autor se mostra disposto a romper com o enfoque linear da temporalidade e da espacialidade, prosseguindo, então, na trajetória normal de romper com o princípio de causalidade, do que aflui uma “trama” recortada, com personagens desfeitas, sem nitidez convencional³.

Outro recurso a juntar-se ao fragmentário, e a reforçá-lo, que atua no estranhamento do leitor, é a enxurrada de citações de outros autores, cujos nomes, em sua grande maioria, são arrolados no final da obra.

No decorrer de uma primeira leitura da obra, muitas dúvidas nos instigam. À visível reminiscência de um narrador, questionamos o porquê do emaranhado de vozes a quem ele pede auxílio para narrar (narrar-se) sua matéria. Do mosaico de espaços (Nova York, Recife, Rio de Janeiro, Crato, ruas de Paris, praças de Sofia) qual parte quer ele enfatizar. Que personagem se propõe ressaltar? Deseja realmente plasmar o conflito de algum personagem?

³ Rosenfeld (1973) aponta a interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade como modificação essencial à estrutura do romance moderno.

De qualquer forma, numa visão horizontal do texto (leia-se da primeira à última página), apreendemos, com um certo vigor, as hesitações de um narrador inquieto, camuflando-se através de elipses e de outras vozes, bem como escondendo sua trama atrás de alguns personagens. Daí vir à tona como conflito aparentemente central o “drama” de Valdério, que assume características de personagem principal, ocupando a voz do narrador em doze dos vinte capítulos do livro.

Tal como os espaços, um grande número de personagens é invocado pelas reminiscências do narrador: o Gordo, H., C., Thomas, amarelo sardento, Glebov, Jim Cornfield, Padrinho Simplício e tia Verana, tio Plínio, tia Laís, Noemi Arraes, Valdério, Maria da Paz, Valter, Adolfo, o homem que tinha nome de cachorro, Melânia, padrinho Xande, esposa de Xande... Com certa restrição, podemos dividi-los em dois grupos: o grupo que contém os da geração do narrador, que participaram da luta contra o governo militar, mais alguns elementos encontrados no exílio; e o grupo daqueles ligados de uma certa forma ao núcleo familiar do narrador e, por sua vez, a um passado mais remoto, associado ao Crato e a Recife.

Valdério, no entanto, se liga aos dois núcleos, pois, ex-dirigente do MR-8, morreu em 1983, três anos após o retorno ao Brasil, de onde fugira um ano depois de ter participado do seqüestro do embaixador norte-americano, foi também próximo do narrador na infância: “Assim, crescemos, eu e Valdério, mais ou menos da mesma idade, mais ou menos próximos um do outro” (ML. P. 47)⁴.

Sobre este personagem pesa o maior número de dados fornecidos pelo narrador. Como dissemos antes, ocupa espaço em doze dos vinte capítulos da obra, sendo que no cap. 6 (“Cariri, cariris”) seu nome aparece pela primeira vez e, depois, ou é retratado ou apenas reportado nos capítulos 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Mas nos capítulos 7 (“Traços”), 12

⁴ Usaremos a abreviação ML para o nome da obra em estudo.

(“Bairro Vermelho”) e 20 (“Desmantelos”), o narrador “recupera” fatos importantes da saga de Valdério, narrando inclusive de forma linear (veja cap. 12) parte de seu histórico familiar e fornecendo-nos a filiação de Valdério, nome dos irmãos, ocupação do pai, características da mãe, e uma descrição indireta:

Os filhos puxaram ao pai, no riso largo de dentes bons, no hábito, comum também a outros homens, de portar um trancelim de ouro com a camisa aberta, a primeira letra do nome próprio transformando-se em aliteração concretista. Como o pai e a mãe, eram caboclos de pele clara, olhos de mel e cabelos bons.” (ML. P. 46).

Ora, não escapa, então, ao leitor, que Valdério puxa na “trama”, de modo mais contundente, o ponto negro do período repressivo mais recente do país, uma vez que é dele a trajetória, esgarçadamente recuperada, do Crato para o exílio e das perambulações de Paris (chegou a ser internado para tratar de distúrbio nervosos) para a Bahia, onde foi assassinado.

Mas, também não escapa ao leitor a urdidura do narrador, pois, note-se, dentro do esfacelamento compomos a saga de Valdério Alexandre Araripe, e a dele, narrador, qual é?

Recuperamos do narrador: a infância no Crato. Juventude (?) em Recife. Exílio em alguns países europeus; trabalho na ONU em Nova York; convivência com diplomatas; retorno ao Brasil (Rio de Janeiro); o pai governador em certa época; traços esgarçados de alguns parentes (padrinho Simplício, tio Xande, tia Noemi)...

Por que estava exilado? Valdério o fora por ter dirigido o MR-8, por ter agido contra a ditadura, participando de lances ousados como o seqüestro do embaixador. Valdério teve uma causa e por essa causa se desmantelou.

Em virtude das perambulações por países europeus, pensamos ter sido o narrador exilado. Por que, no entanto, em 1984, quatro anos depois da anistia, ainda estava em Nova

York? Foi ele exilado por ter agido, ou pela ação do pai (o texto diz que o pai fora governador em tempos de Ligas Camponesas)? Pelo grau de intimidade com os participantes da luta armada (Valdério, Thomas) somos levados a pensar que foi um deles, mas nada temos para comprovar o fato.

Por outro lado, percebemos no narrador um sentimento de melancolia profundo, atestado menos pela presença constante da morte na obra, que por vergonha e tristeza, sentimentos que o tangem. Há um momento forte em que a vergonha se explicita. No cap. 4 (“Literatos”), o narrador plasma o drama de um sitiante, o “amarelo sardento”, arrendatário de um pedaço de terra de um engenho, que está na iminência de ser expulso pelo senhor. Este drama à José Amaro, de *Fogo Morto*, obra com que *O motor da luz* dialoga, também tem final trágico.

Atendido por ele, já que seu pai era governador e recebia em audiência, repartindo solicitantes por entre assessores e voluntários, tiveram os dois (narrador e sitiante) quatro encontros nos quais contrastam a inércia do poder e a derrocada do outro lado. A cada encontro, o sitiante relata uma nova violência cometida contra ele pelo senhor. Num dado momento, o narrador diz: “A vergonha não me deixava olhar direito seus olhos secos.” (ML. P. 21)

No último cap. (“Desmantelos”), enfocando Valter ao lado de Maria da Paz, a mulher, e do filho Valdério, o narrador nos confessa: “Uma tristeza difusa separava-me dele e dos seus” (ML. P. 71).

Pensemos nesse hiato entre o narrador e os demais. A inércia e a classe social separava-o do sitiante. A tristeza difusa separava-o de Valter e de Valdério. Não estaria “A tristeza” encobrindo, velando, a classe social e também a inércia de classe?

Afinal, por que produzir obra tão plena de marca pessoal e falar tão pouco de si?

Valdério é o contraponto do narrador, mais observador que homem de ação. Valdério foi homem de ação (mesmo a loucura pode ser vista como uma forma de inconformismo). Valdério é a neblina do narrador⁵. Olhando-o “agora”, pós-morte, recupera o narrador a culpa de uma geração que entendeu o momento histórico que vivia e sobreviveu a ele. Os que agiram e sobreviveram, engastam-se em dúvidas sobre sua parcela de contribuição na queda e morte de outros⁶: os que não agiram, ruminam a inércia.

Restava ao narrador a dignidade de reconhecer-se melhor no Gordo (ele fala em reconhecimento no cap. um, p. 12), que era medroso, de uma covardia quase caricata, de uma indisposição física para tudo, tinha a mania de concordar com o que lhe fosse dito, e pensava em oportunidades. Porém o Gordo alcança dignidade para o narrador, quando, estóico, dedicou-se aplicadamente a morrer do câncer diagnosticado. Soçobrou, pois, a geração do narrador.

Reflitamos melhor sobre a matéria de *O motor da luz*. Fragmentariamente., aflora na trama o conflito de uma geração traduzido na fórmula narrador *versus* os outros, sobre um momento histórico brasileiro.

Olhemos, entretanto, verticalmente a obra. De um plano mais aprofundado, emerge um outro drama do narrador: a luta com o fazer literário.

