

“Eine Kneipe ist wie ein Film” - Aproximações entre o cinema de Fatih Akin e o Neuer Deutscher Film de três décadas atrás

Gabriela Wondracek Linck

recebido em 19/09/2010 e aceito em 21/10/2010

Fatih Akin has been the subject of much research in the academic world, especially regarding his portrayal of young Turkish Germans, Turkey and the borders between Europe and the Middle East. This article presents a critical evaluation of these approaches and then looks into Akin's relation with music, literature and the New German Cinema from the 1970's and 80's.

Keywords: Fatih Akin; Rainer Werner Fassbinder; Wim Wenders Literature; Jasmin Ramadan; Germany; Media; Cinema; Music.

“Lar é onde nascemos e não onde nossos pais nasceram”

Fatih Akin.¹

1 Introdução

Neste artigo, pretendo apresentar o cineasta “turco-alemão” Fatih Akin como representante das tendências do cinema alemão contemporâneo. Considero os filmes de Fatih Akin em comparação ao cinema da Alemanha surgido a partir do *Manifesto de Oberhausen*, que em 1966 inaugurou o *Neuer Deutscher Film*, apregoando “a morte do cinema do papai” (*Papas Kino ist Tot*).

Partindo da afirmação de Fatih Akin de que o filme *Contra a Parede* (2004) seria o seu equivalente ao filme *O Medo Devora a Alma* (Fassbinder, 1974) - por analogia, seu *Neuer Deutscher Film* - e que *Soul Kitchen* (2009) seria seu *Heimat Film* - bem como outras referências do diretor ao representante do Cinema Novo Alemão Rainer Werner Fassbinder - serão aqui brevemente esmiuçadas as proximidades entre os temas e a prática fílmica dos dois diretores.

A seguir, apontarei a relação entre a música e o cinema de Fatih Akin e Wim Wenders, e também os pontos semelhantes entre as obras dos dois diretores com relação à música e ao *road movie*.

Gabriela Wondracek Linck, acadêmica do curso de Bacharelado em Letras - Alemão/Português - UFRGS - Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: fraulinck@gmail.com

Por fim, será mencionada a relação da literatura com o filme *Soul Kitchen* (2009), ponto de diferenciação fundamental entre o *Neuer Deutscher Film* e o cinema alemão contemporâneo de Fatih Akin.

2 Contexto Histórico - Do *Heimat Film* ao Cinema Novo Alemão

Após o apogeu do cinema expressionista (nos anos 1920) a Alemanha não voltou a experimentar nenhum ápice cinematográfico até o surgimento do Cinema Novo Alemão (*Neuer Deutscher Film*), o qual foi inaugurado pela apresentação do curta *Brutalidade na Pedra* (1966) de Alexander Kluge, no Festival de Oberhausen. Alexander Kluge ficou conhecido por seu engajamento social e parceria com Theodor Adorno. Seus filmes são calcados em técnicas audaciosas para época, como colagens de fotos, desprezo pela linearidade da narrativa e privilégio do impacto do acontecimento imagético e filosófico nas Artes.

O novo cinema apregoadado pelos jovens cineastas de então era apoiado nos preceitos da *Nouvelle Vague* francesa e reagia ao cinema produzido na Alemanha da época, os assim chamados *Heimatfilme*.

Heimatfilme eram filmes que exaltavam a vida do campo e reafirmavam os valores “simples e nacionais” da população pós-guerra no país. O Cinema Novo Alemão responde a isso defendendo a necessidade de evitar filmes suaves e reconfortantes em prol de um cinema que incite a reflexão, não só política, como artística, do espectador.

Fassbinder, por exemplo, afirma ter usado a extrapolação da luz branca em *O desespero de Veronika Voss* (1982) com a intenção de agitar a mente do espectador, já que a concepção da época sobre o extrapolar do preto na tela defendia que este teria o poder de gerar “tranquilidade”.²

Fassbinder fez também dois filmes bastante relevantes em termos “interculturais”: *Katzelmacher* (1969), sobre um imigrante grego em Berlim, e *O Medo Devora a Alma* (1974), sobre o relacionamento amoroso de uma empregada alemã com um negro marroquino. Com este último, Fassbinder chega a um patamar de reconhecimento que Kluge jamais alcançou com *Despedida de Ontem* (1966), filme mais ou menos na mesma linha intercultural (sobre uma alemã em busca de seu lugar ao sol na nova DDR, tratada como uma estrangeira em seu próprio país), mas bem mais audacioso esteticamente. O diretor, apesar de principal articulador do movimento, permanece praticamente incógnito em nível internacional. Kluge colocou o cinema alemão, pela primeira vez após o expressionismo, na vanguarda das experimentações cinematográficas (ao lado de cineastas como Godard, na França) em termos de edição e montagem. Já Fassbinder foi o grande compositor de cenas do Novo Cinema Alemão, com as famosas tomadas de espelho e portas que incitam quadros dentro de quadros.

A seguir, serão destacadas as características marcantes na obra de Wim Wenders, diretor mais conhecido do movimento, assim como os pontos em comum entre Fatih Akin e Wim Wenders, e também entre Fatih Akin e Rainer Werner Fassbinder.

3 Fatih Akin e Wim Wenders: o *Road Movie* e o *Rock'n Roll*

Wim Wenders é talvez o expoente do Novo Cinema Alemão de maior renome internacional. É conhecido, sobretudo, pelo uso da música e pela obsessão por *road movies*,³ gênero que também aparece nos filmes de Fatih Akin. Em 2007, Polona Petek escreveu que *Contra a Parede* (2004)

through its soundtrack, has the power to “activate musical taste as the axis along which new forms of multicultural bonding can emerge. (...) Fatih Akin chooses soundtrack carefully so that it would appeal to viewers from diverse backgrounds, in order to get them to appreciate something from a different culture and accept it into their own cultures.”⁴

Contra a Parede (2004) sugere também influências do cinema independente americano dos anos 1970. A avalanche de referências culturais, como os cartazes de *Siouxi and the Banishments* e outros expoentes da música *punk* da década de 1970/80, sugere caoticidade e urgência de empatia. Como já foi antes referido em PETEK,⁵ Akin, através da trilha sonora de *Contra a Parede*, tem o poder de ativar o gosto musical onde novas percepções multiculturais podem surgir. Tendo escolhido a trilha e o contexto (como paisagens de Istambul) com cuidado, o cineasta teria pretendido criar no espectador a apreciação de uma cultura diferente em sua própria cultura (ou seja, experimentar o desconhecido dentro da zona de conforto).

O diretor já havia demonstrado sua relação intensa com a música no documentário *Do outro lado da Ponte* (2005), no qual um integrante da banda alemã de rock industrial *Einstürzende Neubauten* (que colabora nesta e em outras trilhas do diretor) viaja pela Turquia em busca de novos ritmos locais. O próprio diretor, quando questionado sobre sua relação com a música, disse:

Ich liebe Musik. Musik ist meine Leidenschaft, meine Passion. Ich brauche Music... Ich weiss es nicht... Wie die Luft zu atmen! Auf jedenfall, Essen für die Seele, und ich esse das gern.⁶

Ele diz ainda que a ligação entre música e cinema é, em geral, vista como bidimensional e, durante a entrevista (em Cannes, 2005) gesticula demonstrando apenas as dimensões horizontal e vertical. No entanto, segundo ele, a música pode atingir, no cinema, uma terceira e até quarta ou quinta dimensão para o espectador e, por isso, acredita que não faz sentido fazer filmes sem música.

Ainda na mesma entrevista, quando questionado sobre se faria parte de um “novo” Cinema Novo Alemão, ele diz que “com certeza”, pois faz “cinema alemão, com dinheiro alemão, assim como Wenders.”

Em outra entrevista, 4 anos depois, no Festival de Veneza, sobre *Soul Kitchen*, Fatih Akin revela sua preferência por música afro-americana e diz utilizar músicas de imigrantes em seus filmes porque dessa forma cria uma certa identificação com os próprios imigrantes, especialmente turcos, que “se sentem na Alemanha como os negros se sentem nos E.U.A”. Acrescenta ainda que não usa o *hip-hop* pois não o considera muito plástico: “todo aquele blá-blá-blá e ainda os atores falando, não fica legal”.⁷ Diz depois que Hamburgo, atrás de algumas cidades norte-americanas, é o melhor lugar para ouvir *Soul Music* no mundo.

O título do último filme de Akin (“Soul Kitchen”) é também referência à música homônima do grupo *The Doors*, que não foi utilizada na trilha por problemas de direitos autorais, assim como outras canções do cantor “brega” Prince.

Tal influência remonta à semelhante obsessão musical de Wim Wenders que, junto com Jean-Marie Straub, diretor de *Cronica de Ana Madalena Bach* (1968) - uma cinebiografia quase em formato de videoclipe de parte da família de Johann Sebastian Bach - é o cineasta de relação mais intensa com a música no grupo que surge com o Cinema Novo Alemão.

Um exemplo é o filme de Wenders *Movimento em Falso* (1975), cuja primeira cena inicia com a aparição da personagem cortando a si própria ao som do grupo de rock anos 1960 (norte-americano) *The Troggs*. Outro filme, não menos importante, é *Paris Texas*, onde a música é inseparável da narrativa e da peregrinação dos personagens, constituindo a atmosfera do vazio que acompanha a(s) estrada(s).

Ainda com relação à presença da atmosfera wendersiana nos filmes de Akin, pode-se destacar a herança do *road movie* predominantemente em *Contra a Parede* (2004), mas também em *Em Julho* (2000), *Solino* (2002) e *Do Outro Lado* (2007). As personagens de Akin estão sempre em trânsito ou viagem. No entanto, em seus filmes o centro da tensão não é o movimento em si mesmo, nem a tentativa de alargamento de sua percepção através da exaustão contemplativa do peregrino sem destino (como em Wenders), mas sim o próprio estreitamento do universo cultural, gerado pela tão referida *multiculturalidade*, que em Akin está a serviço da “dimensão do inchaço” e não do “vazio”. Pode-se observar tal inchaço na banda turca marcando o ritmo (“capítulos”) do filme; uma referência cultural “exótica” em uma narrativa permeada por referências a bandas de rock norte-americanas.

A influência norte-americana presente na obra dos dois diretores é notória. É importante lembrar que os norte-americanos criaram a cultura do rock no cinema. Na mesma época em que surge o *Neuer Deutscher Film* aparece também o *New Independent American Cinema*, que inevitavelmente influenciou Wim Wenders e Fatih Akin, o qual, a propósito, muito tem citado Martin Scorsese (documentarista de Bob Dylan, advindo do *New Independent American Cinema*) como inspiração.⁸

A questão da música como apetrecho para que o espectador “sinta a história do filme” tem estreita relação com o cinema independente, do qual Fatih Akin é ferrenho simpatizante. Diz ele em entrevista à *Comming Soon*:

You get hired by the studio. "This is the budget, these are the actors and this is the script, go out and shoot it." I don't did that. I don't mean to negate this. I respect that, but I think that if I don't have to do it to survive, I won't do it. The film wouldn't be good. These films have a certain expectation for an audience, and maybe I could not fill that expectation. I never shot an advertisement, not because of the philosophical or idealistic reason. I don't think I can sell something. I can tell a story. I hope I can still tell a story.⁹

4 Fatih Akin e Rainer Werner Fassbinder

4.1 A questão do imigrante

As personagens imigrantes nos filmes de Fatih Akin são integradas à sociedade, ao contrário das antigas personagens de Fassbinder em, por exemplo, *Katzelmacher* (1974) e *O Medo Devora a Alma* (1974).

Katzelmacher (1969) retrata os preconceitos enfrentados por um imigrante grego na Alemanha da época, no que tange a convivência diária com outros habitantes de uma cidade alemã (em geral, vizinhos). Em *O Medo Devora a Alma* (1974), Fassbinder volta aos mesmos problemas de exclusão vividos pela personagem, desta vez um imigrante marroquino que se apaixona por uma empregada doméstica (também na Alemanha).

Já em *Em Solino* (2002), dirigido por Fatih Akin, o personagem principal é um descendente de italianos que faz sucesso como diretor de cinema. Em *Contra a Parede* (2004), ambos os personagens principais são turco-descendentes e o preconceito que sofrem é fruto de pressões internas e familiares, não do meio urbano em que vivem. Ambos têm amigos, vão a festas, levam uma vida como a de qualquer alemão que vive em uma cidade grande. A figuração deles como *outsiders* é trabalhada no filme de forma mais referente ao estilo de vida *underground* (associado ao *rock'n'roll*) do que advinda de suas raízes étnicas. Em *Soul Kitchen* (2009) ocorre o mesmo, mas as pressões de ordem étnica (mesmo familiares) desaparecem.

Em 2006, BERGHAHN¹⁰ escreveu sobre os filmes *Contra a parede* (2004), *Solino* (2002) e *Rápido e Indolor* (1998), apresentando Akin como um dos mais proeminentes diretores do cinema “turco-alemão (embora ressalte que ele se apresenta como um realizador “alemão”). A autora afirma que os temas implícitos no cinema de Fatih Akin são ‘the migrant’s experience of rootlessness and the redemptive promise inherent in th return to one’s Heimat.’¹¹ Ela também usa termos como “eclectic mix” e “cultural hybridity” para descrever Akin em seu trabalho.

No entanto, a segunda e a terceira geração de imigrantes (no caso, turcos) vivendo na Alemanha não se vêem mais como *outsiders* da forma como a primeira geração se via. Essa nova geração é geralmente chamada de turco-alemã. SCHAFFLER¹² diz que a diferença principal entre as duas gerações é que o nível de integração da geração atual aumentou bastante em comparação à geração de seus pais. Por exemplo:

Anders als in den Migrationsfilme der 70er and 80er Jahre, die immer wieder klar abgegrenzte Kulturen aufeinander prallen ließen, stehen im Zentrum vieler dieser neuen Filme offene Formen des Zusammenlebens in einer hybriden, urbane Gesellschaft.¹³

Apesar disso, o lugar mais comum nas biografias online de Fatih Akin é descrevê-lo segundo sua etnicidade. A primeira frase de sua biografia no site *German film Web*,¹⁴ informa ao leitor que Akin é filho de imigrantes turcos. O status de *Einwanderer* (imigrantes) de seus pais também é citado em outras duas biografias online.¹⁵

Sobre questões étnicas, Fatih Akin afirmou em 2006, em entrevista a um periódico armênio:

In my opinion, speaking of blood has chauvinism elements. The blood is the same for me everywhere, in each state, it differs only in classes. When you start classifying blood it bothers the freedom of a person. Armenian-

Turkish conflict is based on fear. The problem is to overcome the fear which appears while looking on the truth. Film has the power to overcome that fear. (...) Film, literature and music can take the hand of a spectator and take him/her through the dark rooms of the truth. In my "Fear eats the Soul" film I tell how many souls were eaten in Turkey.¹⁶

Em entrevista à revista *Der Spiegel*, em 2008,¹⁷ Fatih Akin afirma que o motivo de ter filmado a maior parte de *Contra a Parede* (2004) na Turquia seria o fato de que neste país ele se sente "filmando com novos olhos", enquanto em Hamburgo tudo já lhe parece familiar demais. Quando questionado sobre suas pretensões de filmar novamente uma história de amor turco-alemã em seu próximo filme (*Soul Kitchen*), o diretor respondeu: "Todas as estradas apontam para a América."¹⁸

4.2 Cinema Pessoal

Rainer W. Fassbinder mantinha relações estreitas com seus atores e colaboradores. Entre elas, destaca-se um longo relacionamento amoroso com o ator principal de *O Medo Devora a Alma*, o marroquino El Hedi Bem Salem. Também foi casado com Ingrid Caven, que atua em *O Mercado das Quatro estações* (entre outros). Além disso, alimentava uma relação de amizade e admiração obsessiva com Hanna Schygulla, que conheceu na universidade.

Segundo HAYMANN,¹⁹ Fassbinder fazia filmes como forma de terapia, exorcizando em seus personagens as desavenças (ou preferências) que nutria por seus atores, parte de uma equipe que não variava muito (assim como no caso de Akin). Fassbinder dedicava à Hanna Schygulla sempre os papéis de maior respeito, e chegou inclusive a colocar a mãe em um papel constrangedor em *Berlin Alexanderplatz*, por motivos de desentendimento pessoal.

A relação próxima de Fatih Akin com sua equipe também é bastante referida na mídia, assim como o fator pessoal, considerado pelo próprio diretor como fonte de inspiração. Akin disse, quando entrevistado por uma emissora francesa sobre *Soul Kitchen* (2009), que o fato de ter migrado do drama para a comédia é que tudo é "muito pessoal" quanto ao seu modo de filmar e que quando fez *Contra Parede* (2004), estava em uma época difícil, e por isso o filme é tão "furioso". Quando filmou *Do Outro Lado* (2007), estava melancólico e, por isso, "o filme é o que é." Já *Soul Kitchen* seria seu *Heimatfilm* porque ele estava em um "clima" de se sentir em casa; e isso não só no sentido de que Hamburgo é seu lar, mas porque, no filme, os personagens "lutam" por seu lar, que é o restaurante "Soul Kitchen" (nome também de um antigo restaurante de Hamburgo). Declara também que o lar pelo qual os personagens lutam poderia ser, ao invés de um restaurante, "um navio, por exemplo." Nesse sentido, ele diz que "Piratas do Caribe" também seria um *Heimat Film*.²⁰

Em entrevista ao *Die Zeit online*, Adam Bousdoukos, ator principal de *Soul Kitchen* (2009), amigo íntimo e parceiro de Akin desde o seu primeiro filme *Rápido e Indolor* (1998), afirma que "Eine Kneipe ist wie ein Film",²¹ ou seja, "Um boteco é como um filme".

A afirmação remete ao próprio "Soul Kitchen". O boteco fictício é inspirado no restaurante *Sotiris*, famoso na cena *underground* de Hamburgo, e pertencente ao próprio Adam Bousdoukos, que o adquiriu graças ao pagamento recebido após sua atuação no primeiro filme de Fatih Akin, *Rápido e Indolor* (1998).

Sobre sua relação com o diretor Fatih Akin, Bousdoukos afirma:

Fatih und ich waren beide die Klassenclowns und haben früh gemerkt, dass wir ähnliche Roots, Träume und Sehnsüchte haben.²²

Todo a história anterior à história encenada em *Soul Kitchen*, desde a antiga vida desregrada de Zinos (ou “Adam”) até a compra de seu próprio restaurante, é contada do livro de Jasmin Ramadan, também amiga da dupla da época de colégio. Há também a relação do diretor com Andreas Thiel, falecido produtor de *Do Outro Lado* (2007), a quem Fatih Akin dedica o filme.

Soul Kitchen (2009) seria, inclusive, uma interrupção na trilogia de Fatih Akin, iniciada com *Contra a Parede* (2008) e *Do Outro Lado* (2007). Segundo ele, a trilogia foi interrompida por motivos de estafa. Isso após a conclusão das filmagens de *Do Outro Lado* (2007), durante as quais faleceu Andreas Thiel. O diretor ainda ressalta que o amigo morreu no mesmo quarto onde Hanna Schygulla passou mal nos anos 1970. Quando perguntado sobre sua relação com Thiel, em entrevista a revista eletrônica *Commig Soon*, o diretor diz:

He was my artist consultant. We shared our lives and partying with groupies in Spain in some motel rooms. We were friends and after he died, it was strange because certain moments which were in the film like the mother comes to pick up the dead body of the daughter, and she wants to know how she died and stuff. Some of these scenes happened in real life, they repeated themselves. It was a bit scary. Andreas died in the room where Hanna Schygulla had her breakdown with the cameras involved. Certain images, too. I was in the airport and I saw how the coffin of Andreas went into the plane after I shot the same thing. You see? They repeated themselves. It was tough, but instead of doing nothing, I decided to overcome the grief of the death of my friend by doing "Soul Kitchen" because he always wanted me to do that. It's another reason to make the film very personal, that fact and the fact that this is a farewell to a certain lifestyle.²³

Nota-se que na maioria das entrevistas de Fatih Akin é recorrente a referência à Fassbinder; por exemplo, quando fala de seu “Fear Eats the Soul Film” ou, como no caso citado acima, quando faz referência a Hanna Schygulla (atriz preferida de Fassbinder). Além disso, o diretor (assim como Fassbinder) define seu modo de filmar como “pessoal”.

5 *Soul Kitchen*; o *Heimat Film* de Fatih Akin e a questão literária

Soul Kitchen foi ambientado em Hamburgo. Como já foi dito, segundo Akin este é o seu *Heimatfilm*, o que mais uma vez torna pertinente a comparação dos filmes do diretor com o movimento do Cinema Novo Alemão.

Inverso à sucessão histórica do cinema alemão, o *Heimatfilm* de Fatih Akin, aparece depois do seu *Fear Eats the Soul Film*, ou seja, após seu *Neuer Deutscher Film*. O *Heimatfilm* de Akin é a referida “superação do medo”, encontrada não na revolta ou no choque provocado pela narrativa e pelas imagens (como no Cinema

Novo Alemão), mas na suavidade de uma comédia confortante, logo encaixada pela mídia dentro do gênero cinematográfico conhecido como *Don't Worry be Happy Movie*.

No Festival de Veneza de 2009, o diretor disse a respeito de *Soul Kitchen* (2009):

I became a slave of the sucess. A slave of the seriousness. I don't need that. Life is more than that. I need to laugh.²⁴

E ainda acrescentou que a inspiração para o filme veio da observação do comportamento dos clientes e funcionários de Adam Bousdoukos no *Sotiris*, e também de um livro de “culinária” de Isabel Allende. Finaliza dizendo não há mais razão para fazer filmes sobre imigrantes que não se sentem em casa, pois eles, atualmente, se sentem em casa.

Soul Kitchen (2009) apresenta as desventuras tragicômicas de Zinos (interpretado pelo próprio Adam Bousdoukos), um descendente de gregos (como Adam Bousdoukos), dono de um restaurante (idem Adam Bousdoukos) pouco frequentado, que namora uma alemã de família tradicional.

O livro “antes do filme” de Jasmin Ramadan transborda referências aos filmes de Fatih Akin (principalmente a *Rápido e Indolor*), como também a livros e músicas diversas (principalmente do cantor Prince). A todo momento Zinos é confundido com “Adam”, inclusive pelo próprio “Fatih”, que aparece como personagem no livro:

„Heißt du zufällig Adam?“

„Ja, man, du siehst ihm recht ähnlich!“

Zinos setze sich zu ihm, der Typ grinste ihn an.

„Ähn, ey!, schuldige, ich bin Fatih! und wie heißt du?“

„Zinos Kasansatkis!“

„Das ist ja n geiler Name, Kasantsakis hieß doch der Typ, der *Alex Sorbas* geschrieben hat, Zinos Kasantsakis! Geiles Buch, geiler Film! Has du den gesehen?“

(...)

Weißt du, was witzig ist, Zinos? Adam, mein Freund Adam, hat ein Restaurant, und das ist etwas Besonderes, das *Sotiris* in Ottensen, du musst da unbedingt mal vorbeikommen, wenn du wieder da bist. Da gehen die geilsten Partys ab, so mit Prince-music.²⁵

O livro, assim como o filme, retrata bastante as atividades festivas e boêmias de personagens por volta dos 30 anos, com destaque para suas relações com o álcool e outras drogas. O próprio Fatih Akin diz ter se inspirado nos filmes de *Cheech & Chong* dos anos 1980 para filmar *Soul Kitchen*. A referenciação às drogas, no entanto, é mais forte na obra literária do que na filmica.

A grande novidade que *Soul Kitchen* traz ao espectro literário é o fato de ir contra a corrente da velha tradição da “adaptação” literária para o cinema. Trata-se de uma relação de complementação e não de adaptação. Os próprios créditos de *Soul Kitchen* anunciam que para compreender melhor a história do filme é aconselhável ler o livro de Ramadan.

A relação dos filmes de Fatih Akin com a literatura não é exatamente novidade. Já depois de *Em Julho* (2002), Akin havia fornecido o roteiro para o escritor turco

Selim Özdogan escrever um livro baseado no mesmo. Em *Do Outro Lado* (2005) há a aparição em cena de um livro de Özdogan,²⁶ como também referências culturais à literatura (como um quadro de Oscar Wilde). Além da personagem principal se chamar “Lotte”, uma possível referência à personagem de Goethe. Em *Soul Kitchen* (2009) a garçonete faz referência explícita à Goethe. Ela diz “Goethe disse: ‘As cores são monumentos de luz e miséria’, isso porque Van Gogh ficou louco e cortou a orelha.”²⁷ Ela também menciona o “Conde de Monte Cristo” (para se referir ao namorado ex-presidiário). O fato de tais referências virem de uma garçonete é também relevante no contexto da hibridização dos personagens. Assim como as referências vindas do cozinheiro (no mesmo filme), que cita Rimbaud quando fala que “as coisas não são vendidas, elas se vendem.”²⁸

Ao contrário dos filmes alemães com e sobre imigrantes e trabalhadores de classes mais baixas dos anos 1970 e 1980, em *Soul Kitchen* (2009) as personagens, independentemente de suas origens, são integradas ao seu meio; socializam, ouvem rock norte-americano e citam grandes obras da literatura mundial. Assim como a Taverna *Sotiris*, *Soul Kitchen* torna-se um local frequentado por intelectuais e músicos, não necessariamente possuidores de vastas finanças, mas espirituoso e bem relacionados.

6 Conclusão

Fatih Akin, na condição de realizador de cinema alemão contemporâneo, supera o medo da ruptura entre cinema e contexto histórico alemão (este último sempre arraigado a um passado de torturas sociais). Tal ligação entre História e Arte é mais forte quando se trata de filmes alemães do que quando se trata de filmes de qualquer outra nação ocidental, pelo que se pode observar na fortuna crítica dos mesmos. O próprio fato de a mídia e os estudiosos de cinema referirem-se a Fatih Akin como um cineasta turco-alemão revela a tendência de retratar o cinema alemão sempre tendo a questão intercultural como pauta e, logo, ligam-o constantemente mais aos aspectos sociais do que estéticos.

A obra fílmica germânica é quase sempre relevante e áustera demais aos olhos dos espectadores por estes estarem sobrecarregados de informações que tangem o reflexo dos traumas sociais. Sabe-se, tanto pelo cinema, quanto pela literatura, que a tradição artística da Alemanha é naturalmente impregnada de História, mas não essencialmente. A austeridade (tanto da câmera quanto dos temas) é intrínseca a tais filmes por uma questão de formação autoral calcada em dramas individuais que, na Alemanha, por seu passado de desentendimentos com a abundância de estrangeiros desde a chegada, no final da Segunda Guerra, dos *Gastarbeiter*²⁹, são indissociáveis da questão social e multicultural. O tema multicultural nos filmes germânicos advém de uma força interna legítima, de uma pressão de influências estrangeiras que é em geral sentida como excessiva.

O problema ocorre quando se olha “de fora” tal fenômeno, a partir do contexto social “relevante” que está na superfície (e não passa dela, justamente porque não é seu anseio). O contexto social que neles se apresenta deveria ser analisado, no entanto, como secundário. É por isso que *Soul Kitchen* rompe barreiras: é a primeira comédia germânica a fazer sucesso internacionalmente em muitos anos e, pelo seu tom leve, permite que se olhe para outras características do cinema alemão contemporâneo, além do aspecto histórico-social.

A comparação do Cinema Novo Alemão com o Cinema Alemão Contemporâneo se dá ainda, apesar disso, essencialmente no âmbito temático. Acredita-se que tal fato tem origem na própria falta de inovação estética no cinema atual da Alemanha.

É notório que vem sendo colocada mais em foco a questão do imigrante em Fassbinder e em Akin, do que a relação deste último com a música, que o liga a Wim Wenders e ao cinema independente norte-americano da década de 1970. Também não são exploradas as questões ligadas ao modo pessoal de filmar em equipe, que o liga a Fassbinder e transcende a análise das relações temáticas superficiais, em direção ao destrinchamento da própria inspiração artística.

Sua relação com a literatura, especialmente no que tange o livro de Jasmin Ramadan, merece também um estudo mais aprofundado, pois inaugura, de fato, uma nova tendência artística, tanto dentro do ramo da literatura, como do cinema. Acredita-se que aí está a grande inovação do cinema germânico atual.

Notas

¹ “2009 - Ritagli dalla Biennale di Venezia Cinema”: <http://www.youtube.com/watch?v=aW0aJ7C7lvU&feature=related>. Acesso em 18/11/2010.

² RAIMAN, Ronald. *Fassbinder Filmmaker*. New York: Symon & Schuster, 1984, p. 114.

³ O *road movie* é calcadado na tradição norte-americana, e visto, em geral, como inaugurado pelo diretor John Ford.

⁴ POLONA, Petek. *Enabling collisions: Re-thinking multiculturalism through Fatih Akin's Gegen die Wand/Head On*. IN: *Studies in European Cinema* 4 (2007): 177-186.

⁵ POLONA, Petek. *Enabling collisions: Re-thinking multiculturalism through Fatih Akin's Gegen die Wand/Head On*. IN: *Studies in European Cinema* 4 (2007): 177-186.

⁶ “Fatih Akin in film festival TV interview 2005 Cannes”: <http://www.youtube.com/watch?v=4dDaDCNnorjg&feature=related> Acesso em 18/11/2010.

“Eu amo música. Música é a minha paixão, minha adoração. Eu preciso de música... Sei lá... Como do ar para respirar! Como alimento para a alma! E eu adoro comê-la...” (Tradução minha.)

⁷ “2009 - Ritagli dalla Biennale di Venezia Cinema”: <http://www.youtube.com/watch?v=aW0aJ7C7lvU&feature=related>. Acesso em 19/11/2010.

⁸ Para maiores informações, ver BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n Roll salvou o Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

⁹ Revista eletrônica *Coming Soon*: <http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=68730>. Acesso em 16/11/2010.

¹⁰ BERGHAWN, Daniela. *No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin*, IN: *New Cinemas*, 4:3, 2006, p. 141-157.

- ¹¹ BERGHAIN, Daniela. *No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin*. IN: New Cinemas, 4:3, 2006, p. 141.
- ¹² SCHÄFLER, Diana. *Deutscher Film mit türkischer Seele: Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*. München: VDM Verlag Doktor Müller, 2007.
- ¹³ SCHÄFLER, Diana. *Deutscher Film mit türkischer Seele: Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*. München: VDM Verlag Doktor Müller, 2007. p. 31.
 “Diferente dos filmes de imigrantes dos anos 1970 e 1980, que sempre apresentam culturas claramente divididas por fronteiras, no centro destes novos filmes está um modo de vida compartilhado por todos, em uma sociedade híbrida e urbana.” (Tradução minha.)
- ¹⁴ www.fimportal.de. Acesso em 16/11/2010.
- ¹⁵ www.kino.de e www.film-zeit.de. Acesso em 16/11/2010.
- ¹⁶ Revista *News Bulletin* <http://agbu.org/newsbulletin/2010-07-0713.pdf>. Acesso em 16/11/2010.
- ¹⁷ Spiegel online:
<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,508521,00.html>. Acesso em 16/11/2010.
- ¹⁸ Spiegel online:
<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,508521,00.html>. Acesso em 16/11/2010.
- ¹⁹ RAIMAN, Ronald. *Fassbinder Filmmaker*. New York: Symon & Schuster, 1984.
- ²⁰ “Après Head-On et De l'autre côté, Fatih Akin goûte à la comédie avec Soul Kitchen. Rencontre.”
<http://www.youtube.com/watch?v=bQyHXgLoV40&feature=related> Acesso em 19/11/2010.
- ²¹ Die Zeit online: <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-12/adam-bousdoukos-soul-kitchen> . Acesso em 16/11/2010
- ²² Die Zeit Online: <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-12/adam-bousdoukos-soul-kitchen> . Acesso em 16/11/2010 . “Fatih e eu erámos os palhaços da classe, e logo notamos que tínhamos as mesmas raízes, sonhos e angústias”. (Tradução minha.)
- ²³ Revista eletrônica *Coming Soon*.
<http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=68730>. Acesso em 16/11/2010.
- ²⁴ “Soul Kitchen - tv call”
<http://www.youtube.com/watch?v=qtv5BcDn-AA&feature=channel>. Acesso em 19/11/2010.
- ²⁵ RAMADAN, Jasmin. *Soul Kitchen – Der Geschichte erster Teil – Das Buch vor dem Film*. München: Blumenbar Verlag, 2009, p. 166 e 168.
 “Por acaso, você se chama Adam?”
 „Nossa, cara, você parece demais com ele!”
 Zinos se vira para ele e dá uma risadinha.
 „Opa! Foi mal, eu sou o Fatih! E você, como se chama?”
 „Zinos Kasansatkis!”