Para evitarmos excesso de transcrição, relevemos apenas três momentos que presentificam o embate entre matéria e forma, o drama da criação (o motor da luz? *Fiat Lux!*), que explica a obra.

A epígrafe introdutória, colocada em página especial, antes do primeiro capítulo, se recorta de Antonio Nobre e comenta o estado de um eu atingido por todas as doenças,

⁵ Em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, Riobaldo diz: “Diadorim era a minha neblina”.

⁶ Era comum entre os militantes esquerdistas, depois de libertos, sentirem medo de, em delírio por causa das torturas, terem entregue companheiros.

desde o ódio ao tédio, moléstias d'alma para as quais não há remédio e, destaquesmos:

Nada compunha! Nada, nada, que tormento!/ Dir-se-ia acaso que perdera o meu talento;/ No entanto às vezes, os meus nervos gastos, velhos, convulsionavam-me relâmpagos vermelhos,/ que eram, bem o sentia, instantes de Camões! (ML. P. 9).

A epígrafe do cap. 18 é de Baudelaire. Retiremos parte dela:

Um dos pequenos defeitos naturais de Samuel era de se considerar como semelhante daqueles que soubera admirar; depois da leitura apaixonada de um belo livro, sua conclusão involuntária era: aí está algo tão belo que poderia ser meu! e de lá a pensar: e é, portanto, meu, havia somente um pequeno passo a dar. (ML. P. 65)

Esse texto explica o apossar-se das vozes alheias. José Almino não as está parodiando, nem compondo pastiches. Uma vez leitor, apropria-se da voz do outro, posto reconhecer ser dele também o narrado.

Há, contudo, momentos interessantes nesse apossar-se de vozes. A posse não se efetiva apenas em autores conhecidos, mas também em pessoas familiares, caso de tia Noemi. Vem de seu caderno de anotações a “melopéia ideal” (denominação do narrador) do casamento de Simplício Almino de Alencar com prima Verana (cap. 5); a garra de madrinha Lia (cap.15) e parte da história da narradora (cap. 18). É da mulher de Xande, no cap. 15, a voz que conta a história do empreendedor pertinaz, que foi Xande, padrinho do narrador, funcionário público, responsável pela construção de um Matadouro Modelo e, depois, da fábrica de beneficiar algodão.

Finalizando a amostragem sobre o drama da criação que envolve o narrador, observemos que no cap. 3 há uma fala dele sobre Thomas: “Criava, assim, um tom monocórdio envolvendo permanentemente sua vida e obra, uma neblina

que o tornava narrador, personagem, leitor e narrativa”. (ML. P. 18).

Creemos ser esta a chave para a leitura de *O motor da luz*. Encontra-se o narrador desiludido (destaque-se a sensação de ruína que envolve) e aflito... Apesar do fragmentário, cria ele esse tom monocórdio (as diferentes vozes se fundem em uma só, são de outros, mas também dele, enquanto leitor) para narrar-se. E ele e sua vida são sua matéria e se materializam por sua voz. Então a neblina que o torna narrador, personagem, leitor do mundo, leitor dos outros e narrativa, uma vez que instaura com sua voz a matéria contida em si, e esta flui, a despeito de toda a ajuda, conforme o fluxo de sua memória. Daí resulta a possibilidade de empregar à obra a observação de João Moura Jr.: “Trata-se, sob vários aspectos, de uma literatura de exílio: o do narrador fora do país, o do narrador na própria literatura — na dele e na dos outros...”⁷

A palavra reminiscência foi bastante empregada em nosso texto quando falamos em voz narradora e ela não esconde a imbricação de sua matéria com a matéria de vida do autor José Almino. Entramos, então, na questão: em que medida autobiografia dialoga com ficção?

Chamamos a atenção para o fato de que *O motor da luz* cumpre o que Antonio Candido (1987) observa sobre obras de Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava, que podem ser classificadas de autobiografias poéticas e ficcionais, porque alteram seu objeto específico e transpõem a esfera do pessoal (particular) para o geral (universal).

No caso de José Almino, atribuímos a sua narrativa a designação de uma certa autobiografia poético-ficcional posto também transpor a linha do específico em direção ao geral.

O narrador aflito da obra, encarcerado no drama da criação, tema cantado universalmente por grandes autores, não faz emergir apenas a dor de um eu específico. Como já

⁷ Segunda orelha da obra *O motor da luz*.

colocamos antes, temos a dor de uma geração e de um momento histórico brasileiro “plangendo as cordas” de mais este cantador nordestino. Há também o resgate da decadência de uma época, pois, a fábrica de Xande está de fogo morto e o sitiante-amarelo-sardento esperava a mercê de um poder que lhe assegurasse os direitos...

De todo o arranjo plangente da obra, que lhe garante alto grau de literariedade, o que já conta ponto para o fictício, brota, conforme Francisco Alvim (s.d.) um “estupendo arrojo lírico” e temos momentos de bela poesia:

Agora tornara-se claro que o futuro não se organizara em torno de nós. Tudo haveria sido, tão-somente, pedaços esgarçados, o esvair da vida sem finalidade ou sequer destino. E ainda o correr da lembrança poderia ser melaço alegre, claro, doce alfenim. (ML. Pp. 12/13).

Creemos que, nesta altura, podemos encerrar aplicando ao texto a observação de Hugo Friedrich sobre a lírica moderna. Segundo ele, a obscuridade da lírica moderna fascina o leitor ao mesmo tempo em o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (Op. cit.)

BAIXO GÁVEA: A SUPERAÇÃO DAS CERCANIAS, APESAR DO DIÁRIO

Faz-se importante saber, primeiramente, que *Baixo Gávea* integra a coletânea *Cantos do Rio*, por sua vez parte da coleção **Perfis do Rio**, pretendida pela Prefeitura do Rio de Janeiro, também editora da obra.

Revela-se, pois, o caráter “encomiástico” do livro, presente nas indicações anteriores ao texto e também

assumido pelo narrador José Almino, no cap. II, quando fala que recebeu dinheiro pelo trabalho realizado.

Cabe-nos perguntar como um texto encomendado, cujo objeto de desvelamento é previamente indicado, comporta um narrador culpado diante da realidade brasileira. Afinal, há termos de comparação entre o primeiro romance e este?

Se atentarmos para a enformação do romance, podemos iniciar resposta às nossas dúvidas.

Baixo Gávea recebe um subtítulo: “diário de um narrador”; divide-se em treze capítulos, introduzidos por uma epígrafe retirada de João Cabral de Melo Neto, e encerra-se por um capítulo de notas. Dos treze capítulos da narrativa, oito deles intitulam-se “Diário de um morador da Gávea” (precisamente os de n.º 1, 4, 6, 7, 8, 10, 12 e 13) e apenas cinco intitulam-se diferentemente: “Sobre uma co-autoria” (cap. 2); “O narrador e uma certa topografia” (cap. 3); “Delenda UDN” (cap. 5); “Oligarquia pernambucana” (cap. 9); “Os ingleses não vieram até a Gávea” (cap. 11). Sete dos capítulos contêm epígrafe após o título, trazendo à presença do texto vozes variadas, de Carlos Drummond de Andrade a Ascenso Ferreira, de Nelson Rodrigues a Mauriac.

Diferentemente de *O motor da luz*, o entrecruzar de vozes em *Baixo Gávea* é regido por dois narradores que se utilizam da primeira pessoa para narrar: o brasileiro José Almino e o dito australiano Gerald Taylor.

O cap. II se faz chave para a compreensão da técnica. Nele, José Almino, como um primeiro narrador, apresenta Gerald Taylor, enquanto figura que realmente existiu e afirma não se tratar de personagem como as do “realismo mágico”, gênero abominado tanto por ele como pelo próprio Gerald.

Brevemente descrito, “um homem gordo, avermelhado, sardento e careca, perto dos cinquenta anos, dito australiano, bom falante do Português, notável poliglota”, Gerald teria deixado ao primeiro narrador, a quem conhecia, um disquete

cheio de anotações denominadas por ele de “Diário de um morador da Gávea”.

O primeiro narrador José Almino finaliza o capítulo informando-nos ter decidido indicar, em sua narrativa, as páginas do diário de Gerald Taylor, em vez de incorporá-las ao “que escrevia, sem mais nem menos, naturalmente” (P. 22).

Seguindo a informação dele, somos levados a lhe atribuir a voz narrativa dos cinco capítulos não denominados “diário de um morador da Gávea”, e a Gerald Taylor, a voz dos outros oito dessa forma nominados.

No entrecruzar de vozes desse dueto principal (não nos esqueçamos dos demais autores citados na obra), afloram informações sobre os narradores, notações sobre a paisagem Gávea, anotações próprias de diário, tentativas de poemas, flashes que recuperam o histórico do bairro...

Como zona de interseção entre as vozes do dueto, aparece o bairro do Baixo Gávea, o canto do Rio a ser cantado pelos cantadores. Dele sobressai uma certa topografia traduzida em alguns nomes de ruas, algumas praças, mas principalmente por três bares (o Hipódromo, o Sagres e o Grande Espanha), freqüentados pelos narradores e por muitos personagens reais, cujos nomes conhecemos: Antonio Carlos Vilaça, Gilberto Loureiro, Davi Pinheiro, Paulo César Pereio...

Interessante se faz notar que o olhar sobre o Rio, na metonímia do bairro, se revela na visão de dois estrangeiros: o brasileiro-pernambucano José Almino, que adotou o Rio para viver, e Gerald Taylor, viajante, sem pátria determinada (é apenas dito australiano), morador de diversos lugares, apenas temporário em todas.

O olhar de José Almino sobre o espaço próximo de si, fá-lo recordar-se de um espaço distante: Recife. Às vozes cruzadas entrecruzam-se espaços diferentes, personagens destes diferentes espaços e, acima de tudo, trechos de nossa História.

A Rua Major Rubens Vaz (cap. 5), por exemplo, traz à tona a tragédia da rua Toneleros (o atentado a Carlos Lacerda, em 5 de agosto de 1954) e desencadeia reminiscências no narrador que evocam sua trajetória de criança a adolescente, coladas na trajetória brasileira do suicídio de Getúlio Vargas à renúncia de Jânio Quadros. Em outro momento, José Almino cutila a oligarquia pernambucana, ao resgatar uma história contada por seu pai sobre Rubens Berardo, através de quem chega a Color de Melo.

Embora, aparentemente, com menor participação (cinco capítulos contra oito de Gerald), o narrador José Almino se sobrepõe ao narrador Gerald Taylor porque é ele quem “dirige” a narrativa de *Baixo Gávea*: seu nome está na capa do livro; ele apresenta Gerald como personagem real; organiza a narrativa deste, nela interferindo ao corrigir-lhe o português, ao dar explicações através de notas (cap. 7) e ao se intrometer no último capítulo de Gerald para fechar o livro.

Perto do final da obra, no cap. 11, aparece o narrador José Almino, auxiliado por trechos do significativo poema “Claros Varones”, de seu significativo conterrâneo João Cabral de Melo Neto, a relatar um episódio digno de nota. Trata-se da aproximação, no hipódromo, de um “negro de mais de 1,90 m., suando em bicas, o maxilar cerrado e tremendo”, que pediu a ele e a seu amigo Gilberto Vasconcelos que lhe pagassem uma cachaça. Enquanto José Almino reagiu com medo, Gilberto “saiu-se com uma que lhe valeria o prêmio da presença de espírito e de consciência de classe” (p. 60): pagou ao negro a cachaça, mas no canto do balcão.

Após o episódio, arrematado pelas palavras “Eu, eu era todo orgulho e vergonha” (p. 61), José Almino subintitula o capítulo com a denominação “Claros Varones II” e passa a falar sobre os pobres. Termina o capítulo falando sobre as empregadas domésticas da Gávea, servindo-se do recorte: D. Tereza, possivelmente a empregada de sua casa.

Para nós, José Almino, em *Baixo Gávea*, supera as cercanias, tanto de um diário — o romance não se efetiva como tal — quanto as de um canto sobre apenas um canto do Rio. Seu canto se faz maior e mais plangente, canto que foge ao mero elogio do encomendado. Se Rio de Janeiro e Recife dialogam, dialogam entre eles o espaço não citado de um Brasil pleno de **claros varones** e de oligarquias prepotentes.

Nesse narrador culpado, em que confluem outras vozes, e envergonhado perante a distância que o separa de muitos de seus semelhantes, reconhecemos o mesmo de *O motor da luz* e devemos ressaltar que também em *Baixo Gávea* José Almino se aproxima mais do narrador moderno do que do pós-moderno, se pensarmos que tanto em um livro quanto em outro, quem narra, narra as reminiscências de si, não de outros. Se em *O motor da luz* aparece fortemente timbrado o drama de Valdério (narrado na voz de José Almino), maior se faz o drama do narrador ao admitir sua culpa. Já em *Baixo Gávea*, a Gávea se torna pretexto para as reminiscências de um “eu”⁸ a florarem, mesmo que desdobrado em duas personagens-narradoras.

REFERÊNCIAS

ALMINO, José. *O motor da luz*. Rio de Janeiro: E. 34, 1994.

_____. *O Baixo Gávea. Diário de um morador*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

ALVIM, Francisco. *Folha de São Paulo*. s.d.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FRIEDRICH, HUGO. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁸ Como suporte do narrador pós-moderno, utilizamos o texto de Santiago (s.d.).

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas das letra*. São Paulo: companhia das Letras, s.d.

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

BENJAMIN (BAUDELAIRE): A tarefa do tradutor: Zilly (Euclides da Cunha)

Gunter Karl Pressler
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Porque obras-primas da literatura evocam uma ruptura do horizonte de expectativa contemporâneo, Jauss (1967), propõe escrever uma nova história da literatura a partir do leitor. O leitor e o processo de leitura devem ser reconhecidos como constitutivos de um momento da avaliação histórica e estética. Por isso *Les fleurs du mal* (1857) ganham reconhecimento depois de cinquenta anos. A primeira tentativa de Benjamin para traduzir essa obra foi em 1914-1915. Em 1923, ele publica *Tableaux parisiens*, com a famosa introdução « The task of the translator ». *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, traduzidos por Berthold Zilly (1994) tiveram grande sucesso na Alemanha. Por esse motivo, foi demonstrado que as obras-primas da literatura encontram o caminho que os levam até seu leitor em qualquer tempo ou lugar. « A idéia de tradução » era inerente ao original, diz Zilly. Este artigo trata da necessidade de entender o « ato de leitura » no contexto da sociedade pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da tradução; Walter Benjamin; Euclides da Cunha.

ABSTRACT

Because masterpieces of literature evoke a break of the contemporary horizon of expectation, Jauss (1967), proposes writing a new history of literature starting by the reader. The reader and the process of reading have to be recognized as a constitution moment of the historical and esthetic judgment. Therefore *Fleurs du Mal* (1857) receives after 50 years literary recognition. Benjamin's first attempt to translate this work was in 1914/15; in 1923 published *Tableaux Parisiens* with the famous introduction "The Task of the Translator". *Os Sertões* (1902), by Euclides da Cunha, translated by Berthold Zilly (1994), was a great success in Germany. For this reason, it has been demonstrated that masterpieces of literature find out their way to the reader of any time and of any country. "The idea of translation" was an inherent quality of the original says Zilly. This paper deals with the need to understand the "act of reading" in the context of post-colonial society.

KEY WORDS: Theory of translation; Walter Benjamin; Euclides da Cunha.