„Taí um nome muito massa... Kasantsakis também é o nome do pinta no livro de *Alex Sorbas*, Zinos Kasantsakis! Livro massa, filme massa! Você viu?“
(...)

Sabe o que é engraçado, Zinos? Adam, meu amigo Adam, tem um restaurante, e o lugar é demais, o *Sotiris*, em Ottensen, você precisa sem falta dar uma passada lá, quando voltar. Lá tem as festas mais massa, e toca Prince.”

(Tradução minha.)

²⁶ AKIN, Fatih. Filme: *Do Outro Lado* (2005). referência marcada aos 1h35min de filme.

²⁷ AKIN, Fatih. Filme: *Soul Kitchen* (2010). referência marcada aos 35min5seg de filme.

²⁸ AKIN, Fatih. Filme: *Soul Kitchen*. 2009. Referência marcada aos 19min52seg de filme.

²⁹ trabalhadores “convidados” ; imigrantes que foram contratados pela Alemanha do pós-guerra para reconstruir o país.

Literatura e luz: iluminação elétrica, teatro e o filme expressionista

recebido em 12/09/2010 e aceito em 04/10/2010

Michael Korfmann

This article discusses the influence of electric illumination on theatre and the so called expressionist film. It starts with a short historical overview and will then argue that the only film with a narrative as well as a visual design in expressionist tradition is *From Morn to Midnight*, based on a play written in 1912 by Georg Kaiser and released in same year (1920) as its legend counterpart *The Cabinet of Caligari*. But different then *Caligari* or many other famous German silent movies from the 1920s it is not located in a romantic shadow world, syntactically created by lightning effects, but renounces the dark and spooky irrational in favor of an urban environment in the early twentieth century: a story of money, erotic seduction, escapist fantasies, eccentric bohemian life, crime and rapid alteration of scenes.

Keywords: lightning; theatre; expressionism; *From Morn to Midnight*.

1 Introdução

O lema de nossa abordagem, literatura e luz, tem seu ponto de partida na famosa frase de Marshall McLuhan na qual ele diz que “a light bulb creates an environment by its mere presence”,¹ atribuindo assim ao *medium*, compreendido por ele de forma abrangente e incluindo, além da rede elétrica e *media* convencionais como filme ou televisão, também as estradas e as redes ferroviárias, em si um papel transformador. Assim, “the medium is the message” afirma que os conteúdos mediais, no sentido ideológico ou político, estão potencialmente disponíveis em qualquer forma medial e cabe entao à própria invenção medial o papel central na reconfiguração das ordens sociais, entre as quais encontram-se a área literária como forma específica do campo artístico.

Um tal olhar medial faz jus a um *crossover* de temáticas, análises e abordagens tão característicos no âmbito dos estudos comparatistas. Esta diversidade nasce obviamente em parte já do próprio conceito de luz, que pode ser compreendida da forma já citada por McLuhan e conseqüentemente poderíamos nos debruçar sobre a massificação social no início do século XX quando a rede elétrica se consolida: instalam-se três turnos de trabalho nas fábricas, acontece a invasão dos centros urbanos com signos luminosos se propagando, surgem os próprios elétricos ou bondes, constata-se um *boom* nos *media* impressos via novas máquinas fomentadas pela rede elétrica e o cinema apenas se instala definitivamente e alcança uma

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

penetração maciça a partir da eletrificação das salas de projeção. Todos estes elementos marcam não apenas o ambiente social mas também os romances centrais das vanguardas como *Ulisses*, *Berlin Alexanderplatz* ou *Manhattan Transfer*, tanto em termos temáticos² bem com no sentido estrutural. Não por acaso McLuhan, professor de literatura, viu em James Joyce o captador destacado das transformações mediais, sociais e comunicativas na virada do século. A referência à luz revela-se explicitamente em construções como o “Modelador de Luz e Espaço” de Maholy-Nagy, na definição que Walter Ruttmann deu a seus filmes abstratos como “pintura com a luz” ou na semântica dos *Farbenlichtspiele* ou “jogos de luzes coloridos” de Ludwig Hirschfeld-Mack, mas também precisa-se levar em conta o simples fato de que inicialmente, na Alemanha, o cinema se chamava *Lichtspiel*, ou seja, jogo de luz. Não surpreende portanto que críticos como Frances Guerin, em *A Culture of Light* denominam todo o período dos anos 20 e 30 do século passado como a cultura da luz.³

Evidentemente o eixo literatura e luz abre possibilidades de outras abordagens com diferentes focalizações: pode-se pensar ser a luz ou iluminação como motivo literário, na pintura renascentista com sua distribuição luminosa regular e equilibrada como paralelismo à construção estética do teatro clássico, o *chiaroscuro* na pintura de um Rembrandt como fonte de inspiração para diversos autores românticos e seus mundos entre o fantástico-ameaçador e o cotidiano “iluminado” burguês. Ambos, tanto a literatura romântica quanto a pintura de Rembrandt, se tornariam mais tarde ainda referência para o chamado cinema expressionista alemão com seu enfoque na iluminação parcial e indireta bem como sua inclinação para motivos, personagens e narrativas românticas. Se olhamos para a luz no contexto dos espaços públicos, a iluminação progressiva de ruas e espaços públicos nos séculos XVII e XVIII, é visto por Gaston Bachelard⁴ sob a perspectiva de vigilância e controle. Talvez por isso virou um dos lugares preferidos para enforcamentos na revolução de 1789 e posterior, em 1830, objeto de destruição, referência presente na canção revolucionária mais famosa *Ca ira* onde se exclama: “les aristocrates à la lanterne!”.

Também faz parte do universo luminoso a passagem ao longo do boulevard iluminado como “espaço interior” no sentido benjaminiano,⁵ que, seguindo Baudelaire e o dandy, criou o *flâneur* metropolitano cuja maneira síncope de caminhar e percepção contra-rítmica tentam “ganhar do corpo urbano”⁶ e sua luz uma estética específica. Podemos evidentemente também ver a luz no sentido do (re)conhecimento filosófico ou, pelo menos na tradição ocidental, na luz e no escuro como formas simbólicas básicas de poder em conflito, “metáforas absolutas da vida antagonica em si do vir e desaparecer, do nascimento e da morte, da redenção e do declínio”.⁷ No campo religioso ela representa, conforme Walter Sparr,⁸ a metáfora teofórica em si, não apenas no Gênesis como também na arquitetura: as catedrais góticas foram construídas arquitetonicamente como mediadoras da luz verdadeira: o abade Suger (1081-1151), construtor da catedral de Saint-Denis, objetivava uma arquitetura “na qual o espaço interno pode ser iluminado por inteiro pela maravilhosa luz contínua”,⁹ um espaço-luz onde deve convergir diretamente o dia profano para a *lux divina*. *Lux inter omnia corporalia maxime assimilatur luci aeterni*, esta frase de Bonaventuras (1221-1274), pode ser lida como manual da arquitetura das catedrais e corresponde, na comunicação escrita, a textos do século XIII como “Das fliessende Licht der Gottheit” ou “A luz fluida da Divindade” da mística Mechthild von Magdeburg. E poderíamos ainda mencionar a escrita da luz,

ou seja, a fotografia e suas diversas interligações com a literatura, para citar apenas algumas das formas e constelações possíveis do título literatura e luz. O trabalho a seguir analisa, dentro do vasto campo traçado aqui, um aspecto específico, a iluminação no teatro e sua influência sobre o chamado filme expressionista, ou seja, ele se movimentará sobretudo no âmbito da luz como fonte de iluminação e “personagem” adicional nas encenações visuais.

2 Teatro e luz

Iniciamos com dois exemplos concretos. Katrin Brack torna o cenário do palco em um espaço no qual o visual emerge do material. Com isso, ela rompe com a ideia de que a aplicação de efeitos luminosos servem, sobretudo, como ilustração da ação e dos personagens: ela cria um espaço de luz, a partir do qual a história ou narrativa precisa se desenvolver e assim não se submete a uma mera função metafórica.



O artista James Turrell não apenas faz instalações à base de luz como também insere seus espaços iluminados no âmbito do teatro:



1994- iluminação de James Turrell

objetivando refletir a respeito da “reality of transcendental experience”,¹⁰ não tanto no sentido religioso mas como experiência de travessia referente ao espaço onde a luz ideoretinal, a luz ou cor que possa surgir no campo da visão na ausência de um estímulo sensorial, e a mínima da luz externa tornam-se indistinguíveis e assim faz-se necessário um reganho do espaço perceptivo. Para ele, luz é tão essencial quanto o ar e perder a capacidade de sentir a luz é como perder a capacidade perceptiva por completo. Turell assim objetiva, através de sua iluminação, uma recuperação do espaço perceptivo, tornando o olhar do olhar o elemento constitutivo na encenação teatral.

Um retrato da realidade teatral por volta de 1800 ilustra claramente como a iluminação do palco bem como seu papel evoluiu de um precário elemento de apoio para um elemento constitutivo da encenação.



Aqui, a luz de vela é instalada na margem frontal, iluminando a cena de baixo para cima e forçando os atores a vir à frente do palco para serem vistos. Também o espaço reservado para os espectadores é – pelo menos parcialmente – iluminado o que resulta, conforme retratos da época, em diversas ações paralelas ao espetáculo como conversas e outras atividades.

Esta tradição teatral sofre uma significativa ruptura durante o século XIX. No âmbito alemão, podemos apontar para as encenações de Richard Wagner



que, para alcançar o impacto de seu *Gesamtkunstwerk*, esconde a orquestra em um vale e deixa o público no escuro para assim gerar uma intensidade até então desconhecida da ação no palco, reforçado por uma iluminação a gás a partir de diversos pontos e preparando desta maneira as típicas configurações das salas de cinemas algumas décadas mais tarde.

A primeira artista a integrar a luz elétrica como elemento cenográfico foi a dançarina americana Loie Fuller. Nascida nos Estados Unidos, ela se mudou para Paris e foi amiga de artistas como Mallarmé ou o pintor Henri de Toulouse-Lautrec. Fuller realizava uma união entre suas coreografias e trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas.



Paralelo a eletrificação das salas de cinema, também o teatro dos anos 10 e 20 do século XX incorporou as possibilidades que a então nova iluminação elétrica proporcionava. Era sobretudo o paralelismo de espaços feitos de luzes variados que fascinou os diretores e seus técnicos. Aqui um exemplo do teatro de Erwin Piscator.



Este paralelismo de mundos e ambientes encontra sua contra-partida moderna, por exemplo, em Robert Wilson;



Reith, *Destruction and Retreat I*, Schauspielhaus Berlin, Inszenierung/Schulhof/Licht: Robert Wilson

Para Wilson, o elemento mais importante do teatro é a luz, criando texturas densas e palpáveis que permitem pessoas e objetos saírem do fundo para ganhar contornos e se tornarem unidades diferenciadas.¹¹

Voltando à década de 1920, Bertold Brecht destaca explicitamente a importância da luz. Dentro de sua concepção de estranhamento, proclama que a exibição aberta da iluminação – e não seu efeito ilusório – revela ao espectador o caráter artificial do teatro, destruindo assim algo de sua ilusão de se assistir a uma ação momentânea, espontânea, não ensaiada e real.



Diferente de Brecht, o diretor Max Reinhardt usa a luz justamente para criar tais efeitos de ilusão, de espaços de sombras e iluminações



indiretas bem como elemento para reforçar a coreografia de massas no palco



A partir destas formas visuais baseadas nos efeitos da luz elétrica, forma-se o chamado filme expressionista que, em grande parte, recorre, de um lado, a figuras e motivos da literatura romântica mas encena visualmente as narrativas do século XIX com tais efeitos de luz emprestados e adaptados ao novo médium fílmico; basta aqui lembrar de filmes como *O Estudante de Praga*, *O Golem* ou *Nosferatu*, onde encontramos, além dos efeitos visuais mencionados, também referências biográficas com o teatro de Max Reinhard, já que muitos dos atores e diretores tiveram passagem por suas produções teatrais antes de atuar no *medium* fílmico.

O que une de fato muitos destes filmes é então uma iluminação excepcional, encenando e realizando suas narrativas através de uma técnica de luz elaborada, indireta e com efeitos inovadores, com influências claras das encenações teatrais de Max Reinhard. Independente se tais efeitos luminosos se originem a partir da elaboração e aperfeiçoamento consciente dos efeitos da recente iluminação elétrica dos teatros, sobretudo a partir do emprego do cone de luz e do holofote móvel, cortando o espaço e contrastando o protagonista como mancha de luz com a escuridão completa ou criando fortes áreas de sombras¹² ou se, como relata Lotte H. Eisner,¹³ sua utilização seria apenas uma saída econômica devido à falta de recursos para cenários complexos, é preciso afirmar que são, sobretudo, tais “imagens de sombra e figuras de luz”, conforme uma publicação recente sobre os filmes e F.W. Murnau e Fritz Lang,¹⁴ que marcam os filmes alemães da época e são a base para sua classificação como expressionistas.. E mesmo o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*,



tradicionalmente considerado o filme expressionista *par excellence*, apenas utiliza um cenário pintado no estilo expressionista como fundo “moderno” para apresentar uma história moldada nos padrões românticos.¹⁵

3 Da aurora à meia-noite

O único filme, no meu ponto de vista, realmente expressionista, tanto em relação à narrativa bem como referente ao aspecto visual, é *Da aurora à meia-noite*, que estreou em 1920, mesmo ano em que estreou *O Gabinete do Dr. Caligari*. Baseou-se em uma peça escrita em 1912 por Georg Kaiser. Publicado apenas em 1916, o texto foi encenado em inúmeros teatros a partir de 1917. Em 1918, o diretor Karl Heinz Martin apresentou sua versão no teatro Thalia em Hamburgo e dois anos depois, o próprio Martin realizou a transposição de *Da Aurora à Meia Noite* para o *medium* fílmico. Trata-se do único filme da época que aproxima uma fonte literária expressionista com uma estética visual claramente na mesma linha. Não se situa no mundo das sombras, renuncia ao irracional e obscuro fantasmagórico em favor de um contexto social do início do século XX num ambiente urbano: uma história de

dinheiro, sedução erótica, fantasias escapistas, vida boêmia excêntrica, crime e alteração rápida de cenas. Na época, o filme foi anunciado como primeiro filme que se apresenta nas cores fundamentais de preto e branco, não tentando esconder sua configuração visual essencial através, por exemplo, de películas pancromáticas, uma coloração artificial posterior (como no caso de *Caligari*) ou a pintura de cenários em certas cores para obter efeitos de cinzas na película. Willy Haas comenta em 1922: “Tentou-se forçar as imagens em movimento numa antítese em preto e branco, provavelmente levando em consideração o caráter incolor do cinema, levando isso até as últimas conseqüências. Em termos de teoria artística e literária, totalmente conseqüente”.¹⁶



Consequentemente não trabalha tanto com efeitos de iluminação no sentido de criar um mundo de sombras e duplicidade, mas apenas com linhas brancas distorcidas e quase fosforescentes sobre um fundo preto e assim se aproxima bem mais das gravuras expressionistas.



Erich Heckel (1883 - 1970) *Zwei Männer am Tisch*, 1913

O filme se configura através dos cenários reduzidos e parcos, de forte teor gráfico, encurtado, concentrando e comprimindo características essenciais do drama textual em formas visuais. Dominam formas estáticas, linhas simples, um fundo puramente bidimensional, apontando para estruturas de mundo externo e literalmente “traçando” relações lineares de diferentes estados mentais, sociais e discursivas, inclinando-se assim para a abstração gráfica em nome de uma validade mais ampla da condição humana e social.

Notas

¹ MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. New York: Mentor, 1964, p. 8.

² DAEMMRICH, Horst S. e DAEMMRICH, Ingrid G. *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke, 1995.

³ GUERIN, Frances. *A Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*. Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2005.

⁴ BACHELARD, Gaston. *La flamme d'une chandelle*. Quadrige: Paris, 1961.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Suhrkamp: Frankfurt 1969, p. 37.

⁶ SCHWARZ, Michael (Hg.). *Licht, Farbe, Raum. Künstlerisch-wissenschaftliches Symposium*. Leporello: Braunschweig 1997, p. 121.

⁷ SVILAR, Maja. *Und es ward Licht: Zur Kulturgeschichte des Lichts*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, p. 11.

⁸ GEBHARD, Walter (Hrsg.). *Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen*. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 14: Bayreuth 1990, p. 81.

⁹ SUGER: De Consecratione 100,19-22. Apud: MEULEN, Jan van der e SPEER, Andreas. *Die fränkische Königsabtei Saint-Denis. Ostanlage und Kultgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. p. 294.

¹⁰ TURRELL, James. *Change of State*. Frankfurt: Friedman Guinness Gallery. 1991, s.p.

¹¹ HOLMBERG, Arthur. *The Theatre Of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge UP., 1996, p. 121.

¹² ver: SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Licht, Schein und Wahn : Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*. Ernst: Berlin, 1992.

¹³ EISNER, Lotte H. *L'ecran demoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris: Andre Bonne, 1958.

¹⁴ BOZZA, Maik e HERRMANN, Michael (Ed.). *Schattenbilder – Lichtgestalten: Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau*. Bielefeld: transcript, 2009.

¹⁵ ver: KORFMANN, Michael. Romântico, expressionista e colorido: O Gabinete do Dr. Caligari (1920). Em: *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Vol. 30 (2006), UFSC: Florianópolis, p. 97-112.

¹⁶ apud DEGENHARDT, Inge. Über Von morgens bis mitternachts. Disponível em: http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p110_Von-morgens-bis-mitternachts.html, acesso em 23 de fevereiro de 2010.

Franz Kafka e o *medium Kaiserpanorama*

recebido em 19/09/2010 e aceito em 01/10/2010

Thiago Benites dos Santos

The reception of Franz Kafka's work is normally seen from the perspective of human condition, the labyrinth, the bureaucracy that imposes itself over the individual and so on. There is no doubt about the importance of this perspective for the study of Kafka's work. Nevertheless, the objective of the present paper is to point out another aspect in Kafka's work, which is the relation to the visual medium *Kaiserpanorama* in his fictional writings. The starting points of this discussion are the books "Kafka goes to the movies" by Hanns Zischler published in 1996 and "Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen" by Peter-André Alt published in 2009. Thus, based on these publications this study intends to analyse the importance, that this optical medium may have had over Franz Kafka and in which ways it is possible to identify this new perception in his literary work, specially in the tale "An imperial message". The main topic is constructed around the profundity of the 3D-image as seen through a *Kaiserpanorama*, and its static plasticity.

Keywords: Franz Kafka; visual *media*; Kaiserpanorama; photography.

1 Apresentação

O presente artigo se insere no âmbito da Literatura Comparada e interdisciplinaridade e se ocupa das relações entre literatura e outras áreas do conhecimento ao pretender identificar na escrita de Franz Kafka a presença de um *medium* de massa bastante popular no final do século XIX e início do século XX: o *Kaiserpanorama*. Seu impulso inicial é uma tentativa de encontrar motivações para a forte visualidade presente em alguns textos do escritor tcheco. Nesse contexto, essa marcante visualidade é entendida como pressuposto na narrativa kafkiana. Como ponto de partida para o trabalho serviram as obras *Kafka vai ao cinema* (1996) de Hanns Zischler, que se debruça mais especificamente sobre o material biográfico legado pelo escritor e *Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen* (2009) [Kafka e o filme: sobre a narrativa cinematográfica] de Peter-André Alt, ainda sem tradução no Brasil, no qual o autor tenta complementar a visão de Zischler que se limita mais ao biográfico. Alt tenta aproximar a percepção do

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar. Bolsista CNPq; E-mail: thiagoenites@yahoo.de

Kaiserpanorama na obra ficcional de Franz Kafka. A palavra *Kaiserpanorama* surgirá em itálico, já que se optou pela utilização da expressão no original em alemão, porém, existem denominações em português como “Panorama Kaiser” ou ainda “Panorama do Imperador”.

2 Fotografia esteresocópica e Franz Kafka

O *Kaiserpanorama* constitui-se de um dispositivo através do qual se assiste a uma sequência de fotografias estereoscópicas, que, através de um dispositivo binocular, surgem aos olhos com efeito tridimensional. A primeira apresentação pública da fotografia estereoscópica se realizou na primeira Exposição Universal de Londres em 1851 pelo francês Jules Dobascq, que impressionou a rainha Vitória com seus aparelhos ainda que o desenvolvimento da esteorosopia tenha surgido anteriormente, pois já havia apresentações de imagens tridimensionais em forma de desenho. Já o dispositivo que se cristalizou e se manteve com o nome de *Kaiserpanorama* só foi desenvolvido por August Fuhrmann, que em 1880 realizou as primeiras apresentações em Breslau (atual Wrocław, na Polônia) e Frankfurt e com o sucesso imediato já em 1883 fundou em Berlim uma empresa que coordenava uma rede de filiais que se localizavam em outros locais.¹ Abaixo uma descrição do próprio Fuhrmann a respeito de seu dispositivo:

O Panorama é uma rotunda elegante e representativa com uma chapa de nogueira e diâmetro de 3m e 75 cm: ele se apoia sobre seis pés e mede 2 m e 40 cm do chão até o canto superior entalhado. Os apoios do braço possuem um prático e sólido revestimento em couro castanho escuro; a cortina inferior de tecido é extra impermeável contra fogo.²

Abaixo uma ilustração desse dispositivo, o exemplo aqui apresentado é um dos poucos remanescentes ainda originais e se encontra em Wels na Áustria:



Figura 1 – Kaiserpanorama

Fonte: <http://www.kaiser-panorama.de/frame.htm>

Cada posição equipada com um binóculo oferece ao espectador sentado (que poderiam chegar a vinte e cinco simultâneos) em torno da rotunda a ilusão de profundidade e maior proximidade à realidade da fotografia estereoscópica. Entre seus principais temas encontravam-se [para o público burguês europeu da época] paisagens exóticas, países distantes, cidades turísticas: Cairo, Roma, caçada na África, etc. que semanalmente eram acrescidas de novas imagens. Após o

desenvolvimento da fotografia, o *Kaiserpanorama* atuou como forma de divulgação de locais que, de outra forma, seriam inacessíveis a uma grande parte das pessoas. A fotografia estereoscópica em si é uma imagem duplicada com um leve deslocamento do foco que através do visor é percebida como uma só com o efeito de profundidade. Abaixo ilustração de uma dessas fotografias na qual, ao se apoiar em um ponto de referência nas bordas, se pode verificar que o ângulo não é exatamente idêntico:



Figura 2: Instalação de uma lanterna a gás em Berlim 1890 (FUHRMANN, August)

Fonte: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1293110>

Por exemplo, na fotografia à direita se percebe melhor delineado o contorno de alguém na extremidade esquerda, que na primeira mal se percebe, pois é possível perceber somente um ponto fora do enquadramento. A percepção evocada pelo *Kaiserpanorama* diferencia-se fundamentalmente das formas de percepção provocadas pelo cinema, especialmente porque nele se assiste a uma sequência de fotografias estáticas tridimensionais que permanecem à vista por aproximadamente dez segundos cada, o que permite uma observação mais calma das cenas. Mesmo divergindo essencialmente da experiência cinematográfica, é frequentemente mencionado como um precursor do cinematógrafo. E com certa segurança se poderia afirmar que é um parente bastante próximo das mais recentes tecnologias como o cinema e a TV em 3D que também encontram suas raízes nesse dispositivo.

O *Kaiserpanorama* encontrou, entre outras, duas grandes representações literárias em *Os sonâmbulos* (Die Schlafwandler, 1931/32) de Hermann Broch e *Infância berlinense por volta de 1900* (Berliner Kindheit um 1900) de Walter Benjamin. Em ambos os casos, os autores realizam descrições do aparelho e seu mecanismo, bem como da percepção evocada. Já em Franz Kafka a tentativa de aproximação se dá através da impressão oferecida em alguns contos e que poderia ter se originado de suas visitas realizadas tempo vago em suas viagens profissionais. Como prova concreta de suas impressões da fotografia estereoscópica, se toma uma anotação existente em seu diário de viagem no qual ele descreve uma dessas visitas. Esse apontamento será tomado como ponto de partida para uma abordagem do tema aqui proposto, já que ele não menciona manifestamente o *Kaiserpanorama* em seu material ficcional, mas sim faz referência a esse dispositivo em uma viagem de trabalho a Friedland com comentários que mostram certa reflexão a respeito do aparelho. Sua anotação realiza uma comparação entre *Kaiserpanorama* e cinematógrafo e demonstra um maior entusiasmo em favor do primeiro. Entre

janeiro e fevereiro de 1911 ele realizou viagens profissionais a Friedland e Reichenberg e no tempo vago se distraiu com esse aparelho que lhe era familiar desde a juventude em Praga. Conforme suas anotações, ele se sentia manifestamente mais atraído pelo *Kaiserpanorama* do que pelo cinema por ele apresentar uma imagem estática em profundidade transmitindo assim uma “calma do olhar”, a plasticidade da imagem contrapondo-se ao cinema que com sua “agitação do movimento” não permite a concentração em um determinado ponto. Abaixo, citado em sua íntegra, o relato de Kafka sobre suas impressões extraído de seus *Diários de viagem* [Reisetagebücher]:

Kaiserpanorama. Única diversão em Friedland. Não me senti propriamente à vontade, pois não esperava uma instalação tão bonita quanto a que encontrei; entrei com as botas sujas de neve e, assim, sentado diante do visor, mal encostava no carpete com as pontas dos pés. Tinha esquecido a disposição dos panoramas e, por um momento, tive medo de ter que ficar passando de uma cadeira para outra. Um velho em uma mesinha iluminada, lendo um exemplar de *O mundo ilustrado*, dirigia tudo. Após algum tempo, um Ariston tocou para mim. Depois entraram também duas senhoras, sentam-se à minha direita, e depois outra, à esquerda. Bréscia, Cremona, Verona. Lá dentro pessoas parecidas com bonecos de cera, com as solas dos pés fincadas no chão da calçada. Monumentos fúnebres: uma mulher, com uma cauda que se arrastava por uma escadinha, entreabria uma porta enquanto olhava para trás. Uma família, tendo um jovem lendo em primeiro plano, com uma das mãos na tábua, e um menino à direita, esticando um arco sem corda. Monumento do herói Tito Speri; desleixada e animadamente a roupa tremula sobre o corpo. Blusa, chapéu de aba larga. Imagens mais vivas do que no cinematógrafo, por darem ao olhar a calma da realidade. O cinematógrafo dá ao observado a agitação de seu movimento; a calma do olhar parece mais importante. Piso polido das catedrais diante de nossa língua. Por que não há uma união entre cinema e estereoscópio dessa forma? Cartazes com Pilsen Wihrer, conhecida de Bréscia. A distância entre a mera escuta de uma narrativa e a visão de um panorama é maior que a distância entre este último e a visão da realidade. Mercado de sucata em Cremona. No fim, tive vontade de dizer ao senhor idoso o quanto me fizera bem, não me atrevi. Recebi o próximo programa. Aberto das 10 às 10 horas.³

Esse foi o trecho mais extenso que Kafka legou sobre seu contato com o *Kaiserpanorama* e nele se pode perceber o efeito exercido sobre o autor. Estimulado pelo movimento tranquilo do aparelho, Kafka percebeu o quão agradáveis eram essas fotografias estereoscópicas e como as imagens móveis do cinema eram inquietantes para os sentidos. Conforme Hanns Zischler, as imagens nítidas e claras, com sua estranha tridimensionalidade, permaneciam diante do olho do espectador por um período suficientemente longo para lhe dar tempo de explorar por completo o espaço imaginário.⁴ Como Kafka menciona, elas se distanciam fundamentalmente do “cinema”, a ele se opõem em tudo. Zischler aponta que essas cenas eram teatralmente simuladas, imagens que iam de fora para dentro, da figura “fixa” para o cenário de fundo, ao passo que a imagem cinematográfica, segundo André Bazin, move-se na direção inversa, centrífuga.⁵

A suspensão tridimensional da fotografia estereoscópica tornava a imagem *mais viva*, em nítido contraste com a agitação automática da imagem do cinema, guiada pelo movimento [...]. Mas a suposta vivacidade da fotografia tridimensional sempre foi uma característica determinante da escultura, das artes plásticas, que suplantam todas as demais nesse aspecto. E foram sobretudo as esculturas e os espaços esculturalmente observados que Kafka transmitiu de sua visita ao *Kaiserpanorama*.⁶

Pelo contrário, o cinema contrastava com a calma do olhar e produzia menos uma realidade viva que uma realidade mecânica, um desassossego automatizado. Zischler diz que “se havia um ponto arquimediano de rejeição da cinematografia, ele estava ali, em Friedland, no *Kaiserpanorama*.” (p. 42). Para ele Kafka construiu o que à primeira vista parecia ser uma estranha relação triádica de forças que envolvia ouvir uma história sobre algo, ver um panorama e ver a realidade. O cinema não desapareceu dessa relação, mas, como um nível inferior do real, foi considerado comparável a ouvir uma história. Por outro lado, o campo de visão do panorama, que se aproximava mais da escultura viva, tinha um teor mais alto de realidade e, nessa medida, relacionava-se mais de perto com o ato de ver a realidade (p. 42,45).

Zischler apresenta as referências mais manifestas de Kafka a respeito de seus sentimentos em relação ao *medium*, porém sua investigação não ultrapassa o nível do biográfico e não busca aproximar essa experiência aos textos literários. Já Peter-André Alt em *Kafka und der Film* tenta identificar mais nitidamente como a linguagem das imagens do dispositivo seriam identificáveis dentro da obra ficcional. Para ele, o *Kaiserpanorama* produz imagens “mais vivas”, pois excita a visão; supera a estática de seus instantâneos através da ativação do sujeito que percebe. A calma da realidade seria assim apenas ilusória. Em oposição a isso, o cinema oferece imagens dinâmicas, porém estimula a visão do observador à calma. As encenações de dominação do filme fixam a ação do olho que vê, enquanto de certa forma o paralisam. Alt vê uma estética imagética como a que reproduz o processo do *Kaiserpanorama* na exposição do fragmento que inicia o conto *O caçador Graco*, surgido entre o final de 1916 e abril de 1917:

Dois meninos estavam sentados na amurada do cais jogando dados. Um homem lia um jornal na escadaria de um monumento, à sombra do herói que brandia o sabre. Uma jovem enchia o balde de água da fonte. Um vendedor de frutas estava estendido ao lado de sua mercadoria e olhava para o mar. No fundo de uma taverna viam-se dois homens tomando vinho, através dos buracos da porta e da janela. O taverneiro estava sentado a uma mesa adiante e cochilava. Uma barca balançava suavemente, como se fosse levada sobre as águas ao pequeno porto. Um homem de blusão azul saltou para a terra e puxou o cabo pelas argolas. Outros dois homens de casacos escuros com botões de prata transportavam atrás do barqueiro um esquite sobre o qual era evidente que jazia um ser humano, debaixo de um grande tecido de seda estampado de flores e provido de franjas.⁷

O trecho ilustra o porto de Riva. As nove frases dessa abertura parecem fixar um claro instantâneo. Todas as imagens de cada frase representam imagens estáticas fechadas que se submetem a uma série sem uma clara estruturação narrativa. A

técnica serial resulta que nenhuma das frases se encontra junto à seguinte, mas sim que cada uma se encontra ali por si própria. A conexão panorâmica das imagens desenvolve-se somente na cabeça do leitor que deve unir as partes isoladas ao todo. Conforme Alt, isso corresponde ao procedimento do estereoscópio, como Kafka o descreveu ao perceber que ele objetiva a “calma da realidade”.⁸

Kafka escreveu duas versões da abertura desse conto, a primeira em 21 de outubro de 1913 em seu diário, a segunda, como mencionado, entre final de 1916 e abril de 1917. Porém, só nessa segunda versão do texto ele teria conseguido atingir completamente o procedimento estereoscópico. A primeira versão até mesmo utiliza um procedimento sequencial, porém une as imagens mais fortemente, oferecendo assim uma sequência e coerência entre as cenas. É significativo que exatamente as duas frases que organizam as imagens de forma narrativa consecutiva foram riscadas na segunda versão.