“Segundo um preceito antigo, a glória humana depende dos poetas, pois eles possuem o poder de immortalizar os heróis e as guerras mediante a magia do canto” Teixeira (1997: 39)

Analogamente podemos dizer: a glória dos poetas depende dos tradutores, dos críticos e dos historiadores — e, naturalmente, dos outros poetas posteriores. O que seria de Baudelaire sem a atenção e o reconhecimento de Walter Benjamin? O que seria de Euclides da Cunha sem a tradução de Berthold Zilly e dos outros tradutores? “Um Shakespeare nunca traduzido não seria o Shakespeare que existe hoje na Inglaterra, apesar do papel hegemônico do inglês. Sem tradução não haveria tradição literária internacional” (Zilly 2000: 93). Euclides — em relação ao seu reconhecimento no Brasil — ficaria absolutamente desconhecido fora do país. Como explicar a grande recepção de *Os Sertões* na Alemanha, 100 anos depois da primeira publicação? Significaria, então, uma nova leitura da obra? Uma nova leitura da história? São as particularidades da recepção. Interpretando o fenômeno do conhecimento tardio de uma obra literária na perspectiva da Estética da Recepção talvez se pudesse associar esse sucesso à “compreensão” da história não só como conteúdo da poesia, da literatura, mas também como conteúdo da vida atual? Por que estudar obras e realidades do passado agora no presente?

Baudelaire poetizou a fantasmagoria do século XIX, Paris das exposições mundiais em plena transição socio-cultural e “capital do século XIX”, de forma alegórica. Ele expressa assim toda a ambigüidade ideológica, enquanto Euclides da Cunha apresenta “feitos heróicos” numa guerra perdida num lugar fora do âmbito da justiça, “no homizão” — na América do Sul. O poeta e o escritor poetizam para dar sobrevivência aos acontecimentos reais e imaginados, para memorizar, desta forma, o efêmero, o nada. A imaginação do leitor vence o

verdadeiro e o ficcionalizado: “Tróia de Barra” (Ivan Teixeira). Zilly, leitor e tradutor, revela sua experiência como leitor de *Os Sertões* e depois viajante do sertão: “O sertão parecia muito maior no livro do que na realidade” (Zilly 1996). Os fenômenos e os acontecimentos que envolvem a história e o relato histórico tornam-se literatura. Desta forma, Baudelaire e Euclides da Cunha configuram diferentes objetos: o primeiro questiona e critica a glorificação de uma nova civilização, a Modernidade, e cria uma nova expressão poética, o último, de outro lado, glorifica em moldes canônicos (com seus traços literários inovadores) uma realidade desterrada para manter vivo o questionamento político na busca de uma identidade literário-cultural. Os dois autores, observadores envolvidos pessoalmente por motivos diferentes, poetizam conflitos sociais em momentos históricos de declínio do sentido a uma sociedade intacta. Baudelaire cria uma nova estética; Euclides da Cunha apresenta um plano estético e simbólico aparentemente anacrônico, entretanto para ambos, “o místico entrou para a História” (Teixeira 1997: 40) — numa relação dialética. Zilly constata: “Canudos foi uma guerra total, uma guerra de extermínio. Isso pareceu muito bárbaro a Euclides, mas é o que faz de Canudos uma guerra muito ‘moderna’” (Zilly 2000: 45). Os textos immortalizam e atualizam a história.

As realidades são reconhecidas nas e pelas obras, as obras reconhecidas pela leitura — leitura como ato de assistir em memória as realidades que já foram. O papel da literatura é de dialogar com a história e seus sentimentos na memória do leitor. Uma forma de sobrevivência diante da mortalidade vivida. “Por essa perspectiva, os fatos só assumem existência cognoscível depois de registrados pelo historiador, cujo discurso obedece às mesmas leis do texto literário” (Teixeira 1997: 39). Busca de identidade numa situação de “entre-lugares”. “O que é teoricamente inovador e politicamente crucial [...] de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”

(Bhabha, 1998: 20): Baudelaire, nos meados do século XIX, Euclides da Cunha, na virada do século, Benjamin na primeira metade do século XX e Zilly, no final do século XX: nomes que são “signos carregados de significação”. Bhabha conceitua essa situação de “entre-lugares” para elaborar “estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade [...] no ato de definir a própria idéia de sociedade [...] É na emergência dos interstícios — a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença — que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationess*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (Bhabha, 1998: 20). Silviano Santiago reflete sobre o “entre-lugar” do escritor (do discurso) latino-americano, mas reconhece o processo essencial e universal da leitura, do encontro texto-leitor: “O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto [...] O escritor trabalha *sobre* outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar na sua obra” (Santiago 1978: 22).

“Entre-lugares”, um lugar e/ou uma posição privilegiada para um tradutor? Um tradutor na sua tarefa da (re)constituição dos significados literais e imagéticos da obra é um leitor potenciado, um “*pré-leitor* e *pró-leitor*, aquele que lê antes dos outros e pelos outros, sendo ao mesmo tempo um *recitador*, aquele que lê em voz alta para os outros, para uma audiência prefigurando a sua compreensão do texto, espécie de *preletor*, que ensina como se deve ler” ((Zilly 2000: 87). A tarefa é prática e teórica. Zilly desenvolve a idéia do “tradutor implícito” a partir da teorização de Wolfgang Iser sobre o “leitor implícito”, de quem antecipou Wayne Booth com o conceito “autor implícito”. Importante é constatar, e isso faz Zilly que na estrutura do texto encontram-se implicações para a recepção (leitura e tradução). Benjamin tinha afirmado que o texto original pede a tradução, pois “a tradução sucede ao original [por isso] pode-se estabelecer o seguinte princípio: se

a tradução é uma forma, a traduzibilidade de certas obras é essencial”¹.

Começamos por meio desta reflexão, a comparação entre Benjamin e Zilly se estabelece numa figura retórica de relação analógica: Benjamin (Baudelaire) e Zilly (Euclides da Cunha) ligados pelo *tertium comparationis*: a tarefa do tradutor. As ligações relacionadas pelo *grafema* “:”². Esta figura de ligação provoca a seguinte reflexão: o primeiro uso do *grafema* abrevia a relação autor/tradutor e resultado. **Benjamin (Baudelaire): A Tarefa do Tradutor.** O que Benjamin refletiu sobre a tradução de poemas de Baudelaire concluiu com esse título — em toda sua ambigüidade que Haroldo de Campos levanta. A palavra “Aufgabe” em alemão possui um sentido duplo (“bissêmico e oximoresco”), que contém “ao mesmo tempo a afirmação e a negação — ao mesmo tempo se trata de *dar* e *doar* e [...] de *renunciar*. *Abandonar* em português”³. É uma conclusão interpretativa possível e

1 Barck, “Apresentação”. In: Benjamin 1992: vii. Em nenhum momento, Benjamin questiona a traduzibilidade e, conseqüentemente, a tradução. Comentando uma citação de Mallarmé, Benjamin diz: “a tradução, com os germes de tal língua, situa-se a meio caminho entre a criação literária e a teoria” (p. xvi; “zwischen Dichtung und Lehre”). E, no final, o texto diz: “A Traduzibilidade do original determinará objetivamente em que medida uma tradução pode corresponder à essência dessa forma” (p. xxi). Além disso, ele caracteriza o próprio lugar do tradutor: “Assim como a tradução é uma forma própria, assim também se pode compreender a tarefa do tradutor como autônoma e diferenciada da do escritor” (p. xiv. Eu diria “poeta”, no original “Dichter”).

2 Verbete: *grafema*. 1. Símbolo gráfico uno, constituído por traços gráficos distintivos que permitem o entendimento visual das palavras na língua escrita, assim como os fonemas permitem o entendimento auditivo na língua oral. [T. criado na lingüística norte-americana, constitui designação mais rigorosa e mais ampla que letra (q. v.), pois abarca também os diacríticos, ideogramas e sinais de pontuação.] (Aurélio).