Somente a exposição da segunda versão repetiria o procedimento do *Kaiserpanorama* na medida em que dispõe as imagens estaticamente uma ao lado da outra, sem as organizar em um fluxo narrativo contínuo. Assim se torna mais nítida a menção de Kafka em relação ao *Kaiserpanorama* quando afirma: “A distância entre a mera escuta de uma narrativa e a visão de um panorama é maior que a distância entre este último e a visão da realidade”.⁹ A diferença entre a narrativa e o estereoscópio, assim se poderia concluir, corresponde à diferença entre a ligação e o isolamento das imagens. Ao se comparar as duas versões da exposição de Graco, se reconhece que a segunda delimita suas imagens e renuncia a uni-las como estrutura narrativa ordenada. Na primeira versão de 1913 existe uma série de imagens, mas que são mais fortemente unidas e apresentam maior coerência entre uma imagem e outra. Abaixo o trecho retirado na íntegra de seu diário:

Em um pequeno porto de uma aldeia de pescadores uma barca era equipada para viagem. Um jovem de pantalona fiscalizava os trabalhos. Dois velhos marujos carregavam sacos e caixas até uma ponte de embarque onde um homem corpulento com pernas afastadas recebia tudo e entregava a mãos que se esticavam para ele do interior escuro da barca. Sobre grandes blocos de pedra que cercavam um canto do cais estavam sentados cinco homens meio inclinados e sopravam a fumaça de seus cachimbos em todas as direções. De tempos em tempos o homem de pantalona vinha até eles, articulava algo e batia em seus joelhos. Regularmente tiravam um jarro de vinho de trás de uma pedra onde ficava conservado na sombra e um copo com um vinho tinto adiafano perambulava de mão em mão.¹⁰

Ao se comparar as duas versões se torna mais claro como a segunda versão do conto tentaria uma aproximação à sequência serial do dispositivo. Conforme Peter-André Alt, de certa forma a limitação das imagens da segunda versão causa uma focalização dos motivos singulares. Porém, a nebulosidade surge em outro nível exatamente através desse isolamento que lhes dedica um caráter irreal-onírico. Em função de o processo narrativo não expor nenhuma linha que una as imagens, surge a impressão de uma atmosfera fragmentada em instantâneos que por sua vez remeteria ao modelo do *Kaiserpanorama*.

Além de *O caçador Graco*, outros textos de Kafka poderiam apresentar a questão da representação difusa através da imitação de técnicas estereoscópicas. De forma semelhante o conto *Na Galeria* (1919) que, em suas duas longas e esticadas frases,

divididas unicamente por vírgulas e ponto-e-vírgula, exibem imagens isoladas fechadas em si. Aqui o primeiro parágrafo do conto:

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor do circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor – talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações.¹¹

Nesse fragmento inicial é possível identificar uma enumeração de elementos que na sequência da leitura vão formando diante de nossos olhos um quadro vivo e quase escultural da experiência do *Kaiserpanorama*. Uma olhada em seu conjunto parece sugerir uma imagem única e estática, sem que haja uma forma de andamento sequencial. Na medida em que a descrição se desenvolve perante os olhos do leitor, a imagem se estende em uma perspectiva de profundidade com todos os seus detalhes. Mesmo a referência ao futuro (temporal) adquire uma função plástica que não deixa de ser estática. A sensação é de um quadro apresentado em todas as suas particularidades que somente uma visão calma permitiria observar.

Günther Anders em *Kafka: Pró & Contra* (2007) afirma que são as peças menores, às vezes de apenas uma página, que dão a impressão de uma “paralisação do tempo”, fazendo assim contraponto com o cinema e apresentando elementos mais relacionados à fotografia. De acordo com Anders:

Embora soe paradoxal, esse estilo, que remete às peças mais curtas, o força, ao mesmo tempo, à formação da frase extraordinariamente longa – da frase que resume a sucessão num único gesto congelado. Enquanto a arte literária moderna – pelo menos a que foi mais ou menos definida pelo romantismo – mantinha afinidade com a música, a prosa de Kafka está muito mais próxima da “arte plástica”, porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que não anda; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem.¹²

A observação panorâmica de Friedland une à descrição estereoscópica o resultado de uma realidade difusa e desfocada em si que somente através do olho do observador se poria em movimento. Exatamente essa capacidade de ativação também exige o parágrafo final de *Na galeria* (1919), que oferece imagens isoladas que se unem na imaginação e dessa forma devem ser focadas racionalmente através da ligação interior.

Alt trabalha o último parágrafo de *Na galeria* mencionando que “ele [o parágrafo] retém a imagem de um observador que perante a felicidade da amazona de circo atingiria uma situação de autoesquecimento”.¹³ Como se pode ver no final do conto quando uma personagem assiste à amazona: “(...) uma vez que é assim o espectador da galeria apoia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num

sonho pesado, chora sem o saber”¹⁴ O observador se encontra nessa cena final fora de si próprio, de modo que ele também não percebe o próprio choro. Para Alt, isso representa um aparelho que vê e sente sem refletir. Nele não existe nem uma consciência nem uma capacidade de julgamento, de modo que as imagens até o atingem, mas não podem ser trabalhadas. O observador se encontra abandonado às imagens e se entrega a elas até o autoesquecimento, incapaz de saber o que significam. Tal interpretação exigiria maiores esclarecimentos, pois parece forçar um pouco a aproximação sem tornar clara uma maior relação.

É notável que Alt tenha trabalhado esse conto e não tenha analisado mais detalhadamente o primeiro parágrafo, na medida em que ele se constitui por uma longa frase que exige uma leitura de um só fôlego e assim parece condizer com Anders, segundo o qual as frases longas resumem a sucessão em um único gesto. Deve-se mencionar que em geral a análise de Alt se limita mais especificamente ao mecanismo do *Kaiserpanorama* que se caracteriza pela serialização de fotografias, porém sua análise não se debruça sobre a percepção em si da fotografia estereoscópica tridimensional em Kafka.

Um caso não mencionado por Zischler ou Alt, mas que parece permitir uma aproximação do *Kaiserpanorama* com trechos literários de Kafka é o conto *Uma mensagem imperial* [Eine kaiserliche Botschaft] publicado em *Um médico rural* (1919). Em um primeiro nível, o nome do conto já parece sugerir uma aproximação ao dispositivo, na medida em que o adjetivo *kaiserlich* do título em alemão significa imperial e provém de Kaiser [imperador] que é um dos elementos do nome do dispositivo.

A aproximação nesse caso se dá em uma esfera um pouco distinta da realizada por Alt em *O caçador Graco*, pois em sua análise a relação se dá através da sequência serial de fotografias, já em *Uma mensagem imperial* parece haver uma aproximação quanto ao efeito de profundidade oferecido pela imagem tridimensional. Abaixo o conto, em função de sua relativa brevidade, aqui apresentado em sua íntegra:

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto aos grandes do reino formam um círculo –, perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém – como são vão os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo

palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega.¹⁵

Nessa narrativa o protagonista recebe a tarefa de mandar uma mensagem e durante o seu esforço para sair do palácio o texto transmite a sensação de que o espaço começa a se expandir ao infinito. Porém, em função dos obstáculos, não importa o quanto o protagonista se esforce, parece nunca conseguir ir adiante. Condizente com a experiência do *Kaiserpanorama*, nesse conto a sensação de profundidade é bastante nítida, uma profundidade claramente espacial na qual o andamento sequencial parece nulo. A enumeração dos obstáculos parece sugerir uma impressão de andamento, mas que ao mesmo tempo não se realiza na medida em que o protagonista permanece estático em sua tentativa de avançar. Mesmo com o espaço que se expande ao infinito, ele agoniza no esforço para atingir seu objetivo que cada vez parece se afastar mais, oferecendo assim um caráter quase escultural ao texto.

A impressão de profundidade oferecida por esse conto parece se aproximar mais em essência da experiência da fotografia estereoscópica do que em função de uma sequência serial de imagens supostamente sem conexão entre si, que mais se aproximam do mecanismo do dispositivo em si ao relacionar essa falta de vínculo das frases com a mera sucessão mecânica de fotografias no *Kaiserpanorama*. Enquanto essa série de imagens ilustraria o mecanismo do aparelho em si, não oferece exatamente a percepção tridimensional que o estereoscópio proporcionaria. Ainda no livro *Um médico rural* se pode encontrar outro texto que se aproxima dessa experiência: *A próxima aldeia*. Aqui o conto apresentado em sua íntegra:

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa”.¹⁶

Nesse exemplo, a contração das memórias da vida (que possui tanto um caráter espacial, como especialmente um temporal) parece reduzi-las a um quadro estático como o de uma fotografia. O conto se resume a três frases, sendo que a terceira e última compreende o conto quase em sua íntegra. Kafka utiliza-se nesse caso da frase longa, que assim como a contração das lembranças da vida em uma imagem, parece contrair toda a complexidade do descrito em um quadro único em que o andamento temporal parece ser completamente cancelado. Parece irônico o fato de o conto ter como tema justamente o tempo e o espaço. Ao mesmo tempo em que ele discute o tempo, este parece desaparecer no andamento da narrativa e no primeiro plano perdurar somente o espaço da imagem oferecida pelo narrado.

Conclusão

Os textos aqui apresentados mostram um afastamento da experiência cinematográfica ao apresentar imagens estáticas que permitem a “calma do olhar” como sugere Kafka, ou como se pôde verificar, produzem mais uma agitação do olhar. Retomando a sua pergunta: “Por que não há combinação alguma de cinema e estereoscópio dessa modalidade?”, poderíamos concluir que uma resposta satisfatória encontrar-se-ia talvez no fato de que uma síntese seria impossível, pois o cinema se esforçaria em produzir uma imobilidade das imagens que mesmo em seus *close*s e instantâneos lhe são estranhas.

NOTAS

¹ POCH, Bernd. *Das Kaiserpanorama: Das Medium, seine Vorgänger und seine Verbreitung in Nordwestdeutschland*. s. d. Disponível em: <http://www.massenmedien.de/kaiserpanorama/emden/emden.htm>. Acesso em: 15 set. 2010

² SCHEINAST, Andreas. *Bericht Kopie des Kaiserpanoramas*. s. d. Disponível em: <http://www.scheinast.at/referenzen/kaiserpanorama.html>. Acesso em: 17 set. 2010.

³ KAFKA, Franz. *Reisetagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994. p. 15-16, tradução nossa.

⁴ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 40

⁵ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 41.

⁶ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 42.

⁷ KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 66.

⁸ ALT, Peter-André. *Kafka und der Film: Über kinematographisches Erzählen*. München: C. H. Beck, 2009. p. 148, tradução nossa.

⁹ KAFKA, Franz. *Reisetagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994. p. 16, tradução nossa.

¹⁰ KAFKA, Franz. *Tagebücher: 1912-1914*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1990. p. 198, tradução nossa.

¹¹ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 22.

¹² ANDERS, Günther. *Kafka: Pró & Contra: os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 73-74.

¹³ ALT, Peter-André. *Kafka und der Film: Über kinematographisches Erzählen*. München: C. H. Beck, 2009. p. 157, tradução nossa.

¹⁴ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.

¹⁵ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 41-42.

¹⁶ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 40.

Ana¹

für Barbara, deshalb

recebido em 01/09/2010 e aceito em 11/09/2010

Daniel Pellizzari

Traduzido por Michael Korfmann, Mauni Lima Oliveira e

Margit Neumann

Eines Abends erschien die Schlangenfrau des Zirkus Garcia nicht zur Vorstellung. Sie blieb alleine in ihrem Wohnwagen, denn sie hörte Stimmen und fühlte sich sehr unwohl, hatte stechende Kopfschmerzen und hustete pausenlos. So ging es in den nächsten Tagen weiter und auch ihre Nase lief ständig, was sowohl ihrem Chef Wally Garcia, dem Zauberer mit dem Zylinder, als auch ihrem Mann Los Angeles dos Anjos, dem Messerwerfer, Sorgen bereitete. Nachdem sie zwei Wochen lang der Manege fern geblieben war, nieste die Schlangenfrau des Zirkus Garcia kräftig und fühlte, dass etwas aus ihrem linken Nasenloch entglitt. Als sie die Augen öffnete (wir erinnern daran, dass es unmöglich ist, mit offenen Augen zu niesen), sah sie plötzlich einen kleinen Homunkulus von etwa fünfzehn Zentimetern, schleimbedeckt, der auf dem Boden saß und sie anlächelte. Im gleichen Moment hörten die Stimmen, die stechenden Schmerzen im Kopf, der Husten, die tropfende Nase und die Raserei der Gebärmutter, von der wir noch gar nicht gesprochen haben und von der wir auch gar nicht sprechen werden, auf, denn dies ist für das Leben von Eduardo, wie der Homunkulus getauft wurde, nicht von Interesse.

Für jemanden, der nicht geboren wurde, sondern erschienen ist, hatte Eduardo eine schwierige Kindheit, obwohl er schon als Erwachsener auf die Welt kam. Gerüchte über die wunderbare Geschichte seiner Geburt begleiteten die Truppe des Zirkus Garcia, wohin auch immer sie reiste, was eine gewisse Habgier in Wally Garcia und seinem Zylinder weckte. Eduardo, der Sohn der Schlangenfrau, wurde damals in dem kleinen Zelt mit den Aberrationen, das man gewöhnlich neben dem Zirkus errichtete, ausgestellt. Er wurde Tag und Nacht beobachtet, was ihn sehr störte, besonders, wenn ihn jemand mit süßem Popcorn bewarf. Nach einiger Zeit wurde er dieser Behandlung müde und er entschloss sich zu fliehen. Er zog einem Maiskolben seine kleinen Kleider an, die von Carolina, der Barfrau, mit Liebe angefertigt worden waren, und entwischte unter der Zeltplane hindurch. Ein halbes Jahrzehnt danach geschah ein Brand im Zirkus Garcia und die Schlangenfrau war eines der Todesopfer, aber das ergibt weder Sinn noch steht es in Zusammenhang mit Eduardo, der zu diesem Zeitpunkt gegen seinen Willen in einem äußerst keimfreien Labor lebte.

Dr. Krleza vertrat eine interessante Theorie über den Wahnsinn, die auf seiner Überzeugung gründete, dass die Luft nicht nur voller Bazillen war und einem Füllhorn von Tierchen glich, sondern auch mit Homunkulen bevölkert war, die

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Teefone: 0055 51 3308 6696; E-mail: michael.korfmann@ufrgs.br, mauni.oliveira@gmail.com e margit.neumann@gmail.com

durch Zufall eingeatmet werden könnten und sich kurz darauf im Gehirn von bisher ganz normalen Leuten einquartieren, ihre Gedanken teilten und so Delirien, poetische Berufungen und andere geistige Erkrankungen verursachten. Obwohl nicht mikroskopisch klein, war Eduardo der empirische Beweis, den er brauchte, um die Existenz von geheimnisvollen Homunkulen endgültig nachzuweisen. Aber – was für ein Unglück – beide haben sich niemals kennen gelernt und noch nicht einmal voneinander gehört, wahrscheinlich, weil Dr. Krleza in Kroatien wohnte und Eduardo in Brasilien, genauer gesagt in einer Stadt, die überhaupt keine Relevanz für diese Erzählung hat. Was für uns zählt, ist, dass Eduardo, nachdem er sich einige Zeit nach seiner Flucht in der Welt herumgetrieben hatte, zu dem Schluss kam, dass dieses Leben zu gefährlich sei für jemanden, der weniger als drei Spannen groß war, und er ließ sich von einer aus Überzeugung ledigen Pathologin, die süchtig nach Arbeit und Lachgas war, adoptieren. Diese immer in Weiß gekleidete Frau, die ständig roten Lippenstift trug und regelmäßig ihre Nägel kurz schnitt, wohnte in einem Appartement neben ihrem Untersuchungslabor und verbrachte einen Großteil ihres Tages am Mikroskop, wobei sie pausenlos lachte und die damaligen achtzehn Zentimeter unseres Homunkulus für eine bestimmte schlüpfrige Tätigkeit benutzte, für deren detaillierte Beschreibung wir weder Kompetenz noch Gewandtheit oder Schamlosigkeit besitzen.

Diese Zeit – was für eine Feuchtigkeit, was für ein Geruch, was für eine Trägheit! – hatte großen Einfluss auf die schlechte Laune Eduardos, die ihn befahl, als er eine Körpergröße von zwanzig Zentimetern erreichte, einige Wochen, nachdem er seine unfreiwilligen Funktionen im Labor hinter sich gelassen hatte. Er wohnte jetzt im Service-Bereich eines Einkaufszentrums, in dem er sogar einen Job als Gehilfe des Weihnachtsmanns gefunden hatte. Die Kinder und ihre Eltern vermuteten, er sei ein sehr realistisch wirkender kleiner Automat, und füllten den Raum mit aufgeregten Bewunderungsrufen. In den Pausen, fernab von den Kunden, trank der Weihnachtsmann ein wenig Rum aus seiner kleinen Metallflasche und teilte mit Eduardo sein seltsames Vergnügen, die Tage mit kleinen Kindern auf dem Schoß verbringen zu dürfen.

Die Aufgaben als Gehilfe des Weihnachtsmanns langweilten Eduardo, denn sie erinnerten ihn an seine Zeit im Zelt der Aberrationen, bis zu dem Abend, der eigentlich so war wie alle Abende. Eine Frau, die in der Schlange des Weihnachtsmanns stand und ihren Sohn an der Hand hielt, nieste kräftig und mit offenem Mund und versprühte Rotz- und Speicheltropfen nach allen Seiten. Außerdem warf sie auch eine winzige, lächelnde, zehn Zentimeter große Frau vor die Füße des Weihnachtsmanns. Als er sie so sah, bedeckt von glänzendem Schleim, wurde Eduardo von solcher Freude erfüllt, dass er anzuschwellen begann. Er wurde so rund wie ein Kugelfisch, bis er zuletzt zum Erstaunen der Besucher, die die neuerschienende kleine Frau nicht mehr beachtetten, durch das Einkaufszentrum schwebte. Irgendwann erreichte Eduardos Freude einen Punkt, an dem sein kleiner Körper, der die Grenzen der Expansion erreicht hatte, geräuschlos explodierte und seine winzigen Teilchen langsam wie Pulverschnee auf den Weihnachtsschmuck des Einkaufszentrums nieder rieselten.

In den obigen Zeilen haben wir Eduardo in Erinnerung gebracht, aber eigentlich hätten wir gerne Anas Geschichte erzählt, die ganz normal durch eine Vagina nach ruhigen neun Monaten Schwangerschaft geboren wurde, ein rundes und lockiges Baby war und sich im Alter von neun Jahren den Arm brach, sich aber gut erholte und nie schwimmen lernte, ein glückliches Mädchen war und fast einen Meter

fünfundsechzig groß wurde und den schönen und guten Gabriel heiratete, der sie nie betrog und mit dem sie drei gehorsame Kinder hatte, die ins Ausland zogen und ihr keine Enkelkinder schenkten, die als alte Dame an einem späten Nachmittag im Frühling starb, als sie sich nach einer Tasse Tee, zu der sie Ingwer-Kekse aß und in einer Zeitschrift blätterte, hingelegt hatte. Aber sie wurde tot geboren, das arme Ding, und daher können wir nichts von ihr erzählen.

¹ PELLIZZARI, Daniel. Ana. In: _____. *O Livro das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 31-37.

Redewendung¹

Wir, etwas bedeuten? – Samuel Beckett, *Endspiel*

recebido em 07/09/2010 e aceito em 26/09/2010

Daniel Pellizzari

Traduzido por Michael Korfmann, Margit Neumann e Mauni Lima Oliveira

Es war einmal eine Frau, die gerade in die Wechseljahre gekommen war, und in einem Haus mit Dachboden wohnte. Sie hieß Maribel, war klein und kurzsichtig. Sie war stolz darauf, keine Kindern zu haben, aber an sonnigen Tagen fehlte ihr ein Ehemann, obwohl sie sieben Katzen sammelte. An einem Aschermittwoch, der entsprechend sonnig war, beschloss sie, diese Lücke mit einem kompletten Hausputz in jedem Raum zu umgehen. Als sie, von den Katzen begleitet, auf den Dachboden kam, begann sie, alle Kartons und Truhen und Kleiderbügel und angehäufte Sachen durchzuwühlen, was der Kolonie von schläfrigen Milben, die dieses Gebiet besetzt hielten, zu einem äusserst intensiven Augenblick verhalf. Während sie die größte der Truhen öffnete und ein Paar Stiefel fand, die sie gekauft hatte, als sie achtzehn Jahre alt war, wurde sie um ein paar Jahrzehnte jünger. Es waren rote, sehr lange Lederstiefel mit riesigen Sohlen. Diese hatte sie das letzte Mal an dem Tag getragen, als sie mit ihrem damaligen Freund Francisco, ein Mann mit schmalem Lächeln, flüssigem Haar und keiner Spur Treue, Schluss gemacht hatte. Sie nahm die Stiefel unter die Achsel und wühlte weiter durch die Truhe, bis sie ihre cremefarbene Samtjacke sah. Als sie ihre Hand ausstreckte, um die Jacke an sich zu nehmen, erschrak sie vor einer Spinne, die wankend aus der Tiefe der Truhe kam und sie mit den beiden vorderen, angehobenen Beinen anstarrte. Unerbittlich nahm unsere Heldin das Paar Stiefel aus der jungfräulichen Achselhöhle und schlug die riesigen Sohlen aneinander, wobei sie die Spinne treffsicher am Fluchtpunkt der beiden Stiefel hielt. So beendete Maria do Socorro – dies war ihr Taufname – die staubige Existenz der Spinne. Zur gleichen Zeit brachen ihre sieben Katzen um sie herum zusammen, nun endgültig verschieden.

In der folgenden Woche verstarb die grösste Klatschbase der Nachbarschaft und von diesem Zeitpunkt an wurde Maribel abhängig von der Macht, alles Lebende um sie herum mit einem bloßen Stiefelschlag zu vernichten. Auf diese Weise starben zwei Mormonen-Missionare, ein Gebühreneintreiber, drei Männer, die sie abgewiesen hatten, ein Schiedsrichter (sie mochte den bretonischen Sport) und irrtümlich ein rundlicher Pfadfinder, der an ihre Tür klopfte, um ihr ein Los und Butterkekse zu verkaufen. Der uniformierte Knabe brach plötzlich rund wie ein Sack vor ihre Türschwelle zusammen, als wäre er ein Korb voller Gemüse. Dort lag er, bis seine Kameraden von der Patrouille kamen, darunter einige Wölflinge und der Pfadfinderführer, der seine verschwitzte Glatze schüttelte, während er murmelte Die

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500. CEP 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Telefone: 0055 51 3308 6696; E-mail: michael.korfmann@ufrgs.br, margit.neumann@gmail.com; mauni.oliveira@gmail.com

Familie hatte mich ja gewarnt, dass er nicht ganz gesund sei, aber ich dachte wirklich, es wäre nur Asthma. Als der Wagen des rechtsmedizinischen Instituts an der Straßenecke verschwand, begann Maribel, sich entspannt der Melancholie hinzugeben, in wachsender Reue über ihre Fülle an Vernichtungen. An einem Sonntagmorgen beschloss sie, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Sorgfältig zog sie die Stiefel an und mit einem Anflug von Glück auf dem Gesicht schlug sie beide gegeneinander. Alles um sie herum verschwand in der Zeit zwischen zwei Gedanken, sie blieb aber lebendig, für immer verloren in einem Limbus ohne Oben und Unten, Vorne und Hinten, Licht oder Schatten.

¹ PELLIZZARI, Daniel. Modo de dizer. In: ____ . *O Livro das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 45-49.

Da aurora à meia-noite

Peça em duas partes

recebido em 19/09/10 e aceito em 21/09/10

Georg Kaiser

**Traduzido por Gabriela Wondracek Linck, Erica Foerthmann
Schultz e Michael Korfmann**

Personagens

CAIXA

MÃE

ESPOSA

PRIMEIRA E SEGUNDA FILHA

GERENTE

AUXILIAR

PORTEIRO

PRIMEIRO E SEGUNDO CAVALHEIRO

CONTÍNUO

EMPREGADA

DAMA

FILHO

ATENDENTE DO HOTEL

CAVALHEIROS JUDEUS no papel de árbitros

PRIMEIRA, SEGUNDA, TERCEIRA E QUARTA MÁSCARA FEMININA

CAVALHEIROS DE CASACA

GARÇOM

MOÇA DO EXÉRCITO DA SALVAÇÃO

OFICIAIS E MILITANTES DO EXÉRCITO DA SALVAÇÃO

PÚBLICO DE UM ENCONTRO DO EXÉRCITO DA SALVAÇÃO: FUNCIONÁRIOS

ADMINISTRATIVOS, COCOTAS, OPERÁRIOS, etc.

POLICIAL

A PEQUENA CIDADE W. E A GRANDE CIDADE B.

Primeira Parte

Interior de um banco pequeno. À esquerda, guichê e porta com a inscrição: GERENTE. No meio, porta com placa: ACESSO À CAIXA-FORTE. Porta de saída à direita, atrás da barra de segurança. Ao lado, sofá de bambu e mesa com garrafa d'água e copo. No guichê, o caixa. Na mesa de controle, o auxiliar, escrevendo. No sofá de bambu está sentado o cavaleiro gordo, bufando. Alguém sai pela direita. O contínuo, em frente

Gabriela W. Linck (tradução), e-mail: fraulinck@gmail.com; Erica Foerthmann Schultz (revisão), e-mail: ericasofia02@gmail.com; Michael Korfmann (revisão), e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500. CEP 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Telefone: 0055 51 3308 6696

ao guichê, acompanha a pessoa com os olhos.

CAIXA (*tamborila com os dedos no balcão*).

CONTÍNUO (*solta rápido seu bilhete na mão aberta do Caixa*).

CAIXA (*escreve, apanha dinheiro da gaveta do guichê; conta nas mãos, depois coloca na tábua de contagem do guichê*).

CONTÍNUO (*apanha uma quantia da tábua de contagem e guarda em uma carteira de linho*).

CAVALHEIRO (*levanta-se*) Agora chegou a nossa vez, a vez dos gordos. (*Ele retira do sobretudo uma rechonchuda carteira de couro*.)

(*Entra a dama. Roupa de pele cara, ruído de seda*.)

CAVALHEIRO (*estupefato*.)

DAMA (*contorna a barra de segurança com dificuldade, sorri fácil para o cavalheiro*). Finalmente.

CAVALHEIRO (*torce os lábios*).

CAIXA (*tamborila impaciente com os dedos*).

DAMA (*gesticula pedindo permissão ao cavalheiro*).

CAVALHEIRO (*volta ao seu lugar*.) Os gordos sempre por último!

DAMA (*inclina-se para mais perto do guichê*).

CAIXA (*faz sinal*).

DAMA (*abre sua bolsa, retira um envelope e entrega nas mãos do caixa*). Solicito três mil.

CAIXA (*vira e desvira o envelope, devolve*).

DAMA (*atina*). Perdão (*retira a carta do invólucro e alcança ao caixa*.)

CAIXA (*repete o gesto anterior*).

DAMA (*desdobra o papel*). Três mil, por favor.

CAIXA (*passa os olhos no papel e entrega ao auxiliar*.)

AUXILIAR (*levanta e vai até a porta com a placa: GERENTE*.)

CAVALHEIRO (*novamente acomodado no sofá*). Comigo demora mais. Com os gordos sempre demora mais.

CAIXA (*ocupa-se contando o dinheiro*).

DAMA. Em cédulas, por favor.

CAIXA (*permanece curvado*).

GERENTE (*jovem gorducho – sai com o papel pela direita*). Quem é – (*cala-se diante da dama*.)

AUXILIAR (*em sua mesa, volta a escrever*).

CAVALHEIRO (*alto*). Bom dia, senhor gerente.

GERENTE (*com pressa*) Tudo bem?

CAVALHEIRO (*acariciando a barriga*) Tudo redondinho, senhor gerente.

GERENTE (*sorri de leve. Volta-se para a dama*). Quanto a senhora gostaria de sacar?

DAMA. Três mil.

GERENTE. Bem, três – três mil eu concederia com satisfação –

DAMA. Concederia? A carta não está em ordem?

GERENTE (*meloso, com ares de importância*). A carta está em ordem. Limite de doze mil – (*Devagar*.) Banco –

DAMA. Meu banco em Florença garantiu –
 GERENTE. O banco em Florença emitiu a carta nos conformes para a senhora.
 DAMA. Então não compreendo –
 GERENTE. A senhora requisitou a emissão da carta em Florença –
 DAMA. Sim.
 GERENTE. Limite de doze mil – a serem pagos nos locais aqui especificados –
 DAMA. Nos locais por onde passo.
 GERENTE. A senhora deve ter assinado muitos documentos no seu banco em Florença –
 DAMA. Que foram enviados para que me legitimassem, aos bancos especificados na carta.
 GERENTE. Não recebemos a carta de aviso com a sua assinatura.
 CAVALHEIRO (*tosse; pisca para o gerente*).
 DAMA. Então preciso esperar até –
 GERENTE. A confirmação de alguns detalhes, para darmos continuidade.

UM CAVALHEIRO (*em trajés de inverno; gorro de pele e xale de lã – entra e se posiciona diante do guichê. Lança um olhar zangado em direção à dama*).

DAMA. Não estou preparada para esta situação –
 GERENTE (*rindo sem jeito*). Nós estamos menos ainda... Na verdade, nadinha!
 DAMA. Preciso tanto do dinheiro!
 CAVALHEIRO (*ri alto no sofá*).
 GERENTE. E quem não precisa?
 CAVALHEIRO (*ri espalhafatoso no sofá*).
 GERENTE (*olhando em volta, fazendo um público para si*). Eu, por exemplo... – (*dirigindo-se ao senhor que está parado no guichê*). Este senhor dispõe de muito mais tempo do que eu! Não está vendo que estou ocupado com a dama? – Então, como a prezada dama poderia ter imaginado tal coisa? O que posso fazer? Devo pagar para a senhora – no -
 CAVALHEIRO (*dá uma risadinha*).
 DAMA (*rápida*). Estou hospedada no *Elephant*.
 CAVALHEIRO (*bufa no sofá*).
 GERENTE. Que satisfação saber de sua atual residência, caríssima dama! Eu e meus amigos costumamos confraternizar na taverna do *Elephant*.
 DAMA. O dono da taverna não pode me legitimar?
 GERENTE. A senhora conhece tão bem o taverneiro?
 CAVALHEIRO (*diverte-se fazendo estardalhaço no sofá*).
 DAMA. Deixei minha bagagem no hotel.
 GERENTE. Devo examinar o conteúdo das malas e frasqueiras?
 DAMA. Estou na mais fátidica das situações!
 GERENTE. Então, vamos dar as mãos. Estamos juntos em tal circunstância: a senhora não pode fazer nada e eu não posso fazer nada... Esta é a circunstância. (*ele devolve a ela o papel*.)
 DAMA. O que o senhor me aconselha?
 GERENTE. Bem, nossa cidadezinha é hospitaleira... *Elephant* é um local de renome e dotado de arredores simpáticos. A senhora faz uma amizade aqui, outra ali... E o tempo vai passando... Um dia depois do outro... Vai se levando...
 DAMA. Não me importo de passar alguns dias aqui.
 GERENTE. O pessoal de *Elephant* ficaria feliz em ajudar de alguma forma.
 DAMA. Só que eu preciso de três mil... Hoje!

GERENTE (*para o senhor no sofá*) Alguém aqui afiançaria três mil para uma senhora de fora?

DAMA. Céus! Não. Isso eu não aceitaria de jeito nenhum. Peço a gentileza de que me comuniquem por telefone o recebimento da confirmação de Florença. Permaneço em meus aposentos, no *Elephant*.

GERENTE. Podemos também comunicar pessoalmente – como a caríssima senhora desejar!

DAMA. O que for mais rápido! (*Ela coloca o papel no envelope e o enfia na bolsa.*) De qualquer forma, entro em contato no fim da tarde.

GERENTE. Estou ao seu dispor!

DAMA (*despede-se rápido, sai.*)

CAVALHEIRO (*avança em direção ao guichê e põe uma nota amassada em cima do balcão, com ímpeto.*)

GERENTE (*sem tomar conhecimento, diverte-se com o senhor sentado no sofá*).

CAVALHEIRO (*no sofá, aspira o ar profundamente*).

GERENTE (*ri*). Todos os aromas da Itália – direto do frasco de perfume.

CAVALHEIRO (*no sofá, abana-se com as mãos espalmadas*).

GERENTE. Quente, não é mesmo?

CAVALHEIRO (*no sofá, serve-se de um copo d água*) Três mil é um exagero. (*Bebe.*) Trezentos já cairiam bem.

GERENTE. Quem sabe ela não faz ofertas melhores em seu quarto no *Elephant*?

CAVALHEIRO (*no sofá*) Isso não é para nós gordos...

GERENTE. Estamos protegidos pela nossa barriga moral!

CAVALHEIRO (*no guichê, bate com ímpeto no balcão pela segunda vez*).

GERENTE (*indiferente*). O que é que há com o senhor? (*ele apanha a nota, alisa e alcança ao caixa.*)

CONTÍNUO (*primeiro olhou fixamente para a dama, depois fitou embaçado os que conversavam – tropeça na barra de segurança e cai sobre o cavalheiro no sofá*).

CAVALHEIRO (*no sofá, rouba-lhe a carteira*). Pois é, meu jovem, isto tem lá seu preço – o flerte com as belas moças – você ficou sem a carteira.

CONTÍNUO (*ri constrangido*)

CAVALHEIRO. O que fará ao voltar para casa?

CONTÍNUO (*ri*).

CAVALHEIRO (*devolve-lhe a carteira*). Tome isto para a sua vida. Não é o primeiro dos homens que vejo perder os olhos e ter que sair rolando atrás deles.

CONTÍNUO (*sai.*)

CAIXA (*estava contando algumas moedas*)

GERENTE. E confiam dinheiro a um jovem tolo desses!

CAVALHEIRO (*no sofá*) A tolice castiga a si mesma!

GERENTE. Como pode um chefe não ter faro para isso? Um tipo assim se escafede na primeira oportunidade! Um defraudador de nascença! (*para o senhor no guichê.*) Algum problema?

CAVALHEIRO (*confere cada moedinha*)

GERENTE. Aqui estão vinte e cinco centavos de marco. No total, quarenta e cinco *pfennigs*. É tudo que há para o senhor.

CAVALHEIRO. (*guarda o dinheiro com grande cerimônia*).

CAVALHEIRO (*no sofá*). Coloque seu dinheiro logo na caixa-forte! Os gordinhos aqui gostariam de depositar!

CAVALHEIRO (*abandona o guichê, sai pela direita*).

GERENTE O que traz o senhor até aqui?

CAVALHEIRO (*deixa a carteira de couro sobre o balcão e apanha uma pasta*). Como não ter confiança no senhor, com toda sua fina clientela... (*ele estende a mão ao outro*.)

GERENTE. Nos negócios somos insensíveis aos belos olhos.

CAVALHEIRO. (*contando o dinheiro*) Que idade acha que ela tem? Uma estimativa.

GERENTE. Não sei, ainda não a vi sem maquiagem.

CAVALHEIRO. E o que ela quer aqui?

GERENTE. Saberemos hoje no *Elephant*.

CAVALHEIRO. Quem poderia saber de algo?

GERENTE. Bem, qualquer um de nós poderia saber!

CAVALHEIRO. O que ela vai fazer com três mil, aqui?

GERENTE. É claro que ela vai saber usá-los.

CAVALHEIRO. Sendo assim, desejo a ela a melhor sorte.

GERENTE. Para que?

CAVALHEIRO. Para que consiga os três mil marcos...

GERENTE. De mim?

CAVALHEIRO. De quem quer que seja!

GERENTE. Estou curioso com a chegada da confirmação do banco de Florença...

CAVALHEIRO. Se chegar!

GERENTE. Se chegar!– Por isso, estou ainda mais ansioso.

CAVALHEIRO. Nós poderíamos juntar dinheiro e dar a ela, para ela resolver a situação.

GERENTE. Ela deve ter algo nesse sentido em mente!

CAVALHEIRO. Disso eu já sabia!

GERENTE (*ri*). O senhor ganhou na loteria?!

CAVALHEIRO (*para o caixa*) Fique com isso (*para o gerente*). Se guardarmos o dinheiro lá fora ou ganharmos juros aqui com os senhores... – Por obséquio, abra uma conta para a Cooperativa Habitacional.

GERENTE (*impetuoso, para o auxiliar*.) Conta para a Cooperativa Habitacional.

CAVALHEIRO. Ainda há mais.

GERENTE. Pode mandar, meu senhor. O que vier, vem bem.

CAVALHEIRO. Sessenta mil; cinquenta em papel e dez em barras de ouro.

CAIXA (*conta*).

GERENTE (*após uma pausa*). E no mais, tudo em ordem?

CAVALHEIRO. Com certeza... - A cédula está remendada.

GERENTE. Ficaremos com a cédula, naturalmente. Logo estaremos livres dela. Vou guardá-la para nossa cliente de Florença. Ela mesma usa remendos estéticos...

CAVALHEIRO. Atrás deles escondem-se mil marcos...

GERENTE. Valor de estimação.

CAVALHEIRO (*ri, agitado*). Valor de estimação – isso é demais!

GERENTE (*entre lágrimas*). Valor de estimação! – (*dá a ele o recibo do Caixa*.) Seu recibo. (*engasgado*) Sessenta MI-MI...

CAVALHEIRO (*apanha o recibo e lê*). Sessenta MI...

GERENTE. Valor de estimação.

CAVALHEIRO. Valor... (*eles se dão as mãos*)

GERENTE. Nos vemos à noite.

CAVALHEIRO. Valor de estimação! (*abotoa o sobretudo, sai balançando a cabeça.*)

GERENTE (*continua ali parado, enxuga as lágrimas acumuladas debaixo das lentes. Depois, entra à esquerda.*)

CAIXA (*amarra as últimas cédulas recebidas e guarda as moedas.*)

GERENTE (*retorna*). Esta senhora de Florença – que diz que veio de Florença – Bem, me diga, o senhor já presenciou aparição semelhante diante deste guichê? Pele – perfumada. O cheiro é impregnante. Respira-se um aroma de aventura! – Esta é a sua magnífica chegada. Itália, isso nos surpreende – Quase um conto de fadas! Riviera – Mentone – Bordighera – Nizza – Monte Carlo! Lá, onde florescem as laranjeiras, floresce também a fraude! Lá não há sequer meio metro quadrado de chão livre da fraude. É onde começa a pilhagem... A camarilha se espalha por todos os lados. De preferência vão para lugares menores – distantes da estrada principal – Então aparecem as peles e as sedas. Mulheres! Sereias da modernidade! Ladainhas do ensolarado sul – Oh, bela Napoli! Olhares sedutores! E o homem acaba só de cuecas – Contando apenas com sua pele nua! A pele nuazinha, nuazinha! (*Ele cutuca as costas do caixa com um lápis.*) Tanto quanto o Papa morou na Lua – sabe tal banco de Florença sobre a carta lá emitida. Disso não duvido por um só momento! Tudo é fraude, e bem preparada há muito tempo. E mais: seu mandante não está em Florença, mas em Monte Carlo! Pode apostar. Testemunhamos aqui uma daquelas existências criadas dentro das casas de jogos. Dou minha palavra que jamais voltaremos a vê-la. Se a primeira tentativa fracassa, evitam a segunda! Eu brinco, mas tenho bom olho para o charlatanismo. Nós, banqueiros! – Eu deveria ter avisado o delegado Werde! – Bem, isso não cabe a mim. Além do mais, banqueiros devem ser discretos. (*Diante da porta.*) Acompanhe os jornais de fora. Quando ler sobre alguma vigarista que foi colocada atrás das grades, então voltamos a falar sobre isso. Aí o senhor me dará razão. Mais vamos ouvir falar sobre nossa amiga de Florença do que ver suas peles e sedas.

CAIXA (*sela um maço de dinheiros.*)

PORTEIRO (*vem da direita trazendo algumas cartas que alcança para o auxiliar.*)
Preciso do recibo da carta registrada.

AUXILIAR (*carimba a nota, alcança ao porteiro.*)

PORTEIRO (*ajeita o copo e a garrafa d água na mesa. Sai.*)

AUXILIAR (*leva a carta até à gerência, volta.*)

DAMA (*entra novamente, vai apressada até o guichê*). Com licença.

CAIXA (*estende a mão vazia para ela.*)

DAMA (*mais alto*). Com licença.

CAIXA (*bate*).

DAMA. Não gostaria de perturbar o senhor gerente de novo.

CAIXA (*bate*).

DAMA (*rindo em desespero*). Escute-me, por favor. Não é possível que eu deixe ao banco uma carta de crédito de toda a quantia e receba um adiantamento de três mil?

CAIXA (*bate impaciente*).

DAMA. Qualquer problema, estou preparada para deixar meus brilhantes como penhor. As pedras podem ser avaliadas por qualquer joalheiro. (*Ela retira uma luva e desata o bracelete.*)

EMPREGADA (*entra ligeiro pela direita, senta-se no sofá e procura algo revirando a sacola de compras*).

DAMA (*olha em volta um pouco assustada; curva-se e coloca sua mão sobre a mão do caixa*).

CAIXA (*volta-se para a mão sobre a sua. Agora seus óculos vão subindo pelo braço da dama*).

EMPREGADA (*sem fôlego, encontra a nota*).

DAMA (*faz para ela um sinal positivo com a cabeça*).

EMPREGADA (*arruma a sacola*).

DAMA (*volta-se novamente para o caixa. Olha-o nos olhos*).

CAIXA (*sorri para ela*).

DAMA (*retira sua mão da dele*). Não quero incomodar o banco com transações que não lhe cabem. (*Coloca o bracelete de volta, passa por dificuldades com a presilha. Estende a mão ao Caixa.*) O senhor poderia me fazer a gentileza? Não sou habilidosa o bastante com uma mão só.

CAIXA (*o tufo da barba se agita. Óculos afundam nas órbitas fosforescentes de olhos que vão se abrindo*).

DAMA (*para a empregada*). Ajude-me, senhorita.

EMPREGADA (*faz isso*).

DAMA. Agora a presilha de segurança. (*dá um gritinho*) A senhorita está espetando meu braço! Agora sim. Muito obrigada, senhorita. (*despede-se do caixa. Sai.*)

EMPREGADA (*no guichê, alcança sua nota*).

CAIXA (*apanha a nota com as mãos dançando no ar. Deixa cair e procura por muito tempo embaixo do guichê. Depois paga.*)

EMPREGADA (*olha para o dinheiro, depois para o caixa*)

Isso tudo não é meu.

CAIXA (*escreve*).

AUXILIAR (*começa a observar*).

EMPREGADA (*para o auxiliar*). Mas é muito dinheiro.

AUXILIAR (*olha para o caixa*).

CAIXA (*toma de volta parte do dinheiro*).

EMPREGADA. Ainda é muito.

CAIXA (*escreve*).

EMPREGADA (*enfia o dinheiro na sacola, balançando a cabeça. Sai*)

CAIXA (*levanta a voz com rouquidão*). Traga-me – um copo d’água!

AUXILIAR (*vai do guichê até a mesa*).

CAIXA. Isto é insípido! Quero água fresca.

AUXILIAR (*vai com o copo até a caixa-forte*).

CAIXA (*apressa-se até a campainha – pressiona*).

PORTEIRO (*vai até ele*).

CAIXA. Traga-me água fresca.

PORTEIRO. Não tenho permissão para sair daqui.

CAIXA. Sou eu quem está pedindo! Isso é esgoto. Quero água fresca.

PORTEIRO. (*com a garrafa d’água entra na caixa-forte*).

CAIXA (*com movimentos rápidos enfia o último montante de cédulas e moedas nos bolsos. Depois apanha o sobretudo do cabide e joga-o sobre o ombro. Coloca o chapéu. Abandona o guichê – sai pela direita*).

GERENTE (*entra pela esquerda, concentrado em uma carta*). Chegou mesmo a confirmação de Florença!

AUXILIAR (*vem da caixa-forte com o copo d'água*).

PORTEIRO (*vem da caixa-forte com a garrafa d'água*).

GERENTE (*olhando para eles*) Raios me partam! O que significa isso?

Escritório para hóspedes do hotel. Aos fundos, porta de vidro. À esquerda, escrivaninha com aparelho de telefone. À direita; sofá, poltrona e mesa com revistas, jornais, papéis, etc.

DAMA (*escreve*).

FILHO (*chega de sobretudo e chapéu – embaixo do braço traz um objeto grande e plano, envolto por um pano*).

DAMA (*surpresa*). Você está com ele?

FILHO. O comerciante de vinhos está sentado lá embaixo. O velho paspalho acha que eu vou fugir com ele.

DAMA. Pela manhã ele estava feliz em ver-se livre.

FILHO. Agora ele está em alvoroço.

DAMA. Você deve ter demonstrado muito interesse.

FILHO. Confesso que me entusiasmei um pouco.

DAMA. Isso faria até os cegos enxergarem!

FILHO. Eles também podem abrir os olhos, mamãe! Mas, tenha calma, o preço é o mesmo de hoje de manhã.

DAMA. E o homem está esperando?

FILHO. Deixemos que espere.

DAMA. Infelizmente, preciso te dizer...

FILHO (*beija-a*). Agora silêncio. Silêncio de celebração. E não abra os olhos até que eu dê o sinal. (*Ele retira o sobretudo e o chapéu, coloca o quadro em uma poltrona e ergue o pano.*)

DAMA. Ainda não?

FILHO (*bem baixinho*). Mamãe...

DAMA (*vira-se na cadeira*).

FILHO (*vai até ela, repousa a mão no seu ombro*). E então?

DAMA. Realmente, não parece apropriado para uma cantina!

FILHO. Estava pendurado do avesso na parede. O homem colou sua fotografia na parte de trás.

DAMA. E você a comprou junto?

FILHO (*ri*). Que tal?

DAMA. Achei – muito ingênuo.

FILHO. Uma pérola, isso sim! Fantástico para um Cranach.

DAMA. Acha mesmo tão valiosa como pintura?

FILHO. Como pintura é evidente! Mas, além disso, há a peculiaridade da representação. Para um Cranach – e para o tratamento do tema em toda a história da Arte, sobretudo. Onde você encontra algo assim? No Palácio Pitti – na Galeria dos Ofícios – no Vaticano? Mesmo o Louvre não tem nada igual. Temos aqui, sem dúvida, a primeira e única figuração erótica do primeiro casal humano. Aqui a maçã ainda jaz na grama – atrás do indescritível verde a serpente observa maliciosa – o acontecimento concebe-se no próprio paraíso e não após a expulsão. Este é o pecado original! – Único. Cranach pintou dúzias de Adão e Evas – duros – e com o ramo no meio, separando-os. O que significa que eles meramente se conheciam. Aqui, celebra-se pela primeira vez a anunciação humana: eles se amam! Aqui, um pintor alemão revela-se um mestre erótico do enfatismo mais mediterrâneo! (*diante da pintura.*) Nesta pintura o comedimento persiste mesmo no êxtase. Veja a linha do braço masculino que envolve a cintura feminina. A linha horizontal da coxa que repousa embaixo e a obliquidade do outro par de coxas. Isso não cansa os olhos em momento algum! Gera amor na contemplação! – O tom da pele com certeza colabora muito. Você não sente o mesmo?

DAMA. Você é como sua pintura, meu jovem. Ingênuo.

FILHO. O que você quer dizer?

DAMA. Peça que esconda a pintura em seu quarto, no hotel.

FILHO. Não vou mesmo senti-la por inteiro antes de chegar em casa. Florença e este Cranach! A conclusão de meu livro naturalmente será adiada. Tal coisa precisa ser digerida. A um historiador da Arte é essencial que deixe a obra correr por suas veias antes de escrever sobre ela. No momento, sinto-me exausto. – E pensar que encontrei essa pintura aqui, na primeira parada de nossa viagem!

DAMA. Mas bem que você já tinha previsto.

FILHO. Ainda assim, fica-se deslumbrado diante de tal fenômeno! Não é enlouquecedor? Mamãe, eu sou um homem de sorte!

DAMA. Você está apenas testemunhando o resultado de seus estudos.

FILHO. Não seriam eficazes sem sua ajuda e sua bondade!

DAMA. Sua felicidade é a minha.

FILHO. Você tem uma paciência sem limites comigo, mãe. Arranquei você do seio da linda e calma vida de Fiéssole. Apressei uma italiana para uma viagem pela Alemanha em pleno inverno! Você foi obrigada a dormir em vagões-dormitórios – hotéis de segunda e terceira categoria – teve que topor com todo o tipo de gente –

DAMA. E já chega!

FILHO. Prometo me apressar. Eu mesmo estou impaciente para guardar o tesouro em local seguro. Viajaremos às três. Pode me dar os três mil?

DAMA. Não tenho.

FILHO. O dono do quadro está no hotel.

DAMA. O banco não pôde me pagar. A notificação de Florença deve ter atrasado por algum motivo.

FILHO. Eu prometi o pagamento.

DAMA. Então é preciso devolver-lhe o quadro, até que o banco seja notificado.

FILHO. Não há como apressar as coisas?

DAMA. Acabei de escrever um telegrama, vou enviar. Viajamos tão às pressas –

GARÇOM (*bate à porta*).

DAMA. Por favor.

GARÇOM. Um senhor do banco deseja ver vossa senhoria.

DAMA (*para o filho*). Provavelmente enviaram o dinheiro direto ao hotel. (*para o garçom.*) Faça-o entrar, por favor.

GARÇOM (*sai*).

FILHO. Entre em contato quando tiver o dinheiro. Não quero deixar que o homem vá embora.

DAMA. Eu telefono.

FILHO. Estarei sentado lá embaixo. (*Sai.*)

DAMA (*fecha a pasta*).

(*Garçom e caixa aparecem por trás da porta de vidro. O caixa ultrapassa o garçom e abre a porta; o garçom dá meia-volta, sai.*)

CAIXA (*ainda com o sobretudo sobre o braço – entra*).

DAMA (*aparece por detrás de uma poltrona e senta-se no sofá*).

CAIXA (*com o sobretudo ao seu lado, na poltrona*).

DAMA. Espero que o banco...

CAIXA (*olha o quadro*).

DAMA. Este quadro possui relação direta com minha visita ao banco.

CAIXA. É a senhora?

DAMA. O senhor vê semelhanças?

CAIXA. No pulso!

DAMA. O senhor é conhecedor?

CAIXA. Eu gostaria – de conhecer mais!

DAMA. Este tipo de quadro interessa ao senhor?

CAIXA. Estou ao par deste quadro!

DAMA. Acham-se mais obras como esta entre os moradores da cidade? O senhor me faria um grande favor em indicá-los. A questão é para mim tão ou mais importante do que o dinheiro.

CAIXA. Dinheiro eu tenho.

DAMA. Infelizmente, a quantia solicitada na carta não me será suficiente.

CAIXA. (*desempacota o dinheiro*). Isto é o suficiente!

DAMA. Eu posso sacar apenas doze mil.

CAIXA. Sessenta mil!

DAMA. De que maneira?

CAIXA. Assunto meu.

DAMA. Como posso -

CAIXA. Vamos viajar.

DAMA. Para onde?

CAIXA. Para além da fronteira. Arrume sua mala – caso haja alguma. A senhora parte da estação ferroviária – eu corro até a outra estação a pé e embarco. A primeira providência será arranjar uma hospedaria. – Há aqui o livro de horários da estrada de ferro? (*Ele encontra em cima da mesa.*)

DAMA. Então o senhor me traz três mil do banco?

CAIXA (*ocupado*). Eu surrubei sessenta mil. Cinquenta mil em notas e dez mil em ouro.

DAMA. Dos quais me pertencem - ?

CAIXA (*Desenlaça um rolo. Conta as moedas na mão. Coloca na mesa*). Fique com elas. Esconda. Podemos estar sendo vigiados. A porta é de vidro. Quinhentos em ouro.

DAMA. Quinhentos?

CAIXA. Em breve haverá mais. Quando estivermos seguros. Não podemos ser vistos aqui. Vamos lá. Pegue. Este momento não é apropriado para ternuras. Os ponteiros estão girando. Cada braço que tentar interrompê-los será esmagado! (*ele levanta com um pulo*).

DAMA. Eu preciso de três mil.

CAIXA. Ah, sim... E quando os policiais encontrarem isso na sua bolsa, a senhora vai para o xadrez!

DAMA. O que têm os policiais com isso?

CAIXA. Ora, sua presença causou *frenesi* no Banco. A senhora levanta suspeita, e nossa ligação ficará clara como a luz do dia.

DAMA. Mas eu fui ao banco...

CAIXA. Destemida.

DAMA. Eu solicitei...

CAIXA. A senhora tentou.

DAMA. Eu queria...

CAIXA. Enganar o banco, com sua carta falsificada.

DAMA. (*tirando a carta da bolsa*). Esta carta não é legítima?

CAIXA. É tão falsa quanto seus brilhantes.

DAMA. Eu ofereci minhas jóias como penhor. Por que diz que são falsas?

CAIXA. Senhora, o brilho de pessoas do seu tipo apenas ofusca.

DAMA. E de que tipo o senhor me julga? Tenho cabelos pretos – minha pele é escura, sou do tipo mediterrâneo. De Toscana?

CAIXA. Monte Carlo!

DAMA (*ri*). Não, Florença!

CAIXA (*seu olhar perscruta o chapéu e o sobretudo do filho*). Cheguei tarde demais?

DAMA. Tarde demais?

CAIXA. Onde está ele? Vamos negociar. Ele certamente vai querer fazer negócio comigo. Eu tenho meios. Quanto devo oferecer a ele? Em quanto a senhora avalia a indenização? Quanto preciso meter no bolso dele? Eu ofereço até quinze mil! – Ele está dormindo? Se espreguiçando na cama? Onde é o quarto de vocês? Dou vinte mil, e mais cinco para uma troca imediata! (*ele apanha o chapéu e o sobretudo da poltrona*) Levo para ele suas roupas.

DAMA (*surpresa*). O cavalheiro está sentado no saguão.

CAIXA. Muito perigoso. É movimentado lá embaixo. Vamos chamá-lo, vou derrotá-lo aqui em cima. Vamos, chame o garçom! Ele vai ter que voar! Vinte mil, em notas! (*Ele conta.*)

DAMA. E meu filho pode me legitimar?

CAIXA (*recua*). Seu... filho?!

DAMA. Estou viajando com ele, financiando uma viagem de estudos. Foi o que nos trouxe de Florença até a Alemanha. Meu filho está em busca de material para seu livro sobre a História da Arte.

CAIXA (*fita a dama*) – – Filho?!

DAMA. É assim tão espantoso?

CAIXA. (*confuso*) Esta – – esta pintura?!

DAMA. Esta pintura é a grande descoberta de meu filho. É para comprá-la que quero tanto os três mil. Pertence a um comerciante de vinhos – cujo nome o senhor certamente já ouviu falar – foi ele quem colocou o preço.

CAIXA. -- Peles, sedas -- brilhava, tirlintava -- Seu perfume pairava no ar!
 DAMA. É inverno, não julgo que esteja usando nada especial.
 CAIXA. E a carta falsificada?!

DAMA. Eu estava justamente escrevendo um telegrama para o meu banco.
 CAIXA. E aquele pulso nu?! E a corrente do bracelete que me pediu para desatar?!

DAMA. A mão esquerda sozinha não funciona.
 CAIXA (*aborrecido*). E eu -- Roubei o dinheiro! ----
 DAMA (*contente*). O senhor e a polícia estão satisfeitos agora? Meu filho não é nada desconhecido no meio científico.

CAIXA. Agora -- Neste momento devem estar dando por minha falta. Eu pedi que me trouxessem água, para despistá-los. Pedi águas duas vezes -- primeiro ao auxiliar, depois ao porteiro. Todo o dinheiro sumiu. Sou um defraudador! -- Não posso sequer ser visto nas ruas -- ou na feira. Não posso dar as caras na estação. A polícia está no meu encaixo. Sessenta mil! -- Preciso fugir para o campo -- me esconder no meio da neve -- antes que a polícia seja chamada!

DAMA (*abismada*). Cale-se, já chega!

CAIXA. Eu peguei todo o dinheiro. -- A senhora tomou o banco com a sua presença -- brilhava e farfalhava -- pousou sua mão despida na minha! -- senti seu hálito quente -- sua boca fervorosa --

DAMA. Eu sou uma dama!

CAIXA (*obsessivo*). Agora a senhora tem que -- !!

DAMA (*contém-se*). O senhor é casado? (*ele se agita*) Sim? Acho que isto é um tanto relevante. Se não devo tomar tudo isso como uma brincadeira, o senhor se deixou levar por um impulso tolo. Repare seu erro. Volte para o seu caixa e simule um mal-estar momentâneo. O senhor tem ainda toda a quantia em mãos?

CAIXA. Eu limpei o caixa. --

DAMA (*abruptamente*). Chega. Não estou mais interessada.

CAIXA. Eu saqueei o banco. --

DAMA. O senhor está me importunando.

CAIXA. Agora a senhora tem que --

DAMA. O que eu “tenho que” --

CAIXA. Depois disso, a senhora tem que!!

DAMA. Ridículo!

CAIXA. Eu roubei, furtei. Cavei minha ruína -- Destruí minha existência. -- Todas as pontes foram partidas ao meio. -- Eu sou um ladrão -- bandido. -- (*joga-se sobre a mesa.*) Agora a senhora tem que -- agora a senhora tem que!!!

DAMA. Vou chamar meu filho agora, talvez --

CAIXA (*diferente, ágil*). Chamar alguém? Chamar qualquer um? Disparar os alarmes? Maravilha! -- Tolo. Estúpido. Eles não vão me pegar. Nessa eu não caio. Tenho minhas táticas, meus senhores. Sua esperteza nunca me alcançará -- estou sempre dez quilômetros na frente. Não se mexam. Fiquem sentados, até que eu -- (*Ele guarda o dinheiro, abaixa a aba do chapéu até os olhos, fecha o sobretudo pressionando o peito.*) Até que eu... (*sai lépido e sem fazer barulho pela porta de vidro.*)

DAMA (*fica confusa*).

FILHO (*chega*). O homem do banco acaba de sair do hotel. A senhora está preocupada, mamãe? O dinheiro está --

DAMA. A conversa toda me esgotou. Assuntos financeiros. Você sabe como isso sempre me incomoda.

FILHO. Apareceram mais dificuldades que vão atrasar o pagamento?

DAMA. Bem, talvez eu deva te dizer –

FILHO. Preciso devolver o quadro?

DAMA. Nem estou pensando no quadro.

FILHO. Mas é o que mais nos interessa!

DAMA. Acho que preciso fazer uma denúncia.

FILHO. Que tipo de denúncia?

DAMA. Resolver a questão do telegrama. Preciso antes ter urgentemente uma confirmação do banco em mãos.

FILHO. O que consta na carta do banco não é suficiente?

DAMA. Não, não é. Vá até o correio para mim. Não quero que o porteiro leia.

FILHO. E quando chega o dinheiro?

(O telefone toca.)

DAMA. Já estão me telefonando. *(ao telefone)* Chegou! Eu mesma devo retirar no caixa. Sem problemas. Com certeza, senhor gerente. Não estou nada revoltada. Florença é longe. Sim, o correio da Itália. Como? Por quê? Ah, sim... Mas, por qual motivo? Ah, claro – Veio por Berlim, um longo desvio – Isso explica tudo. Sem problemas. Obrigada, senhor gerente. Em dez minutos. Que bom! Adeus. *(para o filho.)* Tudo em ordem. Meu telegrama não será mais necessário. *(rasga o formulário)* O quadro é seu. O comerciante de vinhos nos acompanha. Assim ele recebe o valor direto do banco. Embrulhe seu tesouro. Do banco iremos direto para a estação. *(telefona, enquanto o filho guarda o quadro)*. A conta, por favor. Quartos 14 e 16. Temos pressa. Obrigada.

Campo coberto de neve, uma árvore de galhos baixos e emaranhados. Sol que traz sombras azuladas.