3 Campos 1992: 78 (c.1.; grifo no original). Para Benjamin, continua Campos, abandonar significa renunciar aquilo que é ‘die Wiedergabe des Sinnes’, a redação do sentido, do sentido referencial, o comunicativo” (l.c.).

sedutora⁴. A segunda colocação do *grafema* funciona como explicação, avisando o seu cumprimento. **A Tarefa do Tradutor: Zilly (Euclides da Cunha)**. No sentido da palavra como tarefa/exercício, Zilly responde com seu artigo “O Tradutor Implícito”, seis anos depois da tradução alemã. A relação sintética:

Benjamin (Baudelaire): a tarefa do tradutor:
Zilly (Euclides da Cunha)

a : b: c
a = b
b = c
a = c

“a” e “c” são idênticos somente em relação lógica à “b”,

pois não é uma comparação figurativa

(veja a explicação da metáfora em Aristóteles, *Poética*, cap. 21).

transforma-se numa relação transitiva, pensando a no contexto da filosofia lógica e da semântica de Gottlob Frege (1848-1925). Podemos dizer que o “sentido” e o “significado” da construção estão no *tertium*, enquanto os nomes em comparação são os referentes, o *denotatum*. “*Sinn* es ele sentido de un nombre,

⁴ “O ‘A Tarefa/Desistência do Tradutor’, ou ‘O Problema do Tradutor’, (‘Die Aufgabe des Übersetzers’)”, explica Márcio Seligmann-Silva (1999: 88) o plurisignificado intrínseco do título. Jeanne Marie Gagnebin (2002: 16) apresenta este plurisignificado: “Nesse sentido a tarefa do tradutor configura, emblematicamente, a tarefa do pensamento; tarefa no triplo sentido da palavra alemã *Aufgabe*: no sentido de dever ético e político de transmissão, mas também no sentido de ‘renúncia’ (o verbo *aufgeben* significa ‘desistir’), o que podemos interpretar como a renúncia à vontade onipotente de tudo dizer; finalmente, numa aceitação que Susana [Kampff Lages] não cita, mas que seu texto encarta, no sentido de uma dádiva que se impõe (*Auf-gabe*) e que exige nossa resposta”. Posteriormente, a tradutora não se privou da tentativa de incluir as duas conotações interpretativas no título duplo: “A Tarefa — Renúncia do Tradutor” (Benjamin 2001).

lo que mediante él aprehende quien entiende el lenguaje, y algunos autores lo traducen por ‘connotación’; *Bedeutung* es la entidad extralingüística a la que el nombre se refiere” (Sánchez 2000: 287). Esta *Bedeutung* (significado) está no centro (centrifuga e centrípeta) como partida (Zilly) e como chegada (Benjamin) dos referentes autores e constrói um sentido. E, o leitor, como segunda referência, aproxima-se do significado por meio da comparação, cumprindo duas tarefas (exercícios): apresentar não só sua compreensão com a finalidade de contribuir na busca do sentido da “tarefa do tradutor” como também focar a relação tradutor e objeto concreto: Baudelaire e Euclides da Cunha em momentos diferentes e complementares: 1) uma comparação 2) uma compreensão que se complementa pela relação dialética entre os tradutores Benjamin e Zilly e seus tempos em relação ao autor e sua obra: “Diante de uma obra de arte ou de uma forma de arte, levar em conta o receptor de modo algum se revela fecundo para o seu conhecimento. Qualquer relação com o público determinado ou com seus representantes desorienta e até mesmo o conceito de um receptor ‘ideal’ desfavorece qualquer reflexão sobre a arte” (Benjamin 1992: V) e: “A idéia da tradução é uma presença na vida e na obra de Euclides” (Zilly 2000: 97). Podemos dizer que nem Benjamin nem Zilly levaram em conta o leitor, pois a tradução já está essencialmente no original.

Num processo de várias “meta-leituras”, o tradutor se confronta com o texto (que é um diálogo entre autor e escrita) num movimento dialético de idas e vindas entre o texto e a leitura. Ele, primeiro, é leitor, depois tradutor; é um ser com conhecimento, pre-conceitos, com uma determinada ideologia e uma determinada visão-do-mundo — além de incorporar a tarefa de tradutor com a esperança de conseguir uma “parcial desambigüidade” (Zilly 2000: 89, nota 8).

Questionamentos elementares antecipam a realização da tarefa prática: por que traduzir um texto de uma língua numa

outra língua? O conteúdo justifica a tradução? Isso modifica alguma coisa no original? O original precisa, ou melhor, exige uma tradução? É importante ler um texto de uma outra língua, de uma outra cultura e de um outro tempo? Perguntas de Benjamin e de Zilly e, naturalmente, de muitos tradutores. É sempre bom fazer perguntas elementares para sentir o ponto de todas as partidas, se não o tradutor torna-se especialista-técnico, cego a respeito de qualquer justificativa de reflexão, só enxergando tarefas práticas, pragmáticas, p.e. do léxico, da filologia, etc. Zilly responde visando o aspecto cultural: a história da nossa cultura, dos textos é uma história de traduções. Porque nenhum texto foi escrito para uma determinada leitura de um grupo lingüístico fechado. O que Benjamin chama “língua pura” (Décio Pignatari chama “linguagem”, apud Campos 1977: 110) é, nesse sentido, uma *conditio sine qua non* de qualquer texto. Antes de ser escrito numa determinada língua, ele foi pensado no espaço da universalidade do pensamento humano. E esse pensamento é imagético, não lingüístico. Para “melhor” compreensão, o ser humano, o homem letrado utiliza a linguagem figurada, metáforas, etc. Contar história(s) e fábulas, p.e. aquela da construção da torre de Babel, é uma forma inteligente de revelar o mundo. Essa universalidade está *a priori* num “texto” e um texto concreto direciona-se inconscientemente ou conscientemente a um público em geral (internacional, no sentido moderno), “língua geral de todos os homens” (Campos 1977: 98). Zilly aborda essa questão fundamental-filosófica sob a ótica do tradutor prático que foi primeiro leitor: “Um dos métodos mais eficientes para entender um texto que resiste à imediata compreensão é traduzi-lo, sendo o tradutor o guia do crítico, e vice-versa, motivo pelo qual o autor do presente artigo empreendeu a transposição de *Os Sertões* ao alemão” (Zilly 2000: 94). Zilly ressalta as características do livro. Euclides da Cunha leva “a erudição européia ao sertão” (Zilly 2000: 98) e no livro traduzido “a erudição do tradutor [Samuel Putnam] faz questão de aparecer” (Milton 1997: 182). Euclides

da Cunha descreve na terminologia e com as metáforas do “ideário do Velho Mundo”, o sertão. Não é uma descrição ingênua do interior nordestino, é uma descrição com “termos técnicos universais. Preocupado com a falta de comunicação e entendimento entre culturas e nações, o autor cria um português que contém numerosos elementos de sua própria tradução para uma língua geral de todos os homens civilizados, em que todos, também os seres emudecidos e vencidos, incluindo as plantas, os animais e as pedras sofridas tenham vez e voz, para que se possa superar ‘as loucuras e os crimes das nacionalidades’” (Zilly 2000: 98). Assim, talvez, o sertão tenha se tornado importante para a literatura brasileira — pensamos em J.Guimarães Rosa, Graciliano Ramos —, que se integrou à cultura universal (Zilly 2000: 98, nota 39).

O tradutor Zilly é consciente do seu papel de ser, primeiramente, leitor — depois tradutor diante da tarefa de transpor o texto para sua cultura (língua da chegada), em três modos: “enfocar, pesquisar e representar o original”, correspondendo no caso do livro *Os Sertões* três discursos “que se haviam distanciando cada vez mais ao longo do século XIX e cuja fusão era inusitada na Europa da época: o discurso científico, o historiográfico-antropológico, o literário”⁵.

5 Zilly, op. cit. p. 102. Cf. o rodapé 53 no artigo de Zilly sobre a tríade discursiva. Exemplos práticos desse caminho entre essa tríade discursiva, demonstra o rodapé 54; só uns trechos: “Há meio século, nos Estados Unidos ainda prevalecia o interesse informativo e erudito, de modo que o tradutor para o inglês deu ao livro um cunho predominantemente acadêmico, realçando sua função referencial e publicando-o numa editora universitária, ao passo que as recentes traduções para o francês e para o alemão acentuam a função poética [...] Um dos recursos de acentuar, na versão alemã, a literariedade do texto consiste em dar preferência, na translação de termos científicos ou técnicos, ao termo baseado no léxico de origem germânicas nos casos em que a língua alemã oferece duas alternativas: um termo mais acadêmico, geralmente de origem greco-latina; e um termo ora popular, ora traduzido como empréstimo semântico, com radical de origem germânica; por exemplo ‘padômetro’ pode ser traduzido como ‘Padometer’ ou como ‘Schrittzähler’”. Cf. os artigos de John Milton 1997 e Lineide do Lago Salvador Mosca 1997, particularmente as páginas 193-197.