CAIXA *(chega, caminhando de costas. Remexe a neve, apaga com as mãos suas pegadas. Levanta)*. Que maravilha é o homem! Seu mecanismo se evidencia nas dobradiças – silencioso. De repente as capacidades são estimuladas e o impulso é ativado. Quando que minhas mãos se comportaram assim? Quanto antes elas cavaram na neve? E agora, quem diria, acumulam de volta o que os flocos espalharam! Meus rastros desaparecem. Alcancei o completo anonimato! *(ele retira os punhos falsos molhados.)* Gelo e umidade favorecem um resfriado forte. De repente aparece a febre e influencia as decisões. Perde-se o controle das próprias ações quando se está na cama enfermo. *(ele arranca os botões e atira longe os punhos falsos.)* Missão cumprida. Fiquem lá! Sentirão falta de vocês na lavagem de roupas. O lamento percorre a cozinha: estão faltando dois punhos falsos! Catástrofe na bacia de roupas! Fim do mundo! *(Ele recolhe os pulsos do chão e guarda no bolso do sobretudo.)* Maravilha: minha esperteza já voltou a funcionar, de maneira infalível. Estou me debatendo com esta neve pisoteada e me denuncio com dois trapos gastos e sujos jogados no chão. É sempre uma ninharia, um engano, um descuido que denuncia o criminoso. Upa! *(Ele procura um galho confortável para sentar.)* Mas estou curioso. Minha tensão inflou violentamente. É compreensível que eu me prepare para descobertas importantes. As experiências adquiridas no vôo lépido das últimas horas estão ao meu lado. De manhã, ainda um experiente funcionário. Foram-me confiadas fortunas inteiras, a Cooperativa Habitacional deposita quantias enormes. Ao

meio-dia, um astuto patife. Dotado de todas as táticas. Treinado na técnica da fuga em todos os detalhes. Agora é hora passar à ação e dar no pé. Que desempenho! E recém chegamos à metade do dia. *(Ele segura o queixo com as costas do punho)* Enfrentarei qualquer dificuldade de peito aberto. Posso artimanhas infalíveis, não preciso temer o fracasso. Estou em marcha – não há como voltar atrás. Marcharei sem dar atenção exagerada aos trunfos. Eu joguei com sessenta mil – e espero o trunfo. Apostei muito alto para fracassar. Agora é para valer. As cartas estão na mesa! Entendido? *(ele solta uma gargalhada metálica e rasgada)* Agora, a senhora, minha bela e sedosa dama, tem que me dar a deixa. Dê-me o sinal, radiante senhora, ou a intensidade da cena fenecerá. Que vagabunda estúpida! E ainda acha que sabe fazer comédia! Deixe seus talentos naturais fluírem, reproduza-se – e não incomode o ajudante de palco! – Oh, me desculpe. A senhora tem um filho. A senhora está totalmente legitimada. Eu líquido com minhas suspeitas. Seja feliz e mande lembranças ao senhor gerente. A senhora provocará uma gosma repugnante nos seus olhos animalescos, mas não se incomode com isso. O homem foi caloteado em sessenta mil, A Cooperativa Habitacional vai fazer o teto dele desmoronar. Isso é terrível. Eu libero a senhora de qualquer obrigação em relação a mim. Está despedida. Pode ir. – Espere! Leve meu agradecimento com a senhora – no trem - Como? Não há por quê? – Creio que há motivos notórios! Não foi nada? Está brincando! Seus devedores! Como assim? – Eu lhe devo a vida! – Pelo amor de Deus! – Eu exagerei? A senhora sacudiu-me, revolveu-me. Mais um passo em sua direção e estarei à beira de acontecimentos nunca antes relatados! E com esse peso no bolso do peito pago todos os favores em dinheiro vivo! *(com um gesto despachado)*. Agora, suma! A senhora já foi passada adiante e não pode esperar, com seus meios financeiros limitados, ganhar a adjudicação. – aconselhe-se com o seu filho *(ele retira o maço de dinheiros da pasta e estala nas mãos.)* Eu pago à vista, em dinheiro! A quantia foi disponibilizada. O pagamento vem antes da oferta. Adiante. O que está em oferta? *(Ele senta no campo.)* Neve. Sol. Silêncio. *(Ele balança a cabeça e guarda o dinheiro.)* Daria um prejuízo escandaloso pagar essa quantia pela neve azulada. Recuso a oferta. Recuo na minha decisão. Não é um negócio justo! *(jogando os braços para cima.)* Preciso pagar!! – – Tenho dinheiro vivo!! – – Onde está a mercadoria que vale todo esse dinheiro?! Sessenta mil – e o comprador inteiro em pele e ossos?! – – *(aos berros)* Mas vocês precisam me fornecer – – vocês precisam adequar o valor à mercadoria! *(O sol desaparece atrás das nuvens. Ele desce do tronco da árvore)* A terra germina. – Tempestades de primavera! Está melhorando! Está melhorando! Sabia que meus gritos não eram em vão. O apelo foi urgente. O caos se sente insultado e não deseja fazer má figura diante das minhas atitudes de hoje cedo. Eu já sabia que não se pode facilitar em tais situações. É preciso ficar sempre em cima da coisa! – E tirar o casaquinho da coisa, aí aparece alguma coisa! – Diante de quem retiro tão cordialmente meu chapéu? *(seu chapéu lhe é retirado. O furacão chicoteou a neve nos galhos: restos se juntam na coroa da árvore e formam um esqueleto humano com expressão de troça no maxilar. Uma mão feita só de ossos segura o chapéu.)* Você estava o tempo todo aí sentado me espreitando? Você está a mando da polícia? Não no sentido limitado, ridículo, do termo. Mais amplo: Polícia da Existência? – Você é a resposta exaurida do meu questionamento insistente? Você quer com sua um tanto quanto esburacada existência insinuar: o resultado final – o esgotamento total? – Isto é medíocre. Bem medíocre. Na verdade é absolutamente nada! Eu recuso esta informação toda esburacada. Agradeço o serviço. Vá fechar sua loja cheia de ossos velhos. Não sou exatamente o mais fácil de ser persuadido! Este processo seria bem simples, é verdade, – o senhor me suspende de futuros problemas – no entanto, considero as complicações mais atraentes. Cuide-se – se for possível na sua situação! - Eu ainda

tenho outras coisas para fazer. Quando se está em trânsito não se pode parar em todas as casas do caminho. Nem mesmo diante do convite mais amável. Tenho muitos compromissos até o romper da noite. É impossível que você seja o primeiro. Talvez o último. Mas se for, apenas por obrigação. Não é nenhum prazer. Mas, como eu disse, é por obrigação – sobre isso podemos conversar. O senhor me telefone novamente por volta da meia-noite. Informe-se na central telefônica sobre a troca do número! Perdão, o estou tratando por senhor! Ficamos bem no você para cá e você para lá. As relações se confirmam afetuosamente. Acredito, inclusive, que você está dentro de mim. Portanto, saia deste emaranhado de galhos que te perfura por todos os lados e resvale para dentro de mim. Na minha situação duvidosa, não posso deixar pistas. Mas, antes, devolva meu chapéu! (*Ele apanha o chapéu do galho, que se curva em direção a ele com o ventaval. Faz uma reverência.*) Percebo que alcançamos um grau aceitável de compreensão. Isso é um começo, que inspira confiança e oferece o apoio necessário no turbilhão dos grandiosos futuros acontecimentos! Aprecio do fundo do coração. Com meus sinceros cumprimentos! – – (*Troveja. Uma última rajada de vento desmancha a figura na árvore. O sol aparece novamente. Fica claro como no início.*) Eu bem falei que a aparição era passageira! (*Ele pressiona o chapéu na testa, levanta a gola do sobretudo e vai embora trotando pela neve.*)

Segunda Parte

Sala de visitas da casa do caixa. Janela com gerânios murchos. Duas portas atrás, uma porta à direita. Mesa e cadeiras. Piano. A mãe está sentada diante da janela. A primeira filha borda na mesa. A segunda filha pratica a abertura da ópera de Tannhäuser. A esposa entra e sai pela porta à direita, atrás.

MÃE. O que você está tocando?

PRIMEIRA FILHA. É a abertura de *Tannhäuser*.

MÃE. A *Dama Branca* é também belíssima.

PRIMEIRA FILHA. A *Dama Branca* ela não encomendou essa semana.

ESPOSA (*chega*). Já é hora de fritar as costelas.

PRIMEIRA FILHA. Ainda não, mamãe.

ESPOSA. É, ainda não é hora de fritar as costelas. (*Sai.*)

MÃE. O que você está bordando?

PRIMEIRA FILHA. Estou arrematando.

ESPOSA (*vai até a mãe*). Hoje teremos costelas.

MÃE. Você vai fritar agora?

ESPOSA. Ainda tem tempo. Ainda não é meio-dia.

PRIMEIRA FILHA. Nem perto do meio-dia, mamãe.

ESPOSA. Não, não é nem perto do meio-dia.

MÃE. Quando ele chegar será meio-dia.

ESPOSA. Ele não chega.

PRIMEIRA FILHA. Quando papai chegar, será meio-dia.

ESPOSA. Sim. (*Sai.*)

SEGUNDA FILHA (*pára de tocar, escuta com atenção*). Pai?

PRIMEIRA FILHA (*faz o mesmo*). Pai?

ESPOSA (*chega*). Meu marido?

MÃE. Meu filho?

SEGUNDA FILHA (*abre a porta da direita*). Pai!

PRIMEIRA FILHA (*de pé*). Pai!

ESPOSA. Marido!

MÃE. Filho!

CAIXA (*entra pela direita, pendura o chapéu e o sobretudo*).

ESPOSA. Da onde você vem?

CAIXA. Do cemitério.

MÃE. Alguém morreu de repente?

CAIXA (*bate nas costas dela*). Pode-se morrer de repente, mas não se pode ser enterrado de repente.

ESPOSA. Da onde você vem?

CAIXA. Da cova. Cavei a terra com a testa. Ainda há gelo aqui. Foi preciso um esforço singular para subir. Muito esforço. Sujei um pouco os dedos. É preciso sujar as mãos para poder sair. Está-se deitado bem no fundo. Uma vida assim te encobre com força. Montanhas são empilhadas em cima de você. Escombros, lixo – é um grande local de descarrego. Os mortos permanecem sempre há seus tradicionais três metros da superfície terrestre – os vivos os soterram cada vez mais.

ESPOSA. Você está congelado – dos pés á cabeça.

CAIXA. Descongelado! – Chacoalhado – pelas tempestades - primaveris. Chicoteava e tropejava. – Vou te dizer: deixou-me nu até os ossos. E minha ossada estava sentada nua. Ossos – esbranquiçados em minutos. Um local de caveira! Até que o sol me re-dreiteu novamente. Assim, por completo, aconteceu a renovação. Aqui vocês me têm.

MÃE. Você estava ao ar livre?

CAIXA. Em um terrível calabouço, mamãe! Preso, sem fundo, embaixo de torres abismáticas. Correntes tilintantes entorpeceram meus ouvidos. Meus olhos, expulsos pela escuridão.

ESPOSA. O banco está fechado. Você esteve bebendo com o gerente. Há alguma comemoração na família dele?

CAIXA. Ele tem uma nova amante em vista. Italiana – Pele – Seda – Onde florescem as laranjeiras! Pulsos como que esculpídos. Cabelos pretos – a pele é escura. Brilhante. Genuína – tudo genuíno. Tos – Tos – o final soa como Canaã. Apanhe um atlas. Tos - Canaã. Existe isso? É uma ilha? Uma montanha? Um pântano? A geografia pode nos informar sobre tudo. Mas ele vai se cortar e ferir. Desabar – varrido como um punhado de sujeira. Ali está ele deitado – sacolejando-se sobre o tapete – pernas para o ar – o gerentinho gorduchinho.

ESPOSA. O banco não fechou?

CAIXA. Nunca, querida esposa. A prisão nunca fecha. O fluxo não tem fim. A peregrinação é eterna. Como um rebanho que pula para dentro do açougue – o banco de carne. O tumulto é grande. Não há escapatória – a não ser com um pulo audacioso pelas costas!

MÃE. O seu sobretudo está rasgado nas costas.

CAIXA. E veja meu chapéu! Cai bem para um vagabundo!

SEGUNDA FILHA. O forro está aos pedaços.

CAIXA. Vasculhe os meus bolsos – o da direita – e o da esquerda!

PRIMEIRA FILHA (*tira um punho falso*).

SEGUNDA FILHA (*faz o mesmo*)

CAIXA. O que encontraram?

AS DUAS FILHAS. Seus punhos falsos.

CAIXA. Sem os botões. Os botões estão aqui. Um triunfo do sangue frio! – – Paletó – Chapéu – quem se arrisca não sai ileso quando pula pelas costas! Eles agarram – cravam suas unhas! Obstáculos e barreiras – Deve haver ordem. Igualdade para todos! Mas um salto considerável – sem hesitar – e você está fora do curral – desencarrilhado. Apenas um ato radical e cá estou eu! Atrás de mim, nada. E diante de mim? (*Ele passa os olhos pela sala.*)

ESPOSA (*olha fixamente para ele*).

MÃE (*baixinho*) Ele está doente.

ESPOSA (*decidida até a porta da direita*).

CAIXA (*abre a porta. Dirige-se a uma das filhas*). Apanhe meu casaco. (*Filha sai por trás, pela esquerda, e volta com uma jaqueta de veludo abotoada. Ele veste.*) Minhas pantufas. (*A outra filha traz as pantufas.*) Meu gorrinho. (*Filha volta com gorro bordado.*) Meu cachimbo.

MÃE. Não deves fumar, já que –

ESPOSA (*acalma a mãe às pressas*). – Quer que eu acenda?

CAIXA (*já todo vestido com as roupas de ficar em casa – acomoda-se confortavelmente em seu lugar na mesa*). Acenda.

ESPOSA (*sempre zelosa, totalmente dedicada a ele*). Está obstruído?

CAIXA (*ocupado com o cachimbo*). Preciso levá-lo para uma limpeza de rotina. É provável que haja restos de tabaco acumulados no tubo. O fluxo nunca está livre de resistências internas! Preciso mesmo dar um jeito nisso.

ESPOSA. Levo embora o cachimbo?

CAIXA. Não, fica. (*Solta volumosas nuvens de fumaça*). Aceitável. (*Para a segunda filha*). Toque.

SEGUNDA FILHA (*obedecendo ao sinal da esposa, senta-se ao piano e toca.*)

CAIXA. Que composição é essa?

SEGUNDA FILHA (*sem fôlego*). Wagner.

CAIXA (*faz um sinal afirmativo com a cabeça. Dirige-se à primeira filha*). Você está costurando – remendando – cerzindo?

PRIMEIRA FILHA (*senta-se rapidamente*). Estou arrematando.

CAIXA. Prática. – E você, mamãe?

MÃE (*tomada pela angústia geral*). Estava cochilando um pouco.

CAIXA. Tranqüila.

MÃE. É, minha vida tornou-se tranqüila.

CAIXA (*para a esposa*). E você?

MULHER. Eu vou assar as costelas.

CAIXA (*faz que sim com a cabeça*). A cozinha!

ESPOSA. Vou assar a sua agora.

CAIXA (*como antes*). A cozinha!

ESPOSA (*sai*).

CAIXA (*para a primeira filha*). Escancare as portas.

PRIMEIRA FILHA. (*empurra as portas para trás: à direita, está a esposa na cozinha, ocupada com o fogão; à esquerda, quarto de dormir com ambas as camas.*)

ESPOSA (*na porta*). Você está com calor? (*Volta para o fogão.*)

CAIXA (*olhando ao redor*). Velha mãe na janela. Filhas bordando na mesa – tocando Wagner. Esposa cuidando da cozinha. Cercada por quatro paredes – a vida em família. Belo aconchego da vida social. Mãe – filho – criança. Reunidos. A magia familiar tece sua teia. Sala com mesa e luminária de teto. Piano à direita. Fogão de azulejos. Cozinha, o alimento de todos os dias. Pela manhã, café, ao meio-dia, costelas. Dormitório – Camas, deita e levanta. Magia familiar. Por fim – de costas – duro e branco. A mesa será empurrada para a parede – um caixão amarelo estende-se enviesado, com acessórios acopláveis – na lâmpada, algum papel crepom de luto - Piano em desuso durante um ano.

SEGUNDA FILHA (*pára e sai correndo para a cozinha, soluçante*).

ESPOSA (*na soleira da porta*). Ela ainda está praticando a nova composição.

MÃE. Por que ela não toca a *Dama Branca*?

CAIXA. (*apaga o cachimbo. Começa a trocar de roupa novamente*).

ESPOSA. Você vai ao banco? Assuntos de negócio?

CAIXA. No banco – assuntos de negócio - não.

ESPOSA. Para onde você vai agora?

CAIXA. Pergunta difícil, mulher. Eu descí de árvores destroçadas pelo vento para buscar uma resposta. Aqui, me apresentei primeiro. Era evidente! Tudo aqui é uma maravilha – não subestimo suas incontestáveis vantagens, mas nada resiste à prova definitiva. A resposta não está aqui. E com isso o caminho é indicado. Recebo uma clara negativa. (*Ele acaba de colocar o traje do início*).

ESPOSA (*aturdida*). Homem, como você está desfigurado!

CAIXA. Um vagabundo. Eu já disse antes. Não ralhe comigo! Antes um andarilho aos trapos na rua, do que uma rua sem andarilhos.

ESPOSA. Vamos almoçar.

CAIXA. Estou sentindo o cheiro das costelas.

MÃE. Antes do almoço você quer – ?

CAIXA. Um estômago cheio dá sono.

MÃE (*repentinamente agita os braços no ar, cai para trás*).

PRIMEIRA FILHA. A vovó...

SEGUNDA FILHA (*da cozinha*). Vovó – (*ambas caem de joelhos*).

ESPOSA (*fica rígida*).

CAIXA (*aproxima-se da poltrona*). E morre porque uma única vez alguém vai embora antes do almoço! (*Ele observa a morta*.) Dor? Aflição? Choradeira? Desvanecimento? Serão os laços amarrados de forma tão estreita – que quando se partem, transformam-se em um sofrimento insuportável? Mãe – filho? (*Ele retira as notas dos bolsos e pesa nas mãos, balança a cabeça e as guarda de volta*.) Nenhuma paralisia total em meio à dor – nenhuma comoção nos olhos. Olhos secos – pensamentos que continuam trabalhando. Não há tempo a perder se quero atingir resultados legítimos! (*Ele deixa sua carteira desbotada em cima da mesa*.) Use. É um dinheiro ganho de forma honesta. É importante que você lembre. (*Ele sai pela direita*.)

ESPOSA (*continua sem se mexer*).

GERENTE (*vem pela porta da direita*). Seu marido está em casa? Ele veio para cá? Infelizmente, preciso dar à senhora a triste notícia de que seu marido provocou um rombo de caixa. Descobrimos seu delito há poucas horas. Trata-se de uma quantia de sessenta mil marcos, depositados pela Cooperativa Habitacional. Ainda não fiz queixa porque tinha esperanças que ele se arrependesse e voltasse atrás. – Esta é minha última tentativa. Vim pessoalmente. – Seu marido não esteve aqui? (*Ele olha em volta e nota o casaco guardado, gorro, cachimbo, etc. Todas as portas abertas.*) Ao que tudo indica – (*seu olhar se fixa no grupo que está na janela, acena para eles com a cabeça.*) Vejo que as coisas já estão bem adiantadas. Nesse caso... (*Ele dá de ombros, coloca o chapéu.*) Só me resta deixar um pesar sincero e pessoal – fora isso, as conseqüências. (*Sai.*)

AMBAS AS FILHAS (*aproximam-se da esposa*). Mãe –
 ESPOSA (*afasta-se*). Não gremem nos meus ouvidos! Tirem os olhos de mim! O que querem de mim? Quem são vocês? Essas caretas – essas caras de macaco – o que eu tenho a ver com vocês? (*Joga-se sobre a mesa*) Meu marido me abandonou!!
 AMBAS AS FILHAS (*dão as mãos, assustadas*).

Palácio dos Esportes. Corrida dos Seis Dias. Luz de holofote. Em meio ao vapor, rudimentar ponte de madeira suspensa. Os senhores judeus no papel de árbitros vêm e vão. Não há como distinguir nenhum deles; pequenas figuras semelhantes em movimento, vestindo smokings, com desbotados chapéus de seda na cabeça e binóculos pendurados no cinto. Ruído de rodas sobre um tabuão. Assobios, ganidos, resmungos concentrados da aglomeração de espectadores, vindos do alto e do fundo. Banda de música.

UM CAVALHEIRO (*chegando*). Está tudo pronto?
 UM CAVALHEIRO. Veja você mesmo.
 UM CAVALHEIRO (*pela vidraça*). As plantas –
 UM CAVALHEIRO. O que têm as plantas?
 UM CAVALHEIRO. Sem dúvida.
 UM CAVALHEIRO. Qual o problema com as plantas?
 UM CAVALHEIRO. Quem as arrumou assim?
 UM CAVALHEIRO. O senhor tem razão.
 UM CAVALHEIRO. Loucura!
 UM CAVALHEIRO. Ninguém ficou responsável pelo arranjo das plantas?
 UM CAVALHEIRO. Simplesmente ridículo.
 UM CAVALHEIRO. O responsável deve estar cego.
 UM CAVALHEIRO. Ou dormindo.
 UM CAVALHEIRO. Esta é a única explicação possível.
 UM CAVALHEIRO. Dormindo? Do que vocês estão falando? Estamos recém entrando na quarta noite.
 UM CAVALHEIRO. Os vasos devem ser arrastados mais para o lado.
 UM CAVALHEIRO. O senhor pode cuidar disso?
 UM CAVALHEIRO. Para bem perto da parede.
 UM CAVALHEIRO. A visão deve ficar livre para a pista.
 UM CAVALHEIRO. Do camarote também.
 UM CAVALHEIRO. Eu te acompanho. (*Todos saem.*)

UM CAVALHEIRO. *(chega. Dispara um tiro de pistola. Sai).*

DOIS CAVALHEIROS *(chegam com dois megafones pintados de vermelho).*

UM DOS CAVALHEIROS. De quanto é o prêmio?

O OUTRO CAVALHEIRO. Oitenta marcos. O primeiro prêmio é de cinquenta marcos, e o segundo, de trinta.

UM DOS CAVALHEIROS. Três voltas. Mais que isso, não. Se não esgotamos os ciclistas.

O OUTRO CAVALHEIRO *(fala no megafone).* Oferecido do bar prêmio de oitenta marcos, ao final de três voltas. Primeiro prêmio: cinquenta marcos. Segundo prêmio: trinta marcos.

(Aplausos.)

MAIS CAVALHEIROS *(chegam, um com uma bandeira vermelha).*

UM CAVALHEIRO. Dê a largada.

UM CAVALHEIRO. Ainda não. O número 7 está trocando a equipe.

UM CAVALHEIRO. Agora!

UM CAVALHEIRO *(acena com a bandeira vermelha).*

(O barulho aumenta. Aplausos e assobios.)

UM CAVALHEIRO. Os mais fracos deveriam ganhar de vez em quando.

UM CAVALHEIRO. É bom que os grandes poupem energia.

UM CAVALHEIRO. A noite será longa para eles.

UM CAVALHEIRO. O alvoroço entre os competidores é monstruoso.

UM CAVALHEIRO. Dá para imaginar.

UM CAVALHEIRO. Fique atento, esta noite é decisiva.

UM CAVALHEIRO *(dando de ombros).* Os americanos ainda estão em forma.

UM CAVALHEIRO. Nossos alemães vão cansá-los.

UM CAVALHEIRO. Daí valeria a pena ter vindo.

UM CAVALHEIRO *(pela vidraça).* Agora está nítido do camarote. *(todos saem, menos o cavaleiro com o megafone.)*

UM CAVALHEIRO *(com uma nota).* O resultado.

O CAVALHEIRO *(no megafone).* Prêmio do bar: cinquenta marcos para o número onze, trinta marcos para o número quatro.

(Fanfarra.

Assobios e burburinho.

A ponte está vazia.)

(Um cavaleiro chega com o caixa. Caixa de casaca, capote, cartola, pelicas; barba aparada, cabelo arrumado.)

CAIXA. Explique-me o sentido de tudo isso –

O CAVALHEIRO. Eu apresento o senhor para eles.

CAIXA. Meu nome não vem ao caso.

O CAVALHEIRO. Mas o senhor tem o direito de ser apresentado à Direção.

CAIXA. Prefiro permanecer incógnito.

O CAVALHEIRO. Mas o senhor é um apreciador do nosso esporte.

CAIXA. Eu não entendo nada desse esporte. O que eles fazem lá embaixo? Eu vejo um círculo e uma linha colorida que se move como uma cobra. Às vezes outra linha se mistura a essa e uma outra pára de se mover. Por quê?

O CAVALHEIRO. Os corredores competem aos pares. Enquanto um anda –

CAIXA. O outro dorme?

O CAVALHEIRO. Ele é massageado.

CAIXA. E é isso que se chama Corrida de Seis Dias?

O CAVALHEIRO. Como?

CAIXA. Poderia se chamar também Sono de Seis Dias. Uma das partes dorme o tempo todo.

O CAVALHEIRO (*chega*). O acesso à ponte só é permitido aos administradores da corrida.

O CAVALHEIRO. Este cavalheiro oferece um prêmio de mil marcos.

O OUTRO CAVALHEIRO. Permita que eu me apresente.

CAIXA. De modo algum.

O PRIMEIRO CAVALHEIRO. O cavalheiro quer permanecer anônimo.

CAIXA. Indefinido.

O PRIMEIRO CAVALHEIRO. Eu estava explicando a ele o esporte.

CAIXA. Pois é. O senhor não acha engraçado?

O SEGUNDO CAVALHEIRO. Como assim?

CAIXA. Esse Sono de Seis Dias.

O SEGUNDO CAVALHEIRO. Bem, são mil marcos por quantas voltas?

CAIXA. A seu critério.

O SEGUNDO CAVALHEIRO. Quanto pela primeira?

CAIXA. A seu critério.

O SEGUNDO CAVALHEIRO. Oitocentos e duzentos. (*No megafone.*) Um cavalheiro que deseja permanecer anônimo oferece prêmio por dez voltas a serem corridas a partir de agora. Oitocentos pelo primeiro lugar, duzentos pelo segundo. Mil marcos ao todo.

(*Muito barulho.*)

O PRIMEIRO CAVALHEIRO. Pois bem, me diga uma coisa... Se a competição é para o senhor apenas objeto de ironia, por que oferecer um prêmio de mil marcos?

CAIXA. Porque o efeito é fantástico.

O PRIMEIRO CAVALHEIRO. O efeito sobre a velocidade dos ciclistas?

CAIXA. Tolice.

O CAVALHEIRO (*chegando*). O senhor é o cavalheiro que ofereceu o prêmio de mil marcos?

CAIXA. Em ouro.

O CAVALHEIRO. Isso causaria muito transtorno.

CAIXA. O pagamento? Então dê só uma olhada. (*Ele tira um rolo para fora, desata com violência, despeja o conteúdo em uma das mãos, confere o invólucro vazio, joga fora, conta com habilidade as moedas de ouro na palma da mão.*) Além do mais, assim alivio meus bolsos.

O CAVALHEIRO. Caro cavalheiro, o senhor é um especialista no ramo!

CAIXA. Apenas um detalhe, caro senhor. (*ele alcança a quantia*)

Fique com isso.

O CAVALHEIRO. Aceito com sinceros agradecimentos.

CAIXA. Apenas o que lhe é devido.

UM CAVALHEIRO (*chegando*). Onde está o cavalheiro? Apresente-se –

CAIXA. Jamais.

UM CAVALHEIRO (*com a bandeira vermelha*). Vou dar a largada.

UM CAVALHEIRO. Agora os grandes vão dar no couro!

UM CAVALHEIRO. Todos os bons vão participar!

O CAVALHEIRO (*acenando com a bandeira*). Foi dada a largada. (*Ele abaixa a bandeira.*)

(*Bastante gritaria*)

CAIXA (*pegando a nuca de dois cavalheiros e inclinando suas cabeças para trás*). Agora vocês terão a resposta! Olhem para cima!

UM CAVALHEIRO. Acompanhe as viravoltas da disputa lá embaixo.

CAIXA. Que infantilidade! Um será o primeiro, porque o outro dirigiu pior. – Lá em cima é que se dá a magia! Em três fileiras de platéia – uma em cima da outra, lotadas – Lá se dá o efeito, aos gritos! Na primeira fileira – o público mais sofisticado, aparentemente eles ainda se contém. Apenas olhares. Mas que olhares! Longos – circulares – fixos. Subindo um pouco, os corpos já se movimentam. Já se escutam os gritos – A fileira do meio! – Lá de cima caem as últimas máscaras. Berros fanatizados. Nudez esganiçada. A galeria da paixão! – Observe: o grupo. Cinco vezes enlaçados. Cinco cabeças sobre um ombro. Acoplados a um único peito choroso movimentam-se cinco pares de braços. Um único homem é o núcleo. Ele é esmagado – empurrado para fora – lá cai seu chapéu engomado – descendo devagar na névoa – em direção à fileira do meio, sobre o busto de uma senhora. Ela não entende. O chapéu repousa deliciosamente. Deliciosamente. Ela nunca notará o chapéu... Irá com ele para cama! Durante toda sua vida, carregará o chapéu sobre o busto!

O CAVALHEIRO. O belga está acelerando.

CAIXA. A fileira do meio uiva. O chapéu selou a ligação. A senhora o esmagou contra o parapeito. Seu busto desenvolve grandes calos. Bela senhora! Você tem que ir ao parapeito e marcar seu busto. Não há remédio. Aceite! Não adianta resistir. Em meio á aglomeração você será pressionada contra a parede e precisará dar o que é. O que realmente é – sem choramingo!

O CAVALHEIRO. Ela é conhecida do senhor?

CAIXA. Veja: os cinco lá de cima empurram seu núcleo para além da barreira – ele está suspenso – cai – ali está ele – desliza para a primeira fila. Onde ele está? Onde foi sufocado? Apagado – absorvido sem deixar rastros. Sem interesse. – Um espectador – um acidentado – um acidente que não significa nada entre milhares de outros!

UM CAVALHEIRO. O alemão está avançando.

CAIXA. A primeira fileira está em alvoroço. O sujeito o alcançou. O controle que vá para o inferno! Os fraques se agitam. As camisas arrebentam. Botões crepitam por todos os lados. Barbas se descolam de lábios partidos, dentaduras se chocam. Em cima, no meio, embaixo; todos se misturam. Um só uivo que vem de todas as fileiras – indistinguível. Indistinguível. Isso é o que se alcança!

O CAVALHEIRO (*virando-se*). O alemão conseguiu. O que o senhor me diz?

CAIXA. Bobagem.

(Barulho terrível. Palmas.)

UM CAVALHEIRO. Que avanço fabuloso.

CAIXA. Que idiotice fabulosa!

UM CAVALHEIRO. Vamos confirmar o resultado no escritório. *(Todos saem).*

CAIXA *(detendo o cavaleiro)*. O senhor ainda tem alguma dúvida?

O CAVALHEIRO. Os alemães estão na frente...

CAIXA. Isto fica em segundo plano, se o senhor não se importa. *(Apontando para cima.)*

Este aqui sim é um fato esmagador. É a condensação última das factibilidades. Isto aqui avança para um vertiginoso resultado. Uma fusão desde a primeira fila até a galeria. Como resposta, em ebulição, o núcleo: Paixão! Dominação – diferenças se esvaem. Disfarces com toque de nudez: Paixão! – Chegar aqui é vivência pura. Portas – Portões desaparecem como vapor. Soam os trombones e desmoronam-se as muralhas. Nenhuma resistência – nenhuma castidade – nenhuma maternidade – nenhuma infantilidade: Paixão! É isso. É isso. Vale a pena. Vale a pena ter pego. – Isso traz de badeja as diversas camadas do lucro!

UM CAVALHEIRO *(chegando)*. O serviço ambulatorial está funcionando perfeitamente.

CAIXA. O sujeito caído foi triturado?

UM CAVALHEIRO. Pisoteado.

CAIXA. Há sempre morte onde a vida é febril.

UM CAVALHEIRO *(no megafone)*. Resultado do prêmio oferecido pelo desconhecido: oitocentos marcos para o número dois e duzentos marcos para o número um.

(Aplausos enlouquecidos. Fanfarra.)

UM CAVALHEIRO. As equipes estão exaustas.

UM CAVALHEIRO. Nota-se que o ritmo decaiu.

UM CAVALHEIRO. Devemos pedir à administração que acalme as coisas na pista.

CAIXA. Ofereço um novo prêmio!

UM CAVALHEIRO. Mais tarde, meu senhor.

CAIXA. Não quero que o momento seja interrompido!

UM CAVALHEIRO. Mas o momento é perigoso para os ciclistas.

CAIXA. Não me perturbe com essa molecada. O público está delirando. Deve-se tirar proveito disso, provocar ainda mais os ânimos. Cinquenta mil marcos!

UM CAVALHEIRO. Isso é sério?

UM CAVALHEIRO. Quanto?

CAIXA. Dou tudo que tenho.

UM CAVALHEIRO. Este é um valor de premiação inédito!

CAIXA. Inédito será o efeito. Alerta os serviços ambulatoriais de todas as fileiras.

UM CAVALHEIRO. Aceitamos o prêmio. A disputa deve começar quando o camarote for ocupado.

UM CAVALHEIRO. Uma beleza!

UM CAVALHEIRO. Uma maravilha!

UM CAVALHEIRO. Esta sim é uma visita que se faz valer.

CAIXA. O que quer dizer isso? Camarote ocupado?

UM CAVALHEIRO. Estamos preparando as condições no escritório. Pensamos em trinta mil para o primeiro, quinze mil para o segundo e cinco mil para o terceiro.

UM CAVALHEIRO. Isso vai acabar com os times!

UM CAVALHEIRO. Desse jeito a corrida está praticamente encerrada.

UM CAVALHEIRO. Em todo caso: depois que os camarotes estiverem ocupados. *(Todos saem.)*

(Moça do Exército da Salvação chega. Risadas dos espectadores. Apitos. Gritos.)

MOÇA *(oferecendo a revista)*. O Grito de Guerra. Dez pfennigs, meu senhor.

CAIXA. Outra hora.

MOÇA. O Grito de Guerra, meu senhor.

CAIXA. Quem você quer convencer com esse jornaleco?

MOÇA. O Grito de Guerra, meu senhor.

CAIXA. Você chegou tarde demais, aqui a batalha já está em pleno andamento.

MOÇA *(com a latinha)*. Dez pfennigs, meu senhor.

CAIXA. Queres atçar a guerra com dez pfennigs?

MOÇA. Dez pfennigs, meu senhor.

CAIXA. Eu pago aqui as despesas da guerra com cinquenta mil.

MOÇA. Dez pfennigs.

CAIXA. Que mixaria! Eu subvenciono apenas grandes causas.

MOÇA. Dez pfennigs.

CAIXA. Só tenho ouro comigo.

MOÇA. Dez pfennigs.

CAIXA. Ouro -

MOÇA. Dez -

CAIXA. *(berra para ela no megafone)*. Ouro – Ouro – Ouro!

MOÇA *(sai)*.

(Gargalhadas dos espectadores. Aplausos. Muitos cavalheiros chegam.)

UM CAVALHEIRO. Quer o senhor mesmo anunciar seu prêmio?

CAIXA. Não, permaneço no fundo, indefinido. *(dá a ela o megafone)*. Agora fale o senhor. Comunique o senhor a surpresa final.

UM CAVALHEIRO *(pelo megafone)*. Um novo prêmio foi oferecido pelo mesmo cavalheiro anônimo. *(Gritos de “bravo”)*. Ao todo, cinquenta mil marcos. *(Gritos atordoados)*. Cinco mil para o terceiro *(Gritos)*. Quinze mil marcos para o segundo *(Aumentam os gritos)*. Para o primeiro, trinta mil marcos *(Êxtase)*.

CAIXA *(parado no canto, balançando afirmativamente a cabeça)*. Estamos chegando lá. Está emergindo! São realizações. O uivo choroso do furacão de primavera. Fluxo ondulante de humanidade. Desacorrentados – livres. Cortinas para cima – pretextos para baixo. Humanidade. Humanidade livre. Alto e baixo – homem. Sem corrente – sem camadas – sem classe. A interminável e errante libertação da dominação e do assalariamento na paixão. Puro não – mas livre! – Esta será a redenção da minha audácia! *(Ele tira o maço de dinheiros para fora)* Dado com prazer – quitado sem demora!

(De repente, silêncio.)

Hino nacional. Os cavalheiros tiram seus chapéus de seda e baixam a cabeça.)

UM CAVALHEIRO (*para o caixa*). O senhor poderia me dar o dinheiro, para eu sinalizar o início da corrida?

CAIXA. O que significa isso?

O CAVALHEIRO. O que, meu senhor?

CAIXA. Este silêncio súbito, de repente, em cima e embaixo.

O CAVALHEIRO. Nem tão súbito. Vossa alteza chegou ao camarote!

CAIXA. Vossa alteza – no camarote –

O CAVALHEIRO. O prêmio chegou em boa hora!

CAIXA. Obrigado, mas não quero desperdiçar meu dinheiro!

O CAVALHEIRO. O que isso quer dizer?

CAIXA. Que é muito dinheiro para alimentar essa molecada corcunda.

O CAVALHEIRO. O senhor poderia me explicar –

CAIXA. Os ânimos em chamas, agora apagados pela pisada da bota de verniz na perna de vossa alteza! O senhor pensa que eu sou tão maluco para atirar dez *pfennigs* aos cães? Mesmo dez *pfennigs* seria demais! Um pontapé contra o rabo entre as pernas, isso seria o prêmio adequado agora!

O CAVALHEIRO. O prêmio foi anunciado. Vossa alteza aguarda no camarote. O público aguarda solene! O que o senhor quer dizer?

CAIXA. Se o senhor não entende minhas palavras – então, compreenderá imediatamente com este golpe esclarecedor! (*Dá um tapa com força no chapéu de seda, que cai nos ombros do cavalheiro. Sai.*)

(*Hino. Silêncio. Todos inclinados em posição de respeito na ponte*)

Casa de Baile. Quarto reservado.

Ainda escuro.

Volume baixo: orquestra tocando ritmos dançantes.

GARÇOM (*abre a porta, acende a luz vermelha*).

CAIXA (*Fraque, capa, cachecol, bengala de bambu com braço de ouro*).

GARÇOM. Está bom aqui?

CAIXA. Muito.

GARÇOM (*apanha a capa*).

CAIXA (*diante do espelho*).

GARÇOM. Talheres para quantas pessoas?

CAIXA. Vinte e quatro. Estou esperando minha avó, minha mãe, minha esposa e mais algumas tias. Estou celebrando a Confirmação de minha filha.

GARÇOM (*espantado*).

CAIXA (*para ele, no espelho*). Asno. Dois! Se não por que eu escolheria esta mesa discreta e com luz fraca?

GARÇOM. Que marcas o senhor prefere?

CAIXA. Deixe isso comigo, bendito cafetão. Eu mesmo escolho as flores que cato do chão, botão ou rosa – curta ou delgada. Não vou precisar dos seus impagáveis serviços. São mesmo impagáveis – ou o senhor cobra alguma tarifa?

GARÇOM. A marca de champanha preferida do senhor é...

CAIXA (*pigarreia*). *Grand Marnier*.

GARÇOM. Este é o conhaque que vem depois do champanha, senhor.

CAIXA. Fica ao seu critério.

GARÇOM. Duas garrafas de *Pommery, Dry*?

CAIXA. Sim, duas, como o senhor disse.

GARÇOM. *Extra-Dry*?

CAIXA. Dois bastam para começar... Ou três garrafas extras pela sua discrição? Pode anotar.

GARÇOM (*com o cardápio*). E o menu?

CAIXA. Esplêndido! Esplêndido!

GARÇOM. *Poulet grillé? Steak de veau truffé? Parfait de foie gras en croûte? Salade coeur de laitue?*

CAIXA. Esplêndido! Do início ao fim. Simplesmente esplêndido!

GARÇOM. Perdão?

CAIXA (*pegando na ponta do nariz dele*). O esplêndido é o ápice de todas as coisas. Também das suas panelas e frigideiras. A mais delicada das delicadezas. O cardápio dos cardápios. Como guarnição, fatos marcantes. Isso é assunto seu, meu amigo, eu não sou o cozinheiro.

GARÇOM (*coloca um cardápio enorme sobre a mesa*). Em vinte minutos será servido. (*Ele ordena os copos e talheres.*)

(*Pela fenda da porta, cabeças com máscaras de seda.*)

CAIXA (*no espelho, ameaçando com o dedo*). Só esperem, mariposas, vou pegá-las bem embaixo da luz incandescente. Aí vamos discutir esse ponto. Quando estivermos lado a lado. (*Balança a cabeça afirmativamente.*)

(*Máscaras saem, às risadinhas.*)

GARÇOM (*Pendura um cartaz escrito "reservado" na porta. Sai.*)

CAIXA (*tira a cartola, apanha um cigarro de um estojo dourado, acende.*). À luta, toureiro. Toureiro – O que não passa pela nossa cabeça – O homem está carregado de tudo isso. Tudo – simplesmente tudo. Toureiro – Carmen. Caruso. Lê-se uma bobagem em algum lugar, e ela permanece. É acumulada. Eu poderia neste momento até falar sobre as negociações da estrada de ferro de Bagdá. O príncipe da Romênia casa com a segunda filha do Czar. Tatiana. Vamos. Podem casar. Agradável cama com dossel. O povo precisa de príncipes. Tat – tat – tiana. (*Sai, balançando a bengala de bambu.*)

GARÇOM (*com garrafas e balde de gelo; desarrolha e serve. Sai.*)

CAIXA (*persequindo uma máscara feminina; arlequim com losangos em amarelo e vermelho em um macacão de menino, apertado e aberto em cima.*) Mariposa!

MÁSCARA (*correndo ao redor da mesa*). Champanha! (*ela empina as duas taças de champanha e cai no sofá.*) Champanha!

CAIXA (*enche a taça novamente*). Pólvora líquida! Carregue seu corpo losangular!

MÁSCARA (*bebe*). Champanha!

CAIXA. Os canhões estão prontos e preparados para a descarga!

MÁSCARA. Champanha!

CAIXA (*afastando as garrafas*). Vazio. (*Vai até a poltrona onde está a máscara.*) Prestes a explodir!

MÁSCARA (*cai de costas, alcoolizada*)

CAIXA (*sacode seus braços adormecidos*). Anime-se, mariposa.

MÁSCARA (*desfaz-se*).

CAIXA. Levante-se, borboleta colorida. Você lambeu o borbulhante mel amarelo. Abra suas asas! Envolve-me com elas. Enterre-me, cubra-me. Eu me meti em umas coisas que me afastaram da segurança – meta-se comigo.

MÁSCARA (*balbucia*). Champanha.

CAIXA. Não, meu pássaro do paraíso! Você já está carregada. Você está cheia.

MÁSCARA. Champanha.

CAIXA. Nada de bebidas. Mais uma e você fica inconsciente. E acaba com as belas possibilidades.

MÁSCARA. Champanha.

CAIXA. Ou não há nenhuma possibilidade? Então – vamos nos aprofundar; o que você tem?

MÁSCARA. Champanha.

CAIXA. Este sem dúvida você tem. Quer dizer: de mim. E eu, o que tenho de ti?

MÁSCARA (*adormece*).

CAIXA. Você vai dormir aqui? Ah, pequena diabinha! Para este tipo de gracejo me falta tempo. (*Ele se levanta, enche um copo e atira no rosto dela.*) De manhã cedo, quando o galo canta!

MÁSCARA (*dá um pulo*). Porco!

CAIXA. Um nome sugestivo! Infelizmente, não posso revidar. Então, máscara da grande família trombuda, saia do sofá!

MÁSCARA. Você vai pagar por isso!

CAIXA. Já paguei o bastante.

MÁSCARA (*sai*).

CAIXA (*bebe champanha; sai*).

GARÇOM (*chega, traz o caviar, leva embora as garrafas vazias*).

CAIXA (*chega com duas máscaras negras*).

PRIMEIRA MÁSCARA (*batendo a porta*). Reservada!

SEGUNDA MÁSCARA (*na mesa*). Caviar!

PRIMEIRA MÁSCARA (*correndo para lá*). Caviar!

CAIXA. Negro como vocês. Comam. Enfiem goela abaixo. (*Ele se senta entre as duas no sofá*). Digam: caviar. Assobiem: champanha. Renuncio aos gracejos de vocês. (*Ele serve, enche os pratos*.) Vocês não precisam pronunciar uma única palavra. Nenhuma sílaba, nenhuma exclamação. Mudam como os peixes que desovaram este caviar negro no Mar Negro! Riam, resmunguem, mas não conversem. Não sai nada que presta de vocês. No máximo, saem do sofá. Já o esvaziei antes.

MÁSCARAS (*se olham, às risadinhas*).

CAIXA (*agarrando a primeira*). De que cor são estes olhos? Verdes – amarelos? (*Para a outra*.) Os teus azuis – vermelhos? Um jogo encantador de esferas nas fendas de seus olhos. Isso promete. Vamos lá. Eu ofereço um prêmio para a mais bela.

MÁSCARAS (*riem*).

CAIXA (*para a primeira*). Você é a mais bela. Resiste com veemência, mas espere só, logo vou arrancar tuas cortinas e aproveitar o espetáculo!

MÁSCARA (*desvencilha-se dele*).

CAIXA (*para a outra*). Você tem algo a esconder? Está dominada pela vergonha. Perdeu o prumo nesse salão de baile. Vagueia em busca de aventura. Pois encontrou a aventura que busca. Tire a máscara de seu leite e sangue!

MÁSCARA (*afasta-se dele*).

CAIXA. Alcancei a meta. Estou aqui sentado, tremendo – com o sangue revolvido, agora sim! - Agora vou pagar. (*ele tira o pacote de notas para fora e reparte.*) Bela máscara, porque você é bonita. Bela máscara, porque você é bonita. (*Ele cobre os olhos com as mãos.*) Um – dois – três!

MÁSCARAS (*tiram as máscaras*).

CAIXA (*olha – ri*) Cubram-se – Cubram-se – Cubram-se! (*Ele corre ao redor da mesa*) Criaturas monstruosas – Monstruosas – Monstruosas! Sumam daqui, agora – imediatamente – (*Ele balança a bengala de bambu.*)

PRIMEIRA MÁSCARA. Mas você quer nos –

SEGUNDA MÁSCARA. Quer nos –

CAIXA. Quero vocês!

MÁSCARAS (*saem*).

CAIXA (*abana-se, toma champanha*). Rameiras horrorosas! (*Sai.*)

GARÇOM (*com garrafas novas. Sai*).

CAIXA (*escancara a porta, dançando com uma Pierrette de saias até os pés. Deixa-a no meio da sala e se joga no sofá*). Dance!

MÁSCARA (*permanece parada*).

CAIXA. Dance. Faça suas piruetas. Dance, dance! Gracejo não vale. Boniteza não conta. Dança é isso, virar – girar. Dança. Dança. Dança!

MÁSCARA (*vai até a mesa*).

CAIXA (*rechaçando*) Sem pausa. Sem interrupção. Dance!

MÁSCARA (*permanece parada*).

CAIXA. Por que não pula? Sabe o que são dervixes? Humanos dançantes. Humanos na dança – Cadáveres sem dança. Morte e dança – nos dois extremos da vida. No meio –

(*Entra a moça do Exército da Salvação.*)

CAIXA. Aleluia!

MOÇA. O Grito de Guerra.

CAIXA. Dez pfennigs.

MOÇA (*estende a latinha*).

CAIXA. Quando você acha que eu vou cair na sua latinha?!

MOÇA. O Grito de Guerra.

CAIXA. Realmente espera isso de mim?!

MOÇA. Dez pfennigs.

CAIXA. Quando?

MOÇA. Dez pfennigs.

CAIXA. Você vai se dependurar no regaço da minha casaca?

MOÇA (*sacode a latinha*).

CAIXA. E eu te sacudo para longe!

MOÇA (*sacode*).

CAIXA. Então – (*para a máscara*) Dance!

MOÇA (*sai*).

MÁSCARA (*chega no sofá*).

CAIXA. Por que você está sentada no canto do salão e não dança no meio? Você me chamou a atenção. Todas dançam e você continua aí quieta. Por que está usando saias enquanto todas as outras se vestem como rapazinhos franzinos?

MÁSCARA. Eu não danço.

CAIXA. Não dança como as outras?

MÁSCARA. Não sei dançar.

CAIXA. Ah, não no ritmo da música – compassadamente. Isso é uma tolice. Você conhece outras danças. Você esconde algo embaixo da roupa – teus saltos peculiares que não podem ser encaixados em passos e compassos. Giros rápidos. Esta é a sua especialidade! (*empurrando tudo que está na mesa para o tapete.*) Aqui está seu palco. Pule. No estreito limite desta mesa, tumultos sem limites! Pule. Salte do tapete. Sem esforço. Erguida pelos espirais que amortecem teus ossos. Pule. Mova os calcanhares! Arqueie as coxas. Faça sua saia flutuar e mostre suas pernas bailairinas!

MÁSCARA. (*aninha-se junto a ele, no sofá*). Não sei dançar.

CAIXA. Você açoita minha excitação! Não sabe do que se trata. Saberás agora. (*ele mostra as notas para ela*) Trata-se de tudo ou nada!

MÁSCARA (*baixa as mãos até à perna*). Não posso.

CAIXA (*pula*). Uma perna de pau! (*Ele apanha o balde de gelo e vira sobre ela*). Deve dar brotos! Estou regando!

MÁSCARA. Agora o senhor vai ver uma coisa!

CAIXA. Eu quero ver uma coisa!

MÁSCARA. Espere bem aqui! (*Sai.*)

CAIXA (*deixa uma nota de dinheiro em cima da mesa, apanha a capa e a bengala, sai apressado*).

(*Cavalheiros de casaca chegam.*)

UM CAVALHEIRO. Onde está o tipo?

UM CAVALHEIRO. Queremos examinar o companheiro mais de perto.

UM CAVALHEIRO. Primeiro nos levou as garotas –

UM CAVALHEIRO. Quis impor-se com champanha e caviar –

UM CAVALHEIRO. Depois ofender –

UM CAVALHEIRO. Vamos dar um jeito nele.

UM CAVALHEIRO. Onde ele se esconde?

UM CAVALHEIRO. Fugiu!

UM CAVALHEIRO. Deu no pé!

UM CAVALHEIRO. O cavalheiro pressentiu.

UM CAVALHEIRO (*encontra a nota*). Nota de mil.

UM CAVALHEIRO. Céus!

UM CAVALHEIRO. Cacife ele deve ter.

UM CAVALHEIRO. Isto é para a conta?

UM CAVALHEIRO. Ora, que nada, ele se mandou. Vamos sumir com essa nota de mil. (*Guarda a nota.*)

UM CAVALHEIRO. Essa é a indenização.

UM CAVALHEIRO. Ele nos tirou as garotas.

UM CAVALHEIRO. Esquece as mulheres.

UM CAVALHEIRO. Já estão bem bêbadas.

UM CAVALHEIRO. Só vão é sujar nossas casacas.

UM CAVALHEIRO. Vamos para um bordel e alugamos o inferninho por três dias.

VÁRIOS CAVALHEIROS. Bravo! Vamos dar o fora. Cuidado! O garçom está vindo.

GARÇOM (*com a bandeja cheia; consternado diante da mesa.*)

UM CAVALHEIRO. O senhor está procurando alguém?

UM CAVALHEIRO. Continue seu serviço embaixo da mesa. (*Risadas.*)

GARÇOM (*surtando*) O champanha – o jantar – o quarto reservado – nada foi pago. Quatro garrafas de *Pommery* – duas porções de caviar – dois acompanhamentos extras. – terei de arcar com tudo. Tenho mulher e filho. Fiquei quatro meses desempregado. Preciso cuidar de um pulmão fraco. Os senhores não podem me deixar nessa situação terrível!

UM CAVALHEIRO. O que temos a ver com o seu pulmão? Mulher e filho todos nós temos. O que o senhor quer? Por acaso fomos nós que fugimos com o seu dinheiro?

UM CAVALHEIRO. Que tipo de lugar é esse? Onde fomos nos meter?! Isto é uma biboca para cães caloteiros, isso sim! É para esse tipo de lugar que vocês atraem seus clientes? Somos clientes honestos, que pagam pelo que bebem! Ora, o que é isso!

UM CAVALHEIRO (*depois de ter virado a chave na porta*). Procure mais uma vez em volta. Aqui também vai nosso pagamento! (*Dá um empurrão nas costas do garçom, que havia se virado.*)

GARÇOM. (*tonteia, cai no tapete*).

CAVALHEIROS (*saem*).

GARÇOM (*se levanta, corre até a porta, encontra-a trancada. Golpeia a madeira com os punhos.*) Deixem-me sair - não precisam pagar - vou me atirar na água!

Sede do Exército da Salvação – estendida até o fundo, começando pela cortina amarela com cruz costurada (preta, grande, do tamanho de um homem.) No palco, à direita, o banco da penitência – à esquerda, trombones e tímpanos. Fileiras de banco totalmente ocupadas. Por todo lado, lustres com emaranhados fios elétricos que prendem as lâmpadas. Na frente, a porta do salão. Música dos trombones e tímpanos. Aplausos e risos vindos do canto.

SOLDADO (*Moça – senta-se perto do baderneiro – um funcionário administrativo – pega a mão dele e cochicha algo.*)

ALGUÉM (*do outro canto*). Chegue mais perto!

SOLDADO (*Moça – vai até ele; um jovem operário*).

OPERÁRIO. O que você quer?

SOLDADO (*olha para ela, sério, balançando a cabeça*).

(*Risadas.*)

OFICIAL (*mulher – surgindo no palco*). Eu tenho uma pergunta para vocês.

(*Alguns pedem silêncio.*)

OUTROS (*se divertindo*). Falem mais alto. Não falem. Música. Tambor. Anjos trombonistas.

UM HOMEM. Comecem.

OUTRO. Parem.

OFICIAL. Por que todos se sentam no banco de baixo?

UM HOMEM. Por que não?

OFICIAL. Enchem o banco até o último assento. Um se esbarrando no outro. No entanto, há um banco vazio sobrando.

UM HOMEM. Não posso fazer nada.

OFICIAL. Por que ficam aí embaixo, onde precisam se acotovelar e se espremer? Não é contraditório, se meter num empurra-empurra desses? Quem conhece seu vizinho? Você roça o joelho nele – e talvez ele esteja doente. Ele te olha nos olhos – e talvez esteja maquinando idéias assassinas. Sei disso, há muitos doentes e criminosos nesse salão. Doentes e criminosos entram e sentam perto de todos. Estou alertando vocês. Protejam-se dos seus vizinhos. O banco de baixo está cheio de doentes e criminosos.

UM HOMEM. A senhora por acaso se refere a mim?

OFICIAL. Eu sei e aconselho: separem-se dos seus vizinhos, estou avisando. Doença e crimes também habitam esta cidade asfaltada. Quem de vocês não tem lepra? Suas peles podem ser brancas e lisas, mas seus olhares os denunciam. Vocês não têm olhos para ver – seus olhos estão abertos para traí-los. Vocês traem a si mesmos. Não estão mais livres da grande epidemia. O contágio é intenso. Vocês sentaram por tempo demais na pior das vizinhanças. Por isso, se não querem ser como seus vizinhos desta cidade asfaltada, saiam do banco. É o último aviso. Façam penitência! Façam penitência! Subam! Subam no banco de penitência! Subam no banco de penitência! Subam no banco de penitência!

(Os trombones e tímpanos se posicionam.)

MOÇA (*conduz o caixa para dentro*)

CAIXA (*em trajes de baile, chama certa atenção*).

MOÇA (*indica ao caixa o lugar, senta-se junto a ele e lhe dá explicações*).

CAIXA (*olha em volta achando graça*).

(A música pára. Zombeteiros e altos aplausos de bravo.)

OFICIAL (*subindo de novo*) Deixem nosso camarada contar como veio parar no banco de penitência!

SOLDADO (*um homem mais jovem – sobe no palco*).

UM HOMEM. Até parece!

(Risadas)

SOLDADO. Quero contar a vocês sobre o meu pecado... Eu levei uma vida sem pensar na alma. Eu pensava apenas no corpo. Eu colocava meu corpo como que antes da alma e fazia ele ficar cada vez mais forte e largo. A alma estava encoberta atrás disso. Busquei com meu corpo atingir a fama e não sabia que assim estendia cada vez mais as sombras sob as quais murchava minha alma. Meu pecado foi o esporte. Eu o pratiquei sem sequer um momento de reflexão. Era vaidoso em relação à velocidade dos meus pés nos pedais, à força de meus braços no guidão. Esquecia tudo quando os espectadores faziam festa

para mim. Redobrei meus esforços e fui o primeiro lugar em todas as batalhas travadas com o corpo. Meu nome foi estampado em todos os placares e tapumes. Em milhões de folhetos coloridos. Fui campeão do mundo. Finalmente minha alma se dirigiu a mim. Ela perdeu a paciência. Fui derrubado em uma competição. Sofri apenas ferimentos leves. A alma queria me dar um tempo para que eu me convertesse. A alma ainda me deixou forças para achar uma alternativa. Eu vim do banco lá de baixo até o banco de penitência. Lá minha alma teve sossego para falar comigo. E o que ela me contou, isso não posso dizer aqui. É lindo demais e minhas palavras são muito fracas para descrever. Vocês precisam vir até aqui e ouvir dentro de vocês mesmos. *(sai pelo lado.)*

UM HOMEM *(ri obsceno).*

VÁRIOS *(pedem silêncio).*

MOÇA *(baixinho, para o caixa).* Você ouviu?

CAIXA. Não me perturbe.

OFICIAL. Vocês ouviram a história do nosso amigo. Não lhes parece sedutora? Pode-se ganhar algo mais valioso que a sua alma? E é muito fácil ganhá-la, já que ela está em vocês! É preciso apenas dar sossego a ela. Aí ela vai querer sentar serena ao lado de vocês. Neste banco, é onde ela mais gosta de se sentar. Com certeza há entre nós alguém que pecou como nosso amigo. A esta pessoa, nosso amigo quis ajudar. Para ela, nosso amigo abriu os caminhos. Venha para o banco de penitência. Venha para o banco de penitência. Venha para o banco de penitência!

(O silêncio predomina.)

UM HOMEM. *(forte, jovem, com um braço enfaixado, levanta de um canto do salão, atravessa o salão rindo, constrangido, e sobe no palco.)*

UM HOMEM *(piada obscena).*

OUTRO *(indignado).* Quem é o mal-criado?

O PIADISTA *(levanta e procura a porta, envergonhado).*

UM HOMEM. Aí está o patife!

SOLDADO *(Moça – apressa-se até ele e o conduz de volta ao seu lugar).*

UM HOMEM. Não toque com tanta delicadeza!

VÁRIOS. Bravo!

AQUELE *(no palco, começa desajeitado).* A cidade asfaltada inaugurou um pavilhão. Eu corri no pavilhão de esportes! Sou ciclista. Participo da Corrida de Seis Dias. Na segunda noite, fui atropelado por outro corredor. Quebrei o braço. Tive que ser eliminado. A corrida continua – eu fico sossegado. Posso refletir sobre tudo, sossegado. Corri minha vida inteira sem reflexão nenhuma. Quero refletir sobre tudo – tudo. *(Alto.)* Sobre meus pecados quero refletir no banco de penitência! *(Conduzido pelo soldado, desce da plataforma. Soldado permanece junto a ele.)*

OFICIAL. Uma alma foi ganha!

(Ressoam trombones e tambores. Mesmo os soldados espalhados pelo salão levantaram e agora festejam, de braços abertos. A música pára.)

MOÇA *(para o caixa).* Você viu só?

CAIXA. A Corrida de Seis Dias.

MOÇA. O que você está murmurando?

CAIXA. Assunto meu. Assunto meu.

MOÇA. Está pronto?

CAIXA. Cale-se.

OFICIAL (*surgindo*). Agora quero apresentar a vocês este camarada.

UM HOMEM (*pede silêncio*).

MUITOS. Silêncio!

SOLDADO (*Moça – surgindo*). Qual pecado é o meu pecado? Vou contar a vocês sobre mim, sem vergonha nenhuma. Eu vivia na casa dos meus pais, onde tudo ia de mal a pior. O homem – ele não era meu pai – bebia. Minha mãe entregava-se a homens refinados. Eu ganhava muito dinheiro de minha mãe, tanto quanto quisesse. Do homem eu ganhava pancada, tanto quanto não queria. (*Risos.*) Ninguém cuidava de mim e eu menos ainda. Então, tornei-me uma perdida. Naquele tempo eu não sabia que a situação caótica em casa só era assim para que eu prestasse mais atenção na minha alma e me voltasse completamente para ela. Descobri isso em uma noite. Tinha um cavalheiro comigo e ele exigiu que eu escurecesse o quarto. Apaguei a luz, embora não fosse muito acostumada. Mais tarde, quando estávamos juntos, entendi o seu pedido, pois senti apenas o tronco de um homem sobre mim, cujas pernas haviam sido amputadas. Ele não queria que eu visse antes. Ele tinha pernas de pau, que desatou às escondidas. O horror tomou conta de mim e nunca mais me abandonou. Odiar meu corpo – minha alma era a única que eu ainda podia amar. Agora amo apenas minha alma. Ela é tão perfeita, ela é a coisa mais linda que já vi. Eu sei demais sobre ela. Eu sei tanto sobre ela, que nem posso contar a vocês! Quando perguntarem às suas almas, então elas dirão tudo – tudo a vocês. (*Ela sai pelo lado.*)

(*Silêncio no salão.*)

OFICIAL (*surgindo*). Vocês ouviram a história desta camarada. Sua alma se ofereceu a ela. Ela não a rejeitou. Agora ela conta sobre sua alma de lábios satisfeitos. Nenhuma alma se oferece a vocês? Deixe que ela venha! Deixe que ela fale por vocês! Deixe que ela converse e conte! Neste banco ela não será interrompida. Venha para o banco de penitência! Venha para o banco de penitência!

(*Movimento nos bancos, todos olham ao redor.*)

COCOTE (*envelhecida, bem na frente, começa a falar já de baixo, no salão*). O que vocês pensam de mim, senhoras e senhores? Apenas entrei aqui porque me cansei correndo pelas ruas de um lado para o outro. Eu não faço cerimônia – Não conheço este lugar. É a primeira vez que estou aqui. Vim parar aqui por puro acaso. (*agora em cima.*) Mas, vocês se enganam, senhoras e senhores, se acham que eu vou esperar uma segunda chance! Obrigada. Obrigada pela impertinência. Já que estou aqui – por favor – podem olhar à vontade, de cima a baixo, como quiserem. – Observem com toda a minúcia de seus olhares, eu não me escondo nadinha. Eu não faço cerimônia. Deste espetáculo aqui vocês não desfrutarão uma segunda vez. E também vão se decepcionar amargamente se acham que posso vender minha alma. Essa eu nunca vendi. Poderiam ter me oferecido altas quantias, mas minha alma não estava à venda. Eu agradeço a vocês, estimados senhores, por todos os elogios. Vocês não vão mais topar comigo nas ruas. Não tenho nem mesmo um minutinho para vocês, minha alma não me deixa mais em paz. Eu agradeço ao extremo, meus senhores, eu não faço cerimônia, de jeito algum. (*Ela tirou o chapéu. O Soldado a conduz até o banco de penitência.*)

OFICIAL. Uma alma foi ganha!

(Tambores e Trombones. Aplauso dos soldados.)

MOÇA *(para o caixa)*. Você ouviu tudo?

CAIXA. Assunto meu. Assunto meu.

MOÇA. O que você está resmungando?

CAIXA. A perna de pau.

MOÇA. Está preparado?

CAIXA. Ainda não. Ainda não.

UM *(parado no meio da sala)*. Qual é o meu pecado? Quero ouvir o meu pecado!

OFICIAL *(entrando)*. Nosso camarada quer contar.

ALGUNS *(excitados)*. Sentados. Silêncio. Contar.

SOLDADO *(homem mais velho)*. Permitam que eu conte minha história. Não passa de uma história corriqueira. Nada mais. Por isso, ela se tornou meu pecado. Eu tinha um lar acolhedor, uma família que me apoiava, um bom trabalho – comigo ia tudo sempre de modo corriqueiro. Quando, no fim da tarde, eu sentava à mesa entre os meus embaixo da luminária e fumava meu cachimbo, essa era a minha satisfação. Nunca desejei uma mudança na vida. Mesmo assim ela veio. Como tudo começou já nem sei – ou nunca soube. A alma bate silenciosa à sua porta. Ela sabe a sua hora e aproveita bem. Em todo caso, não foi possível ignorar sua advertência. Minha inércia, no início, se voltou toda contra ela, mas ela foi mais forte. Isso eu fui sentindo mais e mais. A alma sozinha podia me oferecer uma satisfação constante. E era esta a satisfação que eu buscava no meu dia-a-dia. Agora não a encontro mais na mesa, embaixo da luminária e com o longo cachimbo na boca, mas somente no banco de penitência. Esta é a minha história. Muito corriqueira. *(Ele sai pelo lado.)*

OFICIAL *(entrando)*. Nosso camarada contou a vocês – –

UM *(já se aproximando)*. Meu pecado! *(Em cima.)* Eu sou pai de família. Tenho duas filhas. Tenho minha mulher. Tenho também minha mãe. Moramos todos em três cômodos. Entre nós é tudo muito agradável. Minhas filhas – uma toca piano – uma borda. Minha mulher cozinha. Minha mãe rega as plantas da janela. É tudo extremamente agradável entre nós. É a próprio aconchego! É tudo magnífico conosco – esplêndido – exemplar – prático – perfeito – – *(Mudado.)* É repugnante – horrível – fede – é miserável – completamente miserável com aquelas músicas ao piano – com os bordados – com a cozinha – com o regar das plantas. – *(num rompante)* Eu tenho uma alma! Eu tenho uma alma! Eu tenho uma alma. Eu tenho uma alma! *(ele cambaleia até o banco da penitência.)*

OFICIAL. Uma alma foi ganha!