Chegamos a um resultado? Sim. Um resultado que já traz a resposta para a segunda pergunta: o que modifica a tradução do original? Não modifica o texto em si, mas modifica a recepção como tal: modifica a recepção do texto, abre uma outra e nova compreensão desse texto. As questões levantadas no processo da tradução iluminam sob outras perspectivas o original: Euclides da Cunha não queria escrever uma nova epopéia para “uma só comunidade lingüística”. E Zilly continua: “pois o próprio material lingüístico e as formas literárias, além das mensagens por assim dizer antropológicas, iam transbordá-la” (Zilly 2000: 93). Para ele, houve “Translingualidade e transculturalidade” desde o início do projeto. Antes de escrever a primeira linha, Euclides pensou na tradução (Zilly 2000: 99): A obra “prevê a sua tradução na sua temática, em seu estilo, na sua sintaxe, na retórica, nas alusões a personagens históricas, fatos e doutrinas, nos conhecimentos e valores pressupostos no leitor, tendo um forte excedente semiótico em relação aos leitores brasileiros da época. Se estes já são semi-estrangeiros que vivem de uma ‘civilização de empréstimo’” (Zilly 2000: 100). Euclides pretendia “falar ao mundo” (Zilly 2000: 100).

“Tróia de barra” não é somente uma metáfora, é literalmente a inscrição do universal numa particularidade geopolítica — mas o que justificaria chamar **Tróia** uma referência universal e **Canudos** ainda não?

Não somente o texto (literário) se historiciza, a historicidade inerente dos acontecimentos e textos gera outros fatos e outros novos textos (literários), gera traduções e/ou traduções antigas “amadurecem” (Zilly 2000: 95) e são lidas sob novas luzes da atualização (Benjamin). Zilly demonstra que Euclides da Cunha usa intencionalmente uma linguagem universal para beneficiar a sobrevivência do livro e conquistar leitores posteriores e, conseqüentemente, segurar a sobrevivência dos acontecimentos. Com todas as informações, o leitor de hoje (leitor comum, historiador, crítico) absorve de

maneira diferente, não queremos dizer melhor, a obra. É um novo encontro com o texto e seu tempo e com o contexto histórico e biográfico atual. O tradutor diante da sua tarefa torna perene o seu próprio trabalho como crítico e interpretativo.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Trad. Karlheinz Barck et alii. Rio de Janeiro: UERJ 1992. (Cad. do Mestrado — série *A tarefa de traduzir*, 1). Dirce Cortes Riedel et alli (org).
- BENJAMIN, Walter. “A Tarefa — Renúncia do Tradutor”. Trad. Susanne Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução (Antologia Bilingua)*. Vol. I Alemão — Português. Florianópolis: UFCS, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG 1998 (Original: 1994).
- CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP* (São Paulo), n. 15, set.-nov., 1992 (Dossiê Walter Benjamin).
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: LAGES, Susanne Kampff. *Walter Benjamin. Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- MILTON, John. A Tradução de Samuel Putnam de *Os Sertões — Rebellion in the Backlands*, de Euclides da Cunha. *Pandaemonium Germanicum* (São Paulo), n. 1, p. 181-185, 1997.
- MOSCA, Lineide do Lago Salvador. A Preservação dos Aspectos Expressivos na Atividade Tradutória: uma Aplicação a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. *Pandaemonium Germanicum* (São Paulo), n. 1, p. 187-198, 1997.
- SÁNCHEZ, Manuel/Sánchez, Luisa Plá de. *La Metáfora en Aristóteles*. Valencia (Venezuela): Universidad de Carabobo, 2000.

SANTIAGO, Silvano. O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano. In: _____. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

SÉLIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo: Iluminuras/FADESP, 1999.

TEIXEIRA, Ivan. A Tróia de Barra. *Cult* (São Paulo), n. 4, nov., 1997.

ZILLY, Bertholt. O Tradutor Implícito: Considerações acerca da Translingualidade de Os Sertões. *Revista USP* (São Paulo), n. 45, mar.-maio, 2000.

ZILLY, Bertholt. A História encenada em Os Sertões: a Função das Metáforas Teatrais e Pictoriais. *Conferência*. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará. Belém, 13/09/1996, inédito.

A IMAGINAÇÃO UTÓPICA EM A TERCEIRA MARGEM, DE BENEDICTO MONTEIRO

Tânia Pantoja¹

Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do romance *A terceira margem* (1983), de Benedicto Monteiro, a partir de uma abordagem que prioriza a presença de elementos históricos e políticos, relacionados ao regime ditatorial de 1964, e suas implicações sobre determinados princípios utópicos. Como objetivo, investigar de que modo tais relações concorrem para a articulação desse romance como narrativa distópica.

PALAVRAS-CHAVE: Benedicto Monteiro; utopia e distopia; ficção pós-ditatorial; ceticismo pós-moderno

ABSTRACT

This work considers an analysis of the novel *A terceira margem* (1983), of Benedicto Monteiro, from a boarding that prioritizes the presence of historical and politic elements, related to the regime of 1964, and its implications on determined utopics principles. As objective, to investigate of that way such relations, concur for the joint of this novel as dystopian narrative.

KEY WORDS: Benedicto Monteiro; utopia e dystopia; post-dictatorial fiction; postmodernism scepticism

1 UTOPIA: CONCEITO E GÊNERO

Em *Utopia* de Tomas More, o nome Amaurota lembra a existência de situações impossíveis ou inalcançáveis, como “cidade de sonho”, “cidade das nuvens” ou ainda “castelo no ar”; todas essas acepções direcionam-se para um mesmo ponto: a imaginação de um lugar para além de um mundo

¹ Professora do Curso de Letras na UFPA

— Campus do Baixo Tocantins. Atualmente, desenvolve projeto de doutoramento sobre o tema “Ceticismo e utopia em narrativas pós-64”, na UNESP-Campus de Araraquara.

marcado pela distorção. Mediante uma situação empírica em que havia desigualdade na distribuição de renda, fome endêmica e, conseqüentemente, rebelião em série, tudo indica que More pretendeu elaborar o quadro de uma sociedade mostrando como seria o seu contrário. Assim, *Utopia* consagra-se como a representação de uma Inglaterra mais justa, sonhada por More que, inspirado na *República* e nas *Leis* de Platão, teria imaginado a cidade de Amaurota como metáfora da Nova Londres.

Mesmo depois que a significação do termo ampliou-se, deixando de nomear apenas a obra de More, constituindo-se em gênero literário e conceito filosófico, esse resvalar para um outro mundo mostra que o princípio que rege a utopia é o conflito com o aqui e o agora: em essência, a vontade de que o espaço ou o tempo em que se vive sejam abandonados com vistas a um espaço ou um tempo melhor. Já na construção da cidade quimérica de More, a utopia, como estado de espírito, coloca-se como impulso de contradizer uma situação desconfortável; esse mesmo conflito viria marcar o conceito: utopia é, assim, um querer incongruente “com o estado de realidade dentro do qual ocorre” (Mannheim, 1968, p.217).

Bozzeto (apud Breton, 2003, p.1) aponta algumas características da narrativa utópica como gênero literário; a primeira delas é que esse tipo de narrativa sempre parte de um princípio de comparação: há um “lugar utópico” porque há um “lugar real”. Uma segunda característica relaciona-se ao aspecto idealizador, responsável pela perfeição funcional que caracteriza as relações sociais próprias do *lugar utópico* descrito. Uma outra característica, e talvez a mais importante, diz respeito à abolição da história ou, mais simplesmente, à idéia de um presente perpétuo que se estende no *lugar utópico*, pela constância da felicidade e satisfação das necessidades.

Como gênero, a utopia rendeu subgêneros. O primeiro deles é a contra-utopia. Ligada à utopia comunista, a contra-utopia (utopia não-ideal) constitui-se por uma inovação formal

em relação à utopia; nela, o lugar utópico fica situado não mais em um ponto geográfico desligado da realidade, mas em um eixo cronológico que aponta para uma situação histórica: a luta de classes. Nessa linha, a contra-utopia não rompe com a realidade, antes busca mostrar como o espaço representado difere dela. Bozzeto (apud Breton, 2003, p.01) considera que *Le monde tel qu'il sera* (1846), de Emile Souvestre, seria o paradigma mais remoto da contra-utopia. Um outro subgênero é a distopia. Constituída com as sobras de um paraíso em ruínas, a distopia registra um lugar marcado pelo princípio da distorção que apenas evoca um espaço e/ou um tempo sonhado; nesse caminho, o “mundo novo” de Huxley, seria uma distopia. Tom Moylan (2000, p.xi) afirma que a narrativa distópica é em grande parte o produto dos terrores do século XX, fértil na “exploração, repressão, violência estatal, guerra, genocídio, doença, escassez, ecocídio, depressão, dívida, e permanente exploração da humanidade comprando e vendendo a vida cotidiana”.

Ainda que a matéria ficcionalizada permaneça a mesma de outros tempos, é outra a relação da narrativa distópica com a história no que diz respeito ao seu parentesco com a utopia e a contra-utopia. A realidade representada não é um mundo a-histórico como na utopia, tampouco difere da realidade, buscando mostrá-la apenas como uma zona sombria e indesejada, como na contra-utopia. Da mesma maneira que a contra-utopia, a distopia se funda na representação de um lugar e um tempo marcados pela ruína, porém, no caso da distopia, essa condição é sempre resultante das antinomias que a história apresenta, das ilusões que renuncia mascarar.

Desse modo, a narrativa distópica deixa fluir os estratos da imaginação utópica que nela se inscrevem, tanto os hegemônicos quanto os reacionários, como pensa Tom Moylan. Ele ainda atenta para o fato de que a narrativa distópica, em termos de composição formal, procura apropriar-se de gêneros correlatos para dar conta da construção discursiva das

antinomias históricas. Da mesma forma, outros gêneros como o romance histórico contemporâneo e a metaficção historiográfica tendem a se deixar infiltrar por um modo distópico de composição do tempo e do espaço. Aproximando-se de Moylan, Keith Booker (1994, p.3) contribui para uma definição da narrativa distópica, vendo-a como um acerto de contas com as várias faces de uma mesma situação que envolve estratos políticos, sociais e históricos:

Resumidamente, a literatura distópica é especificamente essa literatura que situada em si mesma em direta oposição ao intento utópico, adverte contra potenciais conseqüências negativas do reconhecido utopismo. Ao mesmo tempo, a literatura distópica usualmente também constitui uma crítica às condições de existência social ou sistemas políticos, um e outro devidos ao exame crítico das premissas utópicas sobre as quais aquelas condições e sistemas estão assentados ou através da extensão imaginativa daquelas condições e sistemas em diferentes contextos a fim de que mais claramente revelem suas falhas e contradições.

Tendo em vista esses aspectos, Booker aponta que *O outono do patriarca*, de Gabriel Garcia Marques, ao se colocar como “uma das explorações mais minuciosas da ideologia do despotismo na literatura contemporânea” é um exemplo de narrativa distópica recente: ao trabalhar com a idéia de que “poesia e totalitarismo são inimigos naturais, sugerindo até mesmo que a poesia poderia ser potencialmente a mais poderosa dos dois” procura representar um mundo — a América Latina — em que determinadas situações históricas (os regimes de exceção) proporcionaram tanto ao ditador quanto ao poeta, quantias incomuns de poder.

2 UTOPIAS EM TRANSE

No que se refere ao Brasil, alguns aspectos são obviamente recorrentes quando se pensa no regime ditatorial de 1964. Dentre esses aspectos, o emprego da força em favor

da manutenção do poder coloca-se como uma das mais memoráveis pelos eventos funestos que provocou. Um outro aspecto, são as conexões com o capitalismo avançado — que se tornaram mais explícitas nesse período — e que visavam intenções para além da eficácia econômica; buscavam também legitimar o regime instaurado, na medida em que serviam para compensar a interrupção do processo democrático e suas conseqüências diretas sobre o cotidiano. Um terceiro aspecto importante é que o estado interferiu de forma incisiva no ambiente cultural. Para isso, usou de uma ação política bifronte: de um lado, censurou obras e perseguiu intelectuais pretensa ou realmente subversivos, o que terminou desaguando em tortura, morte e exílio; de outro, valeu-se de decisões institucionais que procuravam vincular a realização intelectual ao mercado.

Nesse trajeto, grande foi o esvaziamento de políticas que oferecessem relevo à formação político-reflexiva ou estética do indivíduo. Para o homem comum, embora obviamente essa idéia se colocasse em níveis diferenciados de mensuração dentro dos estratos sociais, o sonho de riqueza, como afirma Fábio Lucas (1994, p.135), “inclui apenas a capacidade de morar, vestir e comer bem”. Em consenso com boa parte daqueles que elaboraram a crítica da literatura do período, Lucas (1994, p. 136) ainda avalia que, ao escritor que se colocou entre aqueles que se julgavam mais antenados com a idéia de um compromisso social, sobrou

uma revanche intelectual, uma espécie de fuga ou de má consciência, enquanto o brasileiro, na sua qualidade de trabalhador, ia sendo paulatinamente devolvido à esfera da escravidão. Continuou escravo como etimologicamente se entende a palavra sob “clava”, debaixo de ferro, sem meios de aspirar à liberdade, emparedado entre as condições irremovíveis, diante da opacidade do caminho emancipador.

Essa revanche inclui uma vereda utópica que se forja na vontade de restituir, à experiência do homem comum, um olhar

que o demova da *distração*, que escritora Nélide Piñón (1994, p.93) define como “uma capacidade dramática de desligar-se, de buscar desligamento de uma realidade imediata”. *Distração* que se firma como modorra política, como degeneração da consciência em relação à história. Essa *distração* se relaciona ao triunfalismo ufanista do estado autoritário que, como aponta Nadine Habert (1996, p.19), vicejou durante o período em que o estado dizia garantir a transformação do Brasil em grande potência. Entorpecida por essa aura de modernidade, a classe média, por exemplo, trocou “eletrodomésticos pela consciência” (Piñón, 1994, p. 97) eximindo-se de um olhar mais severo sobre as brutalidades cometidas pelo regime.

Dessa forma, a partir do quadro sinteticamente exposto, é possível afirmar que parte dos escritores desse período não escapa de ficcionalizar uma matéria que em si mesma é distópica. Diante dessa perspectiva, algumas questões afloram. Entre as quais, como o trânsito entre utopia e ideologia incide sobre a representação do ato de escrever? Como isso implica um modo distópico de escritura? Como a narrativa opera essa questão em sua economia formal?

3 “GENTE QUE PLANTA E QUE FAZ O QUE COME E USA”: O PARAÍSO INTOCÁVEL COMO UTOPIA DA RESISTÊNCIA

Muitas narrativas pós-64 responderam a essas questões, via de regra amarrando a problematização da escritura a uma especulação acerca da construção da verdade e/ou do conhecimento. Uma delas, *A terceira margem* (1983), de Benedicto Monteiro, procura fazer da Amazônia um espaço e uma identidade diante do estado ditatorial. Essa narrativa mostra como desde a colonização até a modernidade, a nação permanece atrelada a formas autoritárias de manutenção do poder de uns poucos em detrimento da maioria e como o poder se solidariza com o conhecimento. Para tanto, a narrativa organiza-se segundo o princípio da viagem, que permeia o

destino de seus dois protagonistas-narradores, o ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres e um geógrafo. O primeiro, é considerado um subversivo em permanente fuga no interior da floresta amazônica, perseguido por um Comando do Exército. O segundo, é um geógrafo que se achando na função de professor de universidade, é chamado a liderar um grupo de especialistas, enviados à mesma floresta por um órgão de segurança do governo, com o objetivo de investigar a viabilidade de um projeto civilizatório.

O princípio da viagem serve como fio condutor que alinhava o passado colonial ao presente modernizador, ao remeter à idéia de que a Amazônia foi primeiramente narrada por cronistas viajantes em séculos passados: aventureiros e naturalistas europeus. Eles eram parte da política de ocupação do período colonial, firmada na noção de conhecer o outro para dominá-lo. Essa preocupação com o poder/conhecimento está continuamente presente na narrativa de Monteiro. É, por exemplo, o temário dos esquetes com citações de especialistas em diversos campos. Contudo, o impulso de problematizar os mecanismos que levam a formas diversas de constituir conhecimento se torna mais evidente pela contraposição entre os dois narradores-protagonistas e, a rigor, por força da focalização diferenciada. De antemão, o leitor é informado que a narrativa de Miguel são gravações em fita cassete que estão em poder do geógrafo. Ele ainda pode inferir que o relato do geógrafo faz parte de uma espécie de diário de viagem que lembra os “cadernos de campo” usados pelos antropólogos.