*(Tambores e trombones.
Grande tumulto no salão.)*

MUITOS *(em pé, depois dos tambores e trombones, mesmo os do banco em pé)*. Qual é o meu pecado? Qual é o meu pecado? Quero saber o meu pecado! Quero saber o meu pecado!

OFICIAL *(entrando)*. Nosso camarada vai contar a vocês.

(Silêncio profundo.)

MOÇA. Está vendo o camarada?

CAIXA. Minhas filhas. Minha esposa. Minha mãe.

MOÇA. Que é isso que você vive murmurando e sussurrando?

CAIXA. Assunto meu. Assunto meu. Assunto meu.

MOÇA. Você está pronto?

CAIXA. Ainda não. Ainda não.

SOLDADO (*De meia idade, entrando*). Para a minha alma não foi fácil triunfar. Ela teve que me agarrar com força e sacudir. Finalmente, usou o pior meio: ela me mandou para a cadeia. Eu surrubei o caixa que a mim foi confiado e defraudei uma grande quantia. Fui apanhado e julgado. Então, na cela, tive descanso. Era isso que a alma esperava. E então ela pôde, enfim, falar comigo livremente. Eu tive que ouvi-la. Foi a época mais feliz de minha vida, na cela solitária. E quando saí de lá, queria andar apenas com a minha alma. Eu procurei um lugar silencioso para ela. Eu o encontrei no banco de penitência e o encontro todo dia, sempre que desejo desfrutar de um momento agradável! (*Ele sai pelo lado.*)

OFICIAL (*entrando*). Nosso camarada contou sobre seus momentos agradáveis no banco de penitência. Quem de vocês aí não gostaria de se livrar desse pecado? Que pecado é esse, do qual ele aqui, em meio à alegria, descansa? Aqui está o descanso para ele. Venha para o banco da penitência!

TODOS (*gritando e acenando no salão*). Este não é o pecado de ninguém aqui! Este não é o pecado de ninguém! Eu quero ouviu o meu pecado!! O meu pecado!! O meu pecado!! O meu pecado!!

MOÇA (*aguda*). O que você está gritando?

CAIXA. A caixa.

MOÇA (*bastante insistente*). Está pronto?

CAIXA. Agora eu estou pronto!

MOÇA (*pendurando-se nele*). Eu te conduzo. Fico ao seu lado. Eu fico sempre ao seu lado. (*em êxtase no meio do salão*) Uma alma se pronunciará. Eu procurei por essa alma. Eu procurei por essa alma!

(*O barulho baixa. O silêncio vibra.*)

CAIXA (*em cima, a moça ao seu lado*). Eu estou desde esta manhã na busca. Eu fui empurrado para esta busca. Foi uma partida sem retorno possível – todas as pontes foram partidas ao meio. Por isso estou em marcha desde a aurora. Não vou deter-lhes em estações nas quais eu mesmo não me detive. Elas não justificavam a minha partida decisiva. Marchei adiante com vigor – com olhos que examinavam, dedos que tateavam, cabeça que escolhia. Passei por tudo. Uma estação depois da outra desaparecia atrás de mim. Não era essa, não era aquela, a próxima também não, nem a quarta - nem a quinta... O que é isso? Que coisa é essa que vale tanto empenho? – Este salão! Arrebatado por sons – ocupado por bancos. Este salão! Destes bancos emerge – retumba a realização! Livre da escória minha alma louva a si mesma até as alturas – derretida nestas duas caçarolas em brasa: Confissão e penitência! Lá está ela como uma torre brilhante – firme e clara: Confissão e penitência! Vocês as gritam! A vocês contarei minha história.

MOÇA. Fale. Eu fico ao seu lado. Eu fico sempre ao seu lado!

CAIXA. Estou desde esta manhã em trânsito. Eu confesso: surrubei o caixa que me foi confiado. Sou caixa de banco. Uma soma enorme: sessenta mil! Fugi para a cidade asfaltada. Agora serei perseguido – provavelmente uma recompensa será paga pela minha captura. Eu não me escondo mais, eu confesso. Nem com o dinheiro de todas as caixas de banco do mundo se pode comprar algo de valor. Compra-se sempre menos do

que se paga. E quanto mais se paga, menos vale o produto. O dinheiro deteriora o valor. O dinheiro encobre o genuíno – o dinheiro é a fraude mais miserável entre todos os engodos! (*ele tira o dinheiro do bolso do fraque.*) Este salão é o forno em chamas que aquece o desdém de vocês por tudo que é miserável. Para vocês eu o atiro, que agora pisam sobre ele com suas solas de sapato. Com isso o mundo se torna menos fraudulento. Vou andar entre os seus bancos e me apresentar ao primeiro policial. Buscarei a penitência só após a confissão. Assim será completo! (*atira, com uma luva de pelica, moedas e notas no meio do salão.*)

(*As notas voam e caem sobre as cabeças dos boquiabertos, as moedas rolam sob seus pés. Começa uma luta acirrada pelo dinheiro. A reunião se torna uma aglomeração de lutadores. No palco, soldados largam seus instrumentos musicais e se jogam no salão. Os bancos são derrubados, gritos roucos ressoam, punhos se chocam contra corpos. Finalmente a multidão em luta dá a volta em direção à porta e sai.*)

MOÇA (*que não participou da luta, fica parada entre os bancos derrubados.*)

CAIXA (*olha para a moça sorridente*). Você fica comigo! Você sempre fica comigo! (*Ele percebe os tambores abandonados, apanha duas baquetas.*) Adiante. (*breve rufo*) De estação à estação. (*uma batida de tambor solitária após uma série.*) A massa lá em baixo. Lamúria correndo. Vazio estendido. Espaço criado. Espaço. Espaço! (*Rufo.*) Uma moça fica ali. Diante da torrente em curso – ereta – persistente! (*Rufo.*) Moça e homem. Antigos jardins são reabertos. Céu sem nuvens. Voz do silêncio da copa de árvore. Contentamento. (*Rufo.*) Moça e homem – eterna continuidade. Completude no vazio. Moça e homem – dado o primeiro passo. Moça e homem – semente e flor. Moça e homem. – Sentido, mira e finalidade. (*Uma batida de tambor após a outra; termina em um rufo sem fim.*)

MOÇA (*volta para a porta, some*).

CAIXA (*rufo se extinguindo*).

MOÇA (*escancara a porta. Para o policial, apontando para o caixa*). Aqui está ele. Eu mostrei a vocês. Mereço a recompensa.

CAIXA (*com as mãos para cima, deixa cair as baquetas*). Aqui estou eu. Lá em cima estou eu. Dois é demais. O espaço só dá para um. Solidão é espaço. Espaço é solidão. Frio é sol. Sol é frio. Febril o corpo sangra. Febril o corpo congela. Campos desolados. Gelo em formação. Quem escapa? Onde está a saída?

POLICIAL. O salão tem outras portas?

MOÇA. Não.

CAIXA (*revira os bolsos*).

POLICIAL. Ele está mexendo nos bolsos. Desliguem as luzes! Estamos na mira dele.

MOÇA (*faz isso*).

(*O lustre se apaga com exceção da lâmpada principal. A lâmpada ilumina agora a coroa do lustre de um jeito que parece formar um esqueleto humano.*)

CAIXA (*Mão esquerda enterrada no bolso, segurando um trombone com a direita e soprando em direção ao lustre.*). Descoberto! (*Som de trombone.*) Zombado pelos galhos carregados de neve – agora, bem recebido pelo emaranhado de fios do lustre. (*sons de trombone.*) Eu anuncio a você minha chegada! (*Som de trombone.*) Percorri o caminho.

Por curvas íngremes subo ofegante. Usei minhas forças. Não poupei a mim mesmo! (*Som de trombone.*) Dificultei as coisas, quando poderia ter facilitado tanto – lá em cima, na árvore de neve, quando nós estávamos sentados no galho. Você deveria ter me persuadido com mais insistência. Uma faísca de luz teria me aberto os olhos e me poupado esforços. Qualquer um teria se dado conta! (*Som de trombone.*) Por que eu desci? Porque peguei a estrada? Para onde vou agora? (*Som de trombone.*) No início ele senta lá – nu até os ossos! Por último, ele senta lá – nu até os ossos! Da aurora à meia-noite eu andei em círculos – agora seu dedo em riste me aponta o caminho – – – para onde?!! (*Ele dispara a resposta no peito da camisa. O som do trombone morre em sua boca ressoando um tom fraco que ia se formando.*)

POLICIAL. Liga as luzes de novo.

MOÇA (*faz isso. No mesmo instante explodem com violência todas as lâmpadas.*)

CAIXA (*está afundado de braços abertos na cruz costurada da cortina. Seus gemidos soam como um “Ecce” – seu suspiro como um “Homo”.*)

POLICIAL. Há um curto-circuito nos fios.

(*Escuridão total.*)

Resenha: Wendelin Schmidt-Dengler. *Bruchlinien – Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2010 (559 p.)*

recebido em 23/07/2010 e aceito em 03/09/2010

Ruth Bohunovsky

Existe uma literatura austríaca? Essa questão foi levantada já no século XVIII e, desde então, tem sido discutida com ímpeto variável e a partir de perspectivas teóricas diversas. Numa tentativa de abordar esse tema sem viés essencialista ou nacionalista nos termos teóricos do século XIX, Walter Weiss polemiza ao resumir o que teria sido uma máxima influente desde Herder e os irmãos Grimm até a germanística de hoje: “Literatura em língua alemã é literatura alemã. Todas as especificidades devem, portanto, ser desprezadas”¹. Na sua extensa história da literatura austríaca, *Österreichische Literatur seit 1945*, Klaus Zeyringer alega que, enquanto outras literaturas – como a argelina, a portuguesa, a brasileira ou a própria alemã, por exemplo – não estariam confrontadas com a questão da legitimidade de sua existência, a austríaca se encontraria, há décadas, na incômoda posição de ter de se indagar se o seu objeto de interesse realmente existe².

A necessidade de justificar a própria existência de seu objeto de pesquisa sobressai também na história da literatura austríaca de autoria de Wendelin Schmidt-Dengler, esgotada há anos e relançada no início deste ano: *Bruchlinien – Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990* (Linhas de ruptura – leituras sobre literatura austríaca 1945 até 1990). Para Schmidt-Dengler, a particularidade da literatura austríaca não pode nem deve ser discutida no contexto da poética ou da teoria literária (p. 357); só pode ser tratada em relação aos desdobramentos políticos, históricos e sociais peculiares da Áustria, nunca através de algum suposto “caráter” ou alguma “essência” intrínseca aos textos literários (p. 16; 334). Sua argumentação está longe, portanto, de abordagens como a de Joseph P. Strelka³ que procura pela “essência do austríaco na literatura” (*Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*). Em vários momentos, Schmidt-Dengler se distancia também das perspectivas influentes de Ulrich Greiner⁴ e Claudio Magris⁵, já que suas interpretações da literatura austríaca representariam generalizações que focalizam as continuidades dos desenvolvimentos literários, sem dar suficiente atenção às suas descontinuidades e rupturas (p. 374). Referindo-se às posições de Greiner e Magris e, implicitamente, ao imaginário da Áustria como a “ilha dos felizes” (*Insel der Seligen*), o autor enfatiza que a “estetização retrógrada, o isolamento num mundo sem conflitos ou a procura da ordem” seriam pouco úteis como “fórmulas generalizadas e válidas para descrever a literatura austríaca” (p. 537). Assim, Schmidt-Dengler não procura um denominador comum da literatura do seu país, mas sim fazer jus à “pluralidade dos fenômenos” (p. 537). Embora localize, em alguns momentos, “constantes locais” – por exemplo, o papel central de reflexões sobre a língua (p. 358) e sobre o conceito de *Heimat* (pátria) (p. 401), o papel da música na produção literária dos anos 80 (p. 451) ou

Universidade Federal do Paraná., Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, R. General Carneiro, 460. Curitiba, Paraná. Tel: 41 3360 5183; E-mail: ruth.bohunovsky@uol.com.br.

o “radicalismo” (p. 536) de muitas obras literárias em termos estéticos – Schmidt-Dengler considera uma “vantagem” não ter que produzir “sucessões”, mas poder tratar da “simultaneidade do não simultâneo” (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) (p. 150).

Assim como Zeyringer na sua obra de referência acima mencionada, Schmidt-Dengler mantém-se longe de procurar por uma suposta continuidade na literatura austríaca desde suas “origens” até a atualidade; ao mesmo tempo, critica a prática comum na germanística atual de não levar em conta, na medida necessária, as peculiaridades do contexto histórico e social no qual foram produzidas as obras de autores austríacos, pois, “por mais que a obra literária siga suas próprias normas, ela tem de ser relacionada, numa medida a ser definida para cada caso, aos desdobramentos históricos” (p. 17). Nesse sentido, o autor lamenta também que, “no que diz respeito à literatura austríaca em histórias de literatura alemãs (nas editoras Hanser, Rowohlt, Reclam, UTB), sinto falta, não raramente, da sensibilidade justa que existia em relação à RDA”⁶⁷ (p. 18).

Schmidt-Dengler, o “papa da literatura austríaca”, faleceu há menos de três anos, com apenas 66 anos. Era professor de germanística da Universidade de Viena, renomado cientista e crítico literário, em constante procura de um diálogo entre academia, literatura e sociedade. Por um lado, Schmidt-Dengler era defensor de uma hermenêutica “sólida” na tradição da filologia clássica e crítico de uma hermenêutica “confortável” e “difusa” que jogaria com termos vagos como “*Befindlichkeit*” e “*Existenznotwendigkeit*” (p. 307; 308). Por outro, era aberto, mesmo que com ressalvas, a perspectivas sociológicas, psicanalíticas e pós-coloniais. Schmidt-Dengler foi, durante décadas, a figura central da germanística austríaca, tanto no meio acadêmico quanto no contexto da crítica literária (recebeu o *Österreichischer Staatspreis für Literaturkritik*, em 1994). Na função de diretor do *Österreichisches Literaturarchiv*, garantiu para a entidade a aquisição de importantes espólios literários (de Ödön von Horvath, Ernst Jandl e Hans Carl Artmann, por exemplo) e de toda produção bibliográfica editada por Peter Handke até os dias de hoje. Em reação à sua morte, Elfriede Jelinek sintetiza a importância do seu amigo:

No que diz respeito ao trabalho com a literatura austríaca, demorará muito até a gente ter novamente uma personalidade de tal grandeza. Praticamente sozinho, ele tornou a Universidade de Viena uma instituição de renome e importância internacional. E não apenas por apreciar autoras e autores famosos, os quais constantemente analisou e aproximou dos seus estudantes, mas também em razão do seu entusiasmo pelas margens da literatura, pelos *outsiders* que, no fundo, constituem os mais importantes em toda literatura, em toda arte: Marianne Fritz, Werner Kofler, Herbert Wimmer e outros”⁶⁷.

Em 1995, Schmidt-Dengler publicou, pela primeira vez, uma coletânea dos manuscritos que usou como base nas suas aulas (*Vorlesungen*) sobre literatura austríaca após 1945 na Universidade de Viena, sob o título de *Bruchlinien* (linhas de ruptura) – termo com o qual sintetizou o que mais lhe interessava: as diferenças, as rupturas, a rejeição à continuidade de tradições, as contradições nas obras e em sua recepção e o novo que cada obra literária traz (p. 11). A nova edição inclui a primeira parte dessa obra de referência. O texto da edição de 1995 foi mantido, apenas algumas datas foram atualizadas e/ou corrigidas. Assim, é preciso lembrar que a última atualização feita pelo autor foi em 1995, portanto, não se pode esperar que esse texto apresente discussões e reflexões em diálogo com a crítica atual. O fato de ter sido republicado na sua forma original é sinal, porém, que mesmo nos tempos acelerados de hoje, há pensamentos e argumentos que não perdem sua validade em poucas semanas.

Schmidt-Dengler era conhecido pelo seu jeito envolvente e apaixonado de falar e dar aula sobre literatura. Como aponta Karl Wagner, “sua escrita é, sobretudo, oralidade escrita – e, portanto, uma boa precaução contra o afetado, o incompreensível e a atitude acadêmica de impressionar com sua fraseologia e seu concreto linguístico”⁶⁸. Isso vale também para *Bruchlinien*. Trata-se de manuscritos para suas legendárias *Vorlesungen* – ou seja, leituras universitárias públicas –, textos perto da oralidade, repletos de alusões intertextuais e irônicas em relação às obras discutidas. Desse modo, não se trata (apenas) de uma obra para consulta ou para especialistas em literatura austríaca, mas de uma prova

da possibilidade de falar de maneira clara, simples, envolvente sobre a literatura nas suas múltiplas facetas. O próprio Schmidt-Dengler destaca que “o que pode ser lido aqui foi pensado para o cotidiano do ensino, pensado como base de discussão e informação, sobretudo, para aqueles que, mais tarde, trabalharão como professores nas escolas” (p. 9). Portanto, *Bruchlinien* se diferencia, embora não em termos de relevância, claramente de outra obra recente de referência que aborda a literatura austríaca da mesma época, a já mencionada *Österreichische Literatur seit 1945 – Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, de Klaus Zeyringer – escrita em linguagem mais densa, científica, uma leitura destinada a peritos no assunto. Aludindo à maneira apaixonante de Schmidt-Dengler falar sobre literatura, Lothar Müller disse no seu necrológico na *Süddeutsche Zeitung*: “Não seria maravilhoso ter esse homem como companhia numa viagem de trem através da Áustria?”¹⁰

Schmidt-Dengler procura fazer jus à complexidade da literatura – o que o leva a rejeitar modelos explicativos simples e limites exatos entre gêneros literários e modelos teóricos. Assim, por exemplo, põe em questão “o modelo explicativo simples” de “*anciens et modernes*” (p. 241) com o qual a crítica tem tratado a literatura austríaca dos anos 60: “aqui, os restauradores (Doderer, Hochwälder, Henz) e ali, a vanguarda, o *Wiener Gruppe*, Jandl, Okopenko e os outros” (p. 159). Apontando relações intertextuais entre representantes de vertentes literárias tradicionalmente vistas como antagônicas – Heimito von Doderer, por um lado, e Thomas Bernhard e Peter Handke, por outro – Schmidt-Dengler coloca em questão o suposto abismo entre esses escritores, tanto no sentido estético, quanto no ideológico (p. 158 - 206). Esse movimento argumentativo perpassa o livro inteiro: onde os outros veem continuidade, Schmidt-Dengler aponta as fraturas; onde foram construídas diferenciações claras e definitivas, ele destaca pontos de contato e de diálogo intertextual. Isso ocorre também quando aponta para a pluralidade de possíveis interpretações da obra de Thomas Bernhard (p. 303) – ao lado de Doderer, aliás, o escritor mais estudado e apreciado por Schmidt-Dengler. Definições inequívocas, para ele não estão em primeiro plano. Assim, na hora de estabelecer definições provisórias e incertas, a argumentação de Schmidt-Dengler remete às vezes à imagem da Áustria como “um país do *Entweder-und-oder*” (ou-e-ou), como foi definida por Robert Menasse¹¹.

Uma reflexão que acompanha toda a abordagem cronológica da produção literária da “curiosa república dos Alpes” (p. 19) em *Bruchlinien* é sobre o papel da literatura e da filologia e a relação entre os dois campos. No início do segundo capítulo, Schmidt-Dengler sintetiza:

Aquilo que torna obras literárias tão importantes, tão interessantes e, ao mesmo tempo, tão merecedoras de serem discutidas não pode ocorrer numa listagem cronológica. Seria a morte da literatura – embora o início da ciência. Está claro para mim que existe um antagonismo insuperável entre a pretensão da ciência de fornecer um sistema que abrange tudo e torna tudo compreensível e a função da literatura que consegue superar todas as pretensões de tal sistema. Porém, não podemos prescindir de fazer algo contra esse caos que a literatura implica, embora esteja consciente de que o filólogo sempre perderá em relação à literatura. E isso é bom assim. Mas ele [...] pode criar o espaço para, nos limites das possíveis instituições, discutir a literatura. Nessa possibilidade, eu vejo a chance da filologia e, ao mesmo tempo, sua necessidade. (p. 215)

Essa reflexão sobre a abordagem acadêmica de literatura está vinculada a questionamentos acerca da metodologia empregada. O autor decide-se, nos capítulos dois e três, pelo método estritamente cronológico (“*annalistischen Verfahren*”, um livro marcante por ano), deixando ao mesmo tempo claro que esse, assim como qualquer outro método, mostra-se “problemático”, no sentido de deixar de fora muitos nomes, de ser apenas provisório e susceptível de uma eventual revisão posterior.

Bruchlinien é dividido em três capítulos que correspondem aos períodos tratados nas *Vorlesungen*. O primeiro capítulo aborda a produção literária austríaca entre 1945 e 1966 e dá destaque especial aos desdobramentos políticos da Áustria pós-guerra, estreitamente

vinculados à formação de uma identidade austríaca e aos caminhos, aos temas e às escolhas formais da produção literária daqueles anos. Não encontramos, ao longo do livro, listagens dos livros produzidos num determinado período; em vez de procurar a ilusão da completude, o autor escolheu se aprofundar em poucas obras representativas – sem deixar de ressaltar que o quadro apresentado por ele como representativo poderá ser “retocado, em cores fortes, por uma nova geração” (p. 368). Assim, no primeiro capítulo, além de destacar o papel das revistas literárias (*Der Plan, Stimmen der Gegenwart, Wort in der Zeit, manuskripte*) na vida cultural pós-guerra, versa sobre autores como Fritz Hochwälder (*Das heilige Experiment, 1941/42*), Ilse Aichinger (*Die größere Hoffnung, 1948*), Heimito von Doderer (*Die Strudelhofstiege, 1951*), Ingeborg Bachmann (*Das dreißigste Jahr, 1961*), die *Wiener Gruppe*, Thomas Bernhard (*Frost, 1963*), Peter Handke (*Die Hornissen, 1966*) e a associação de autores *Forum Stadtpark*, para citar apenas alguns nomes de autores e grupos.

O segundo capítulo, que abrange a década de 1970 até 1980, inicia-se com uma reflexão sobre as diferenças entre a situação política da República Federal da Alemanha depois de 1968 e a situação política austríaca da mesma época, sempre com vista às relações entre literatura, política e sociedade. Schmidt-Dengler destaca que, enquanto a Alemanha era marcada por uma forte politização da literatura, sob seu porta-voz Hans Magnus Enzensberger, na Áustria, a literatura nunca foi o centro de atenção da sociedade. Até mesmo autores de orientação política de esquerda costumavam manter uma clara distância em relação aos acontecimentos políticos diários (p. 337), de modo que “em vez de uma revolução no âmbito político [como na Alemanha], [houve] uma revolução estética” (p. 220). Muitas obras dessa época constituem, de acordo com Schmidt-Dengler, uma reflexão sobre a prática da literatura (e não uma reflexão sobre a função social da literatura) (p. 221) – argumentação que o autor procura corroborar com a discussão de alguns livros representativos produzidos e publicados na referida época: Ingeborg Bachmann (*Malina, 1971*), Peter Handke (*Wunschloses Unglück, 1972*), Elias Canetti (*Die gerettete Zunge, 1977*), Josef Winkler¹² (*Menschenkind, 1979*), entre outros.

Ainda no segundo capítulo, Schmidt-Dengler dedica um item à “identidade austríaca dos escritores austríacos”, já que foi nos anos 70 que, junto à consolidação da independência política do país, o tema da identidade tornou-se recorrente e popular também em obras literárias da época. Em alguns casos – dos quais Schmidt-Dengler destaca *Die große Hitze*, de Jörg Mauthe (1974) – essas discussões foram feitas com base numa “consciência histórica não refletida” (p. 329), de maneira superficial e revelando uma “sensação de superioridade, quase imperialista” (p. 329). Além de apresentar fortes críticas no que diz respeito a tal banalização da identidade austríaca, Schmidt-Dengler se posiciona nesse contexto, mais uma vez, contra o “cultivo da continuidade” (p. 331) – empregado, por exemplo, por Ulrich Greiner em *Der Tod des Nachsommers*¹³ –, isto é, contra a defesa de alguma continuidade ininterrupta na literatura austríaca, desde suas supostas origens até os dias de hoje, como se houvesse um “prolongamento do mito habsburgiano” (p. 331). Mais uma vez, o autor ressalta que “a literatura austríaca na sua peculiaridade só pode ser entendida em relação aos desdobramentos políticos e sociais singulares” e se posiciona contra qualquer tipo de construção de um suposto “caráter” que poderia “se revelar, de antemão, como explicitamente austríaco” (p. 334).

Assim como no segundo capítulo, no terceiro e último (1980 até 1990), Schmidt-Dengler escolheu, para cada ano da década, um livro a ser discutido com mais profundidade. Além do critério da disponibilidade no mercado de livros de bolso (relevante para o público alvo formado por estudantes), o germanista explica que procurou, com base nos títulos escolhidos, demonstrar diferentes procedimentos literários: desde a formalidade rigorosa num drama de Ernst Jandl (*Aus der Fremde*, 1979), da acentuação radical do corporal, por Josef Winkler (*Muttersprache, 1982*), até os aspectos inovadores do drama *Ritter, Dene, Voss*, de Thomas Bernhard (1984), onde o autor consegue “alcançar, com um nada de efeito, um máximo de efeito” (371). Na sua leitura do romance *Die letzte Welt*, de Christoph Ransmayer (1988), Schmidt-Dengler

opõe-se à interpretação recorrente dessa obra no sentido de um “livro pós-moderno de sucesso” (p. 372), definindo-a como uma “reflexão sobre modelos e possibilidades da narração” (p. 372). *Hotel Mordschein*, de autoria de Werner Kofler (1989), é escolhido pelo fato de ser “o que mais sobressai entre os exemplos de uma literatura que versa sobre o passado austríaco – [um tema] especialmente relevante depois de 1986¹⁴”. E, ao tratar de título *Die Klavierspielerin*, de Elfriede Jelinek (1983), Schmidt-Dengler se distancia mais uma vez da interpretação enclachada do senso comum, na sua forma do “julgamento trivial” de que o livro apresentaria “o negativo, apenas o negativo” (p. 443). Para o estudioso, a obra de Jelinek estaria localizada na tradição da “estética do feio” e seria um ajuste concreto com o mito da Áustria como “ilha dos felizes”, que mereceria sua “beatificação, sobretudo, por causa do seu comportamento impecável nos anos 50” (p. 444).

Como deixam entrever os poucos exemplos de interpretação de Schmidt-Dengler aqui citados, para esse germanista, a literatura não se reduz ao seu papel dentro de um determinado contexto histórico, mas está em constante diálogo com ele. Assim, ao terminarmos a leitura de *Bruchlinien*, fica a impressão de que fizemos não apenas uma viagem fascinante pela literatura, mas também por momentos cruciais da história e da política da pequena Áustria – e que esta não se reduz a um simples apêndice do seu vizinho do norte. Resumindo, com *Bruchlinien*, Schmidt-Dengler nos legou um panorama abrangente, informativo e de leitura extremamente agradável da produção literária daquele país entre os anos 1945 e 1990.

Notas

¹ WEISS, Walter. *Ausblick auf eine Geschichte österreichischer Literatur*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; et al. *Literaturgeschichte: Österreich: Prolegomena und Fallstudien*. Berlin: Erich Schmidt, 1995, p. 22.

² ZEYRINGER, Klaus. *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Studienverlag, 2008, p. 23.

³ STRELKA, Joseph P. *Zwischen Wirklichkeit und Traum: Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*. Tübingen und Basel: Francke, 1994.

⁴ GREINER, Ulrich. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München/Wien: Hanser, 1979.

⁵ MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Tradução do italiano de Madeleine von Pasztory e Renate Lunzer. Wien: Zsolnay, 2000. (1. ed. 1963)

⁶ República Democrática Alemã, isto é, a antiga Alemanha comunista.

⁷ *Der Standard*, 8 de setembro de 2008.

⁸ WAGNER, Karl. Rede auf Wendelin Schmidt-Dengler, in Wien, am 31. 10. 2008, In: RÖMER, Franz (Hg.). *In Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler. Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*, Göttingen: V&R, 2008, p. 18.

⁹ ZEYRINGER, 2008.

¹⁰ Disponível em: <<http://germanistik.univie.ac.at/nachrufe-und-erinnerungen-wendelin-schmidt-dengler-1942-2008/>>. Acesso em 25 de maio de 2010.

¹¹ MENASSE, Robert. *Das war Österreich – Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 36.

¹² Premiado com o *Büchnerpreis* em 2008.

¹³ GREINER, 1979.

¹⁴ Ano da polémica eleição de Kurt Waldheim, que era oficial da *Wehrmacht* alemã nos anos da Segunda Guerra Mundial, para a presidência da Áustria.

Heinrich Pleticha; Hans Peter Thiel (Hrsgn.) . *Von Wort zu Wort. Schülerhandbuch Deutsch.* Berlin: Cornelsen, 2005 (528 p.)

recebido em 01/09/2010 e aceito em 11/09/2010

Félix Buguëño Miranda

De tempos em tempos, a lexicografia alemã oferece exemplos claros da sua condição “sui generis”. Nessa ocasião, a análise de *Von Wort zu Wort* (doravante WzW (2005)), permitirá comprovar essa afirmação. Primeiramente, o próprio título deixa em evidência que os seus redatores conceberam WzW (2005) com um objetivo que parece transcender o escopo de um dicionário. A auto-definição da obra como um “Schülerhandbuch” [manual do escolar] parece sugerir que se almeja oferecer um “vademezum” para as necessidades do estudante do ensino fundamental. Curiosamente, no “Front Matter”, lê-se que se trata de “um dicionário ortográfico e semasiológico” [ein Wörter- und Rechtschreibbuch], de uma “obra de referência para a aula de alemão” [ein Lexikon für den Deutschunterricht], assim como de uma “obra de referência sobre literatura” [ein Literaturlexikon]. Contém, ademais, um guia de regras ortográficas, um compêndio de gramática e um compêndio para auxiliar na produção textual. Naturalmente, para efeitos dessa resenha, o foco da análise será o “Wörter- und Rechtschreibbuch”.