O saber laico de Miguel registra o mundo visto da perspectiva de um ribeirinho e é diretamente inverso ao conhecimento especializado do geógrafo. A diferença na focalização é amplificada na medida em que duas linguagens se justapõem: de um lado, a modalidade oral e despreendida do homem simples; de outro, a erudição e a busca da palavra perfeita, que tanto preocupam o geógrafo. Subjacente a essas correspondências, observa-se que a narrativa também busca

claramente projetar uma lógica de valores — morais, éticos e ideológicos — que afloram na voz do ribeirinho, do geógrafo e dos outros especialistas que o acompanham. Ainda aqui, a focalização duplicada direciona o papel de cada narrador-protagonista para o desenvolvimento da narrativa como mimetização de um projeto de romance: ao narrar suas experiências gastronômicas, sexuais e profissionais, Miguel oferece ao geógrafo uma matéria a ser ficcionalizada. Por conseguinte, ao geógrafo cabe fazer dessa matéria um romance que jamais se constituirá, um projeto que nunca sairá do esboço, pois a narrativa de *A terceira margem* finaliza-se no momento em que o Comando Militar que procura Miguel, se prepara para invadir a casa em que está o geógrafo, por desconfiarem de que ele e seu grupo também são subversivos.

O espaço narrado, a floresta com seus rios, igarapés, furos, e as cidades, formam o labirinto inóspito que os especialistas descrevem, analisam, tentam compreender. A permanente fuga de Miguel e a perseguição a ele, o controle do poder estatal sobre a produção de conhecimento, a restrição às idéias sofrida pelo geógrafo e por último o cerco imposto a ele e seu grupo de especialistas, infiltram um modo distópico de olhar o mundo em *A terceira margem*. A composição formal da narrativa não deixa dúvida à narrativa distópica, ainda que seja um romance histórico constituído de um *mix* de elementos de vários gêneros: a antinomia histórica que caracteriza o modo distópico de compor se constrói pela presença de dois projetos, como bem afirma Darci Ribeiro (1991, p. 07) no prefácio à terceira edição de *A terceira margem*: “o de uma Amazônia que venha a ser e existir para si mesma e o de uma Amazônia que continue a ser saqueada e assassinada”. Os dois projetos ficam explícitos discursivamente pela sobreposição dos dois narradores. Miguel dos Santos Prazeres representa a Amazônia como um paraíso a ser restaurado; o geógrafo assume-se como a mediação entre o poder estatal e o projeto civilizatório. Pela forma como se organiza, a narrativa abarca o primeiro projeto como utopia da resistência: em sua fuga, embrenhado no

paraíso de “gente que planta e que faz o que come e usa” (Ribeiro, 1991, p.07), Miguel o marca como símbolo da liberdade, não obstante, esse mesmo paraíso represente também o seu exílio.

No caso de *A terceira margem*, a sobreposição de narradores tem uma função discursiva bastante específica, uma vez que projetam para dentro da narrativa o universo em que o escritor se insere como sujeito. Um exemplo disso é a posição delicada em que se encontra o geógrafo: apesar de sua profunda autocrítica é clara a presença de um certo grau de condescendência com a situação política, por questões de sobrevivência profissional, mas também por uma certa letargia de cunho prático. Há no geógrafo uma atrofia do sujeito que somente a profunda distopia histórica faz emergir. Essa atrofia é remissiva à *distração* referida anteriormente. Nesse aspecto, é indiciária a ausência do nome do geógrafo; ausência que funciona como uma marca de diluição e de incapacidade, mesmo diante de uma situação de asfixia. Ele se sente em um cerco da qual somente a linguagem pode salva-lo; a apologia que faz da linguagem representa o desejo de escrever, porém, contraditoriamente o impulso à escritura se constitui pela impossibilidade de encontrar a linguagem mais apropriada para um romance que teria a travessia de Miguel como norte. Desse modo, a revolução que o inominado protagonista opera é interior a si mesmo e não vai além do desejo de transformar as andanças de Miguel em livro, de colocar em letra o mito do homem que, em fuga contínua, dribla o poder autoritário.

Nesse ponto, a título de conclusão, deve-se lembrar que a pouca reação de certas camadas populares ao estado autoritário constituiu três encenações da imaginação utópica, que estão presentes na ficção pós-ditatorial brasileira, sendo reincidentes nas entrevistas e depoimentos de vários escritores do período: a assunção, pelo escritor, do papel de redentor, tendo como objetivo restabelecer ou firmar a consciência política do povo; a defesa da liberdade em seus princípios mais

elementares; a construção de uma literatura crítica. Essas encenações não estão ausentes em *A terceira margem*.

Não obstante todas essas boas intenções, a ficção pós-64 não escapa ao ceticismo de um tempo “que levou ao extremo o desencantamento do mundo” e que assaltou de maneira geral a produção ficcional recente; em tempos pós-modernos, tal ceticismo relaciona-se com o “nihilismo que corroeu as verdades e desacreditou as ideologias, abrindo espaço para um relativismo de valores que pôs em xeque a ética e a estética” (Follain, 2003, p.01). Assim, o escritor, sequioso da restituição já aludida, escreve buscando representar aqueles elementos mais incômodos da história em que está mergulhado, mas o faz de forma cética, ainda que inconsciente: movido por uma vontade de atuar mais incisivamente na sociedade termina por ironicamente dramatizar a precariedade de sua atuação como sujeito histórico, o que se institui discursivamente como uma espécie de traição do ofício de intelectual e de escritor. Nesse sentido, a crise do geógrafo se forja como eclipse dos problemas vividos pelo intelectual no “mundo real”. Como diria Nélide Piñón (1994, p.93), essa crise transposta para a narrativa ficcional representou, enfim, o esforço de “continuar a escrever renunciando à escritura”.

Mannheim diz que o desejo de transformar que não vai além da abstração, que não se realiza como ato, deixa de ser uma utopia e se firma como ideologia. *A terceira margem*, de certa maneira problematiza essa idéia: se considerarmos que o paraíso a ser restituído, em termos de representação ficcional, está atrelado ao romance não escrito pelo geógrafo, então a utopia da resistência não terá passado de *abstração*. No entanto, é possível ao leitor inferir que a obra desejada e nunca realizada pode ser compreendida como aquela em suas mãos, e assim a utopia da resistência terá se firmado como *ato*. Dessa forma, não resta dúvida de que o impulso utópico em *A terceira margem* se faz definitivamente amarrado ao quinhão ideológico. Assim, a terceira margem do título se

transforma na terceira via de realização de uma angústia: enfim, o livro, em existência plena.

REFERÊNCIAS

- BOOKER, Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. Westport/Londres: Greenwood Press, 1994.
- BRETON, Yves. 1984: *une dystopie de la communication*. In: <http://www.er.uqam.ca/nobel/mts123/yves.html>. Acesso em 25.04.2003.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Crise da narrativa e ilusionismo verbal*. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_17.html. Acesso em 15.03.2003.
- HABERT, Nadine. *A década de 60: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996 (Princípios)
- LUCAS, Fábio. A crise da cultura literária no Brasil pós-64. Sosnowski, Saul e Schwartz, Jorge (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994; p. 131-139.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar [Editores], 1968.
- MONTEIRO, Benedicto. *A terceira margem*. 3. edição. Belém: CEJUP, 1991 (1ª. edição, 1983)
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.
- MORE, Tomas. *Utopia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 1997.
- PIÑÓN, Nélide. O que é a república dos sonhos. Sosnowski, Saul e Schwartz, Jorge (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- RIBEIRO, Darcy. Prefácio. In: Monteiro, Benedicto. *A terceira margem*. 3. edição. Belém: CEJUP, 1991; p.05-08.