No que diz respeito à organização macroestrutural, WzW (2005) afirma possuir uma densidade macroestrutural de 35.000 signos-lemma aproximadamente. Em relação à definição macroestrutural qualitativa, e seguindo a tendência majoritária da lexicografia alemã, WzW (2005) optou por uma solução de nicho léxico, isto é, a criação de sub-entradas (“run-on-entries”, na tradição metalexigráfica anglo-saxônica), como s.v. *Meister*, *Protest* e *Sparbuch*. Há também uma consequente apresentação de formas “type” e “token”, nos casos em que coexistem duas formas, sendo uma a realização vernácula (empréstimo) de um estrangeirismo e a outra o “Fremdwort” propriamente tal. Exemplos disso são *Boutique* / *Butike*, *Cousine* / *Kusine*, *Büffet* / *Bouffett*, *Bucket* / *Bouquett*, *Majonäse* / *Mayonnaise*, *Masurka* / *Mazurka*. Esse sistema merece dois comentários. Em primeiro lugar, nota-se a tendência da língua alemã a adaptar os “Fremdwörter” aos padrões fonológico-fonéticos e ortográficos da própria língua, embora em *Boutique* e *Cousine* a forma preferencial continue a ser o estrangeirismo. Em segundo lugar, a forma type aparece destacada, já que é sob esse lema que o verbete apresenta o comentário semântico. No lugar da progressão alfabética que corresponde ao token (como, por exemplo, *Bouquett*, *Mayonnaise*), só se fornece um comentário de forma mínimo

Instituto de Letras / UFRGS, Av. Bento Gonçalves 9500; bairro Agronomia; 91501-970 Porto Alegre (RS) / Brasil. Tel: 00-55-51-33086695; E-mail: felixv@uol.com.br

(divisão silábica integrada ao signo-lema) e uma remissão para a forma type. Para esses critérios de estabelecimento de formas type / token, foram encontradas, no entanto, duas exceções. Em primeiro lugar, o caso de *Brunst*, *Brunft*. *Brunst* é a forma type, mas em lugar de empregar o recurso das barras simples para marcar a forma preferencial seguida da secundária, o verbete assinala a condição de token de *Brunft* por meio do seguinte comentário de forma: “(auch Brunft)” (WzW (2005, s.v.)). Essa solução foge notoriamente ao padrão claramente identificável em WzW (2005). Em segundo lugar, encontrou-se um caso de type / token que não corresponde a um estrangeirismo, mas a uma forma vernácula: *Mesner* / *Messner*. S.v. *Mesner*, destaca-se, em um segmento de comentário de forma, que no alemão suíço a forma é *Mesmer* (“(schweiz. Mesmer)”). Esses dois casos levam a uma reflexão referente ao público-alvo de WzW (2005). Se todo segmento informativo de um dicionário é uma instrução para o usuário, então o emprego de um indicador estrutural diferente para marcar a forma token em *Brunst* não pode ser considerada senão como uma decisão lamentável do dicionário. No caso de *Mesner* / *Messner*, por outro lado, deve-se perguntar se o usuário escolar possuirá a capacidade de compreender que o fenômeno das variantes ortográficas também se aplica ao léxico vernáculo, visto que esse procedimento aparece empregado em WzW (2005) somente nos casos de palavras exógenas ao alemão, que contam também com uma forma adaptada aos padrões fonológico-fonéticos e ortográficos da língua.

No que diz respeito aos tipos de signos-lema que compõem a nominata, e segundo uma tendência já clássica da lexicografia alemã, WzW (2005) arrola grande quantidade de siglas, tais como *Bafög*, *BASIC*, *BUND*, *CAD*, *LAN*, *LSD*, *MdL*, *MEZ* e *PISA*. Ainda no âmbito da seleção lematizada, o dicionário lematiza inclusive unidades léxicas que só aparecem em combinações sintagmáticas, tais como “**oho!** Klein aber oho” (WzW (2005, s.v.)), ou “**Pa|rolli** das *franz*: jemandem Paroli anbieten (Widerstand entgegensetzen)” (s.v.). Para o primeiro exemplo transcrito, pode-se constatar que nem sequer é oferecida uma paráfrase explanatória.

Como último quesito da definição macroestrutural, salienta-se que WzW (2005) optou por uma consequente solução homonímica, como em *Mark*⁽¹⁾, *Mark*⁽²⁾, *Mark*⁽³⁾, *Marsch*⁽¹⁾, *Marsch*⁽²⁾ e *Mast*⁽¹⁾, *Mast*⁽²⁾. Curiosamente, não há nenhum tipo de indicador estrutural que assinala o fenômeno (os expoentes foram postos pelo resenhista para destacar os signos-lema). Segundo o exposto até aqui, os casos de polissemia, como s.v. *Partie* e *Periode*, aparecem tratados em um único bloco. No entanto, lematiza-se separadamente *Panama*⁽¹⁾, *Panama*⁽²⁾. Esse é, inquestionavelmente, um caso de polissemia, de tal forma que não é possível compreender a solução homonímica oferecida.

No âmbito microestrutural, por outro lado, é que WzW (2005) apresenta o maior número de itens que merecem uma ponderação atenta. Considerando que o público-alvo do dicionário são estudantes do ensino fundamental, como já se salientou, espera-se que o programa constante de informações (pci) não apareça sobrecarregado, mas, pelo contrário, seja um programa simples. Por “programa simples” entende-se um programa que contenha um segmento informativo de comentário de forma e um segmento informativo de comentário semântico (por aceção, no caso de polissemia). Ao se analisar verbetes como *oho!*, já transcrito nos parágrafos precedentes, ou *Konfrontation* (“~ die *lat.*: Gegenüberstellung verschiedenartiger Meinungen, Sachverhalte oder Personen; es kam zu einer Konfrontation (Auseinandersetzung) zwischen Polizei und Demonstranten; **kon|fron|tie|ren** sie sah sich mit ihrer Vergangenheit konfrontiert (ihr

gegenübergestellt)” WzW (2005, s.v.), no entanto, é possível constatar que o pci é bastante mais complexo e não necessariamente funcional, nem para o público-alvo almejado, nem para outros possíveis usuários. Em primeiro lugar, deve-se questionar qual o ganho heurístico de um usuário escolar ao encontrar lematizado um sintagma fixo como *Klein, aber oho!* (s.v. *oho!*), se não há sequer um mecanismo parafrástico que elucide a sua significação. Aliás, a análise de outros signos-lema que também aparecem na nominata somente porque fazem parte de sintagmas fixos, tais como *Paroli* e *Pfiff*, revela que, nesses casos, sim foi fornecido algum mecanismo explanatório.

Mais preocupante, no entanto, é a situação heterogênea que apresentam muitos verbetes. Antes de iniciar a análise, é prudente fazer duas considerações prévias. Por um lado, está-se em presença de um dicionário de orientação semasiológica, o que leva a esperar que em cada verbete o consulente encontre pelo menos um segmento informativo de comentário semântico. Por outro lado, é verdade também que a grande maioria dos dicionários do alemão segue, em maior ou menor medida, o modelo do “*Rechtschreibungswörterbuch*”, de modo que é perfeitamente lícito esperar que alguns verbetes não apareçam desenvolvidos além do comentário de forma.

No entanto, não é claro o critério pelo qual alguns verbetes somente contêm apenas comentário de forma, como é o caso de “**ent/blößen** [só signo –lema]”, “**Kan|ne** die”, “**Quai / Kai** der /das”, “**Map|pe** die lat”, etc., que não excedem a divisão silábica e/ou a definição gramatical. Ainda no plano do comentário de forma, WzW (2005) oferece transcrição fonética para os estrangeirismos (*Management, Parfum, Playback, Poncho, Laptop*), algo que também é característico da lexicografia alemã. Para alguns estrangeirismos, oferece-se, ainda, a indicação de plural (*Porto, Pudding*).

Avaliando WzW (2005) na sua condição de dicionário semasiológico, por outro lado, os resultados não são especialmente satisfatórios. O dicionário apresenta um total de quatro mecanismos explanatórios distintos, sem que se consiga entender em que casos, ou por quê razão, eles foram empregados. Não há nada que impeça o uso de diferentes técnicas de explanação, mas o seu emprego, de forma isolada ou combinada, deve obedecer a certos princípios (dificuldade de explanação do “*definiendum*”, aumento do poder elucidativo do comentário semântico, etc.). Em primeiro lugar, empregam-se paráfrases explanatórias. É o caso de *Statik* “(...) Lehre von den in ruhenden Körpern wirkenden Kräften” (s.v.) e *Thymus* “(...) innere Drüse hinter dem Brustbein, die bei Menschen und Wirbeltiere nur während der Zeit des Wachstums tätig ist (...)” (s.v.). Em segundo lugar, e à imitação dos dicionários bilíngues, há casos de uso de palavras ou frases curtas que parecem cumprir o papel de distinguidores semânticos, como em *Lacher* “(...) er hat die Lacher auf seiner Seite (er kann die Anwesenden für sich einnehmen)” (s.v. *lächeln*), *Probe* “(...) jemandem auf die Probe stellen (prüfen, testen), jemanden auf Probe (versuchsweise) anstellen (...)” (s.v.) e *Version* “(...) die ursprüngliche Version (Fassung) des Romans, er erzählte seine Version (Darlegung) des Unfalls, die verbesserte Version des Autos (das verbesserte Modell)” (s.v.). Em terceiro lugar, emprega-se o recurso da sinonímia em *Hacke* (...) 1. Werkzeug, 2. Ferse (...)” (s.v. *Hackbeil*), *Idiot* “(...) Dummkopf, Schwachsinniger (...)” (s.v.), *Krätze* “(...) 1. Hautausschlag, 2. Rückentragekorb (...)” (s.v.) e *Weihe* “(...) 1. Segen, Heilung, Würde (...), 2. Greifvogel (...)” (s.v.). Finalmente, há casos em que o mecanismo empregado é a exemplificação, como s.v. *entgleisen* “der Zug entgleiste in der

Kurve”, s.v. *enthüllen* “der Bericht enthüllte die ganze Wahrheit”, s.v. *Stil* “(...) Rosen mit langem Still (...)” e s.v. *Tusch* (...) die Kapelle spielt einen Tusch”. A leitura de um (ou vários) verbete(s) de qualquer dicionário deve levar o consultante a ganhar uma heurística em relação ao tipo e à função que cada segmento informativo da microestrutura desempenha. A razão de ser do *pci* é justamente oferecer um conjunto organizado de dados que, por um lado, constitua uma aferição fiel de um dado fato de língua em um dado dicionário (uma informação discreta e discriminante, na nossa terminologia) e, por outro, um “roteiro” para o usuário. A multiplicidade de mecanismos explanatórios usados, aparentemente, de forma aleatória em WzW (2005) não constitui, lamentavelmente, uma decisão acertada, sobretudo, ao se considerar que o consultante provável do dicionário é um aluno do ensino básico.

WzW (2005) faz uso do “Middle matter”, que está reservado, segundo o já comentado na introdução dessa resenha, a biografias de autores de língua alemã (F. Dürrenmatt, J.W. von Goethe, Th. Mann, por exemplo) e a conceitos básicos de literatura (*Expressionismus*, *Fabel*, *Gedicht*, *Impressionismus*, *Sketch*, etc.). O “Back matter”, por outro lado, contém um manual de ortografia, uma breve gramática do alemão e um índice de abreviaturas. As explicações são simples e claras.

Em síntese, é evidente o esforço dos redatores de WzW (2005) por conceber um “vadamecum” para o aluno alemão do ensino fundamental. A iniciativa “per se” já constitui um mérito. No entanto, e no que diz respeito exclusivamente ao inventário léxico arrolado, WzW (2005) não é um dicionário completamente satisfatório. O principal objetivo de um dicionário de orientação semasiológica é oferecer informações referentes à significação das palavras, e esse objetivo WzW (2005) só cumpre parcialmente.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
GRUPO DE PESQUISA *SURRDIAL/GrupesqCNPq-UFRGS.0381***

**ANAIS
DO
SEMINÁRIO NACIONAL
VANGUARDAS, SURREALISMO E
MODERNIDADE:
EUROPA E AMÉRICAS**

Robert Ponge
Ruben Daniel Méndez Castiglioni
Janaína de Azevedo Baladão
Nara H. N. Machado
(Orgs.)

Estes anais reúnem os trabalhos que, após apresentação no *Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade: Europa e Américas*, foram entregues, no prazo estabelecido, por seus autores à Comissão Organizadora do Congresso; foram todos submetidos a processo de avaliação por pareceristas, desenvolvido pela Comissão Científica de Publicação dos Anais, com a colaboração de pareceristas *ad hoc* externos à Comissão e à UFRGS, sob a coordenação de Robert Ponge, Ruben Daniel Méndez Castiglioni, Janaína de Azevedo Baladão e Nara H. N. Machado.

Os coordenadores do evento agradecem: aos professores Michael Korfmann e Gerson R. Neumann, editores da *Contingentia*, por acolher a publicação dos anais nas páginas de sua revista; à acadêmica Gabriela W. Linck, monitora da revista, pelas tarefas decorrentes da inserção dos anais na *Contingentia*.

Comissão Científica de Publicação dos Anais: Prof(a)s Dr(a)s Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Beatriz Cerisara Gil, Christoph Schamm, Flávio Mainieri, Jane Fraga Tutikian, Márcia Ivana de Lima e Silva, Maria da Glória Bordini, Michael Korfmann, Regina Zilberman, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Robert Ponge, Ruben Daniel Méndez Castiglioni, Sandra Maggio (UFRGS), Henriete Karam (FAE-ISEE, PPG-Letras/UFRGS), Maristela Gonçalves Sousa Machado (UFPe), Nara H. N. Machado (PUCRS).

O *Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade: Europa e Américas* foi promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e o Grupo de Pesquisa *SurrDial/GrupesqCNPq-UFRGS.0381*; ocorreu de 05 a 09 de abril de 2010, no Instituto de Letras da UFRGS, Campus do Vale, Porto Alegre, RS.

Sua realização ficou a cargo de uma Comissão de Organização e de uma Comissão Científica, coordenada pelo Prof. Ruben Daniel Méndez Castiglioni (Coordenador Geral) e Prof. Robert Ponge (Vice).

A Comissão de Organização foi composta pelo(a)s Prof(a)s Dr(a)s Ruben Daniel Méndez Castiglioni, Robert Ponge, Jane Fraga Tutikian, Lúcia Rebello, Michael Korfmann (todos docentes do PPG-Letras/UFRGS) e pela acadêmica Janaína de Azevedo Baladão (doutoranda).

A Comissão Científica foi composta pelo(a)s Prof(a)s Dr(a)s Antônio Sanseverino, Márcia Ivana de Lima e Silva, Regina Zilberman, Sandra Maggio (todos docentes do PPG-Letras/UFRGS) e Nara H. N. Machado (PUCRS).

OBSERVAÇÕES:

- o conteúdo e a redação de cada trabalho são de exclusiva responsabilidade de seu(s) autor(es);
- os trabalhos estão relacionados por ordem alfabética do primeiro prenome (Adriano, Alan, etc.).

Sumário

90 – 95 Adriano de Souza: *Uma poética das falas: de Oswald de Andrade a Francisco Alvim.*

96 – 100 Alan Noronha: *James Joyce para quem tem medo.*

101 – 106 Alexandre Nell Schmidtke: *A vanguarda das peças míticas de Nelson Rodrigues.*

107 – 112 Anderson da Costa: *Acasos e coincidências na nova tradução de Nadja.*

113 – 118 Anderson Hakenhoar de Matos: *Aproximações e distinções entre o Sensacionismo e o Futurismo.*

119 – 127 Anelise Ferreira Riva: *O Ultraísmo Borgiano ou o Borges Ultraísta.*

128 – 134 Augusto Nemitz Quenard: *Metaficção e modernidade na obra de Macedonio Fernández.*

135 – 141 Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa: *O encontro do camaleão com a girafa: colagem e surrealismo em Julio Cortázar e Murilo Mendes*

142 – 147 Beatriz Cerisara Gil: *Modernidade e literaturas memorialísticas na França.*

148 – 153 Bianca Legramante Martins e Rosane Vontobel Rodrigues: *Caio F., em ritmo de difusão na atualidade.*

154 – 161 Carina Dartora Zonin: *Da utopia à distopia: Oswald, Drummond e o Modernismo.*

162 – 167 Carla Cristiane Martins Vianna: *Trem da serra ooutro lado do modernismo na província.*

169 – 175 Carlos Roberto Ludwig: *A poesia de Ezra Pound: a imagem como metáfora visual.*

- 176 – 180 Caroline Rafaela Heck:** *Campos de Carvalho e as vanguardas brasileiras.*
- 181 – 198 Cassandra Coradin:** *O concreto aparente na modernidade de Clorindo Testa.*
- 199 – 210 Celma Paese:** *As vanguardas e o caminhar urbano como prática estética.*
- 211 – 218 Christini Roman de Lima:** *De flor e de pedra: entre Drummond e João Cabral.*
- 219 – 226 Cláudia Mentz Martins:** *Registros vanguardistas em Klaxon e Terra Roxa.*
- 227– 234 Daisy da Silva César:** *Elementos surrealistas em Fantomas contra los vampiros multinacionales, de Julio Cortázar.*
- 235 – 243 Daniel Iturvides Dutra:** *Literatura e o cinema de vanguarda: a transposição para a mídia filmica de “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe.*
- 244 – 251 Daniela Mendes Cidade:** *Autópsia da cidade: fotografia, surrealismo e espaço urbano.*
- 252 – 259 Dogomar González Baldi:** *Vanguardia y surrealismo em la lírica del tangocanción de los años.*
- 260 – 264 Dudlei Floriano de Oliveira e Sandra Sirangelo Maggio:** *O Surrealismo no conto “Onde Estivestes de Noite”, de Clarice Lispector.*
- 265 – 272 Éder Silveira:** *Mário de Andrade: modernismo e vanguarda em seus escritos finais (1938-1945.)*
- 273 – 278 Edgar Roberto Kirchof:** *Do Concretismo à Poesia Digital: Entre o Brasil e a Europa de Fala Alemã.*
- 279 – 286 Emerson Pereti :** *As vanguardas artísticas latino-americanas e a re-construção simbólica dos Estados Nacionais.*

- 287 – 293 Fernanda Vieira Fernandes e Robert Ponge:** *Um breve olhar sobre o protagonista epônimo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès.*
- 294 – 306 Fernando Freitas Fuão:** *A collage surrealista no Brasil.*
- 307 – 312 Frederico Spada Silva:** *Testemunho e vanguarda: a Europa do entreguerras em Pathé-Baby.*
- 313 – 319 Gabriel Pinezi e Renan Pavini:** *A obra enquanto ausência de obra: a transgressão da literatura no surrealismo.*
- 320 – 325 Gabriela Semensato Ferreira:** *De Duchamp à literatura contemporânea: notas sobre o fazer-se arte.*
- 326 – 337 George Luiz França:** *“A secreta convivência do rito”: Paulo Duarte, Murilo Mendes e as pa(i)sagens espanholas.*
- 338 – 343 Giórgio Zimann Gislon:** *O surrealismo dentro e fora da modernidade, a parte maldita como potência ainda hoje.*
- 344 – 352 Gustavo Henrique Rückert:** *A tradição e a vanguarda na poesia de Sá-Carneiro.*
- 353 – 357 Gustavo Vargas Cohen:** *A Aurora Filosófica do Modernismo.*
- 358 – 365 Henriete Karam:** *Os caminhos da imaginação e da realidade em Viagem aos seios de Duília.*
- 366 – 372 Izadora Netz Siczkowski:** *A construção visual da narrativa Asterios Polyp e seu diálogo com as vanguardas.*
- 373 – 384 Júlia Parise:** *Um dos marcos da arquitetura moderna brasileira: o edifício do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro).*
- 385 – 392 Lauro Iglesias Quadrado e Sandra Sirangelo Maggio:** *A Celebração do Outro na Neovanguarda: Warhol, Kerouac e Velvet Underground.*

393 – 398 Livia Petry Jahn: *Fernando Pessoa Múltiplo: vanguarda e modernidade na poesia portuguesa.*

399 – 404 Lucas Mendes: *Vanguarda e Filosofia em Murilo Mendes e Ismael Nery.*

405 – 411 Marta Dantas: *Entre a psiquiatria e a poesia: encontros de André Breton com a loucura.*

412 – 420 Michele Savaris: *A inserção das imagens fotográficas como estratégia narrativa na obra Nadja.*

421 – 429 Mires Bender: *O surrealismo na poesia portuguesa: sonho, amor e liberdade.*

430 – 436 Neiva Kampff Garcia: *Considerações sobre a poesia concretista brasileira.*

437 – 442 Normelia Parise: *Surréalisme e révolte en Haïti.*

443 – 451 Paula Schild Mascarenhas: *En attendant Godot, a tragédia possível da modernidade.*

452 – 456 Pedro Mandagará: *Engajamento e vanguarda em Paulo Leminski.*

457 – 465 Priscila Oliveira Monteiro: *“Gota d’água”: prefácio e polêmica contra a Tropicália.*

466 – 470 Rebeca Schumacher Eder Fuão: *“Parmi les heures...”, um poème sur le temps dans Les Îles de la nuit d’Alain Grandbois.*

471 – 476 Rita Lenira de Freitas Bittencourt: *Na sombra/sobra de Pasavento: Vila-Matas em Buenos Aires.*

477 – 483 Rodrigo Lemos/Robert Ponge: *Une comparaison entre deux versions du mythe de Narcisse : celle d’Ovide et celle de Paul Valéry (1926).*

484 – 489 Samara Duarte da Silva: *Alusões literárias e elementos surrealistas em Inland Empire, de David Lynch.*

490 – 495 Sérgio Schaefer: *Adorno, Benjamin e Surrealismo.*

496 – 501 Sonia Inez G. Fernandez: *Mário de Andrade e Miguel A. Asturias: dois modernismos e uma mesma vanguarda.*

502 – 508 Teresa Cabañas: *Duas poéticas da vanguarda latino-americana: Luis Vidales e Oswald de Andrade.*

509 – 517 Thiago Benites dos Santos: *Tecnologia, media óticos e modernidade em Franz Kafka.*

518 – 524 Tiago Leite Costa: *A Política do Sr. Keuner.*

525 – 531 Ubiratan Machado: *Brecht e Boal: mobilização política em cena e representação da modernidade.*

532 – 538 Vanessa Costa e Silva Schmitt e Robert Ponge: *Les innovations techniques, scientifiques et l'idéologie du progrès dans Le Docteur Pascal d'Émile Zola.*

538 – 545 William Moreno Boenavides: *Modernização e vanguarda: os desvarios da Paulicéia.*

Uma poética das falas: de Oswald de Andrade a Francisco Alvim

Adriano de Souza

Abstract: This article investigates Francisco Alvim's "Elefante" and tries to approach it to Oswald de Andrade's poetical work, trying to introduce the notion of "impromptu" to explain the way the Elefante's poetic discourse is noticeably demetaphorized when it moves "poetry kind" of enunciation to speeches and *personas* supposedly commonplace and without "transcendence". Furthermore, this paper intends to show how humor and irony appear in the *form* of the poems and how they are produced from desmetaphorization, contributing (or not) to poetic communicability devices.

Keywords: european avant-garde; brazilian Modernism; poetic communicability

1

A modernidade literária e artística no Brasil tem, como se sabe, seu marco histórico na Semana de Arte Moderna de 1922, que, tomada pelo influxo europeu dos ismos de vanguarda, estabeleceu uma proposta de re-atualização da inteligência nacional. No campo da poesia, seus precursores, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, apresentaram aquilo que definiria a perspectiva estética central do modernismo¹, visivelmente identificada, num primeiro momento, a um trabalho de pesquisa formal que contemplava o verso e a rima livres, a substituição da ordem racional pela ordem do inconsciente, a rapidez, a síntese e, sobretudo, a comunicação com um novo leitor. Em decorrência disso, acrescenta-se a intenção vanguardista do ponto de vista crítico, que possibilitou a disposição perceptível em Oswald de Andrade ao que Haroldo de Campos² posteriormente abordaria através das categorias de visualidade e imagem, ou seja, o poema inclina-se naturalmente a

dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo, pois a atitude metafórica (que opera no plano da similaridade semântica) sofre a interferência da atitude metonímica (que age no plano da contiguidade sintática)³.

Fato que retomarei posteriormente por ser um interessante ponto de partida para tentar recuperar brevemente a tradição à que Francisco Alvim se aproxima ao nos apresentar seu *Elefante*⁴ poético.

2

A poesia de Francisco Alvim é um improviso, afirma Cacasó⁵. Mas onde está – e o que é – este improviso? Na visão do crítico, o improviso consiste na técnica anti-lírica de desocupar o espaço enunciativo do poema como recurso de expressão de um eu-lírico, para pôr em cena a voz dos que não deram certo na vida, dos deserdados, dos

dilacerados, embora aparentemente realizados. Pode-se dar seqüência à explicação de Cacaso, no sentido de aproveitá-la para adentrar à estrutura interna que compõe, para usar a expressão de Antônio Cândido, a economia do livro *Elefante*. Há um traço na arquitetura compositiva dos poemas que necessariamente merece destaque para tentar responder à questão levantada pelo crítico, a saber, a tensão comunicativa que se estabelece entre, basicamente, duas formas de representação do arranjo poético: uma que tende à poesia e a outra à prosa. A primeira é orientada por alguns recursos tradicionais da poesia lírica moderna ocidental, metáforas insondáveis, sujeito lírico diluído em meio ao mistério que pretende revelar, sintaxe entranhada e uma sonoridade que aparenta apenas sugerir; a segunda é elaborada pela intromissão de elementos do cotidiano, pela tonalidade coloquial, pelo recurso à *personae* como elemento anti-lírico, por certa objetividade, típica da oralidade e, sobretudo, por elementos tradicionalmente atribuídos ao domínio da prosa. Sendo assim, a questão do improviso, apontada inicialmente por Cacaso, passa a ser entendida não apenas como um recurso do qual o poeta se vale para pôr em cena a palavra alheia, mas, sobretudo, como um conceito que, se bem entendido, ajudará a vislumbrar de que forma essa poética constrói um espaço de interlocução, cuja técnica está na dinâmica e na tensão comunicativas decorrentes do deslocamento da figura central do eu em favor da construção de cenas enunciativas do cotidiano. Para precisar um pouco melhor o conceito proposto, é necessário limitar alguns pressupostos teóricos em torno dos quais se pode reorientar uma leitura da poesia de Francisco Alvim.

Octávio Paz,⁶ ao desenvolver sua abordagem em torno de algumas características da problemática moderna para a literatura, observa na prosa romanesca do início do século XX um retorno à poesia. Nesse momento específico, o crítico admite que a crise da sociedade moderna impõe para o romance novas formas de expressão, de modo que este, por meio da experiência de representar através da linguagem uma forma sensível que cada vez mais se apresenta fragmentada ao artista, passa a reivindicar para si a suposta autonomia da palavra poética, a fim de romper com os fios do pensamento discursivo e racional. Agora, é importante que se tenha claro que Paz se refere a uma determinada corrente poética, esta representada pela linguagem preciosista e transcendente, por metáforas insondáveis e sintaxe impenetrável, esta que, para muitos, constitui-se, a partir de Baudelaire, como a experiência moderna de poesia.

Por ora não explorarei com o necessário rigor as individualidades poéticas que ajudaram a configurar a procura que se flagrou a partir de Baudelaire, no entanto, torna-se imprescindível expor que a busca pela chamada poesia “pura”, esta erigida pela alquimia da palavra e pela elaboração de estruturas poéticas de difícil decodificação, admite necessariamente um principal impasse: a liberdade criativa de interpretar a realidade como o motivo impulsionador dessas estéticas aprisionou tanto a criação poética, como também o público para o qual ela supostamente se dirigia, isso porque a dita experiência levou às últimas conseqüências o trabalho de decantação do referente, este quase sempre apresentado ao leitor na sua instância mais deformada e desumanizada possível. Daí procede a configuração da transcendência por meio da transfiguração do referente poético e do ensimesmamento do poeta em face de uma linguagem autotélica e absoluta.⁷

A alteração da percepção estética, ou caso se prefira, das sensibilidades que se manifestam nessa primeira metade do século XX, está bem definida pelo que Michael Hamburger chamou de “nova austeridade”: trata-se da busca de uma anti-poesia, na qual se sobrepõem o tom coloquial e a procura de novas estruturas, através de elementos que já não parecem metafóricos, porque estão “corrompidos” pelo domínio específico da

prosa e porque permitem uma comunicação tão direta como a prosa. Esta procura está intimamente ligada a um questionamento - mais que isso, uma desconfiança - por parte de algumas dicções poéticas, que emergem, a rigor, a partir da segunda guerra mundial, frente às formas tradicionais sobre as quais a poesia lírica moderna ocidental estabeleceu sua autonomia.⁸

Resulta oportuno apontar que o conceito que se procura para uma aproximação à poesia de Alvim, busca necessariamente nesses dois antecedentes, configurados por Octavio Paz e Michel Hamburger, a matéria verbal que o encerra. Ora, de um lado há o romance “contaminado” pela palavra poética, de outro, a poesia explorando os recursos comunicativos da prosa. Daí que o improviso da poesia de Francisco Alvim se dá justamente na dinâmica gerada pelo trânsito recíproco entre prosa e poesia, que culminará no problema fundamental dessa poética: no caso de Francisco Alvim, por um lado, o eu lírico parece não ser mais “responsável” pela visão de mundo que o livro encerra, tampouco parece querer orientá-la, ele supostamente desaparece, deixando em seu lugar falas aparentemente banais e *personas* sem nenhuma transcendência; por outro lado, o poeta recobra sua função clássica de instância dinamizadora da matéria lingüística, de modo a recuperar as potencialidades e desdobramentos tradicionais que determinadas correntes da poesia moderna atribuíram à palavra poética.

3

Para melhor elucidar de que forma a noção de improviso colabora para o discurso poético de *Elefante* ser perceptivelmente desmetaforizado e ceder o espaço “nobre” da enunciação poética a falas e *personas*, impõe-se a necessidade de construir um recorte que possibilite enxergar a tradição que Alvim reivindica quando, ainda no final dos anos 60, sua dicção poética emerge. Para tanto, toma-se como exemplo um poema de Oswald de Andrade do livro *Pau-Brasil*, da sessão *Poemas da Colonização*.⁹

O capoeira

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada

Dentre as mais fecundas e problemáticas heranças deixadas pelas vanguardas históricas no panorama artístico brasileiro das primeiras décadas do século passado estão o ponto de vista crítico juntamente com a perspectiva estética de pesquisa e trabalho formal. Fecundas porque possibilitaram ao artista moderno a liberdade de criar e experimentar, ao sabor do inconsciente, tudo o que lhe proporcionava a configuração de uma sociedade que, enquanto começava a se modernizar, ainda conservava muitos traços da colônia escravista. Problemáticas porque deixaram um legado de impasses, que reorientou determinantemente uma dada prática de análise, impondo-lhe de um lado o despreendimento de esquemas de interpretação canônicos e de outro a elaboração de novos paradigmas para a crítica de arte. Um pouco nessa linha e a propósito disso, o já citado Haroldo de Campos aposta na visualidade como um dos principais recursos deste

fazer estético. Em poemas como esse em questão, a articulação das imagens escapa, como sugere o crítico concretista, da relação de tipo equacional do símile, pois a “atitude metafórica” sofre a interferência da “atitude metonímica”. Mas, o que significa isso e qual a pertinência de tal afirmação para a abordagem que se está tentando construir? Ora, voltando a Octávio Paz¹⁰, no seu estudo sobre a Metáfora, pode-se retomar sua sugestão sobre o sentido de totalidade que a metáfora encerra, justamente porque isto que se chama visão do mundo construída pela metáfora é resultado de uma dialética, cuja síntese opera no plano da similaridade semântica. Sendo assim, a metonímia, a rigor, não opera uma relação de síntese, porque a ela cabe eminentemente uma fração do todo, um fragmento ou parte. De modo que, no poema *d’o capoeira*, por exemplo, a interferência da “atitude metonímica” do verso *Pernas e cabeças na calçada* é visivelmente determinante para a imagem que o poema cria. Trata-se, portanto, de um poema visual, ainda que não se possa chamar de metafórico, porque o fragmento de realidade transposto em imagens é reordenado pelos nexos da linguagem coloquial, que, além de explorarem o elemento sonoro do poema, delimitam as diferentes pessoas do discurso: o *capoeira*, o *soldado* e uma *terceira voz* a que Haroldo de Campos certamente chamaria de “objetividade câmara-na-mão”. Agora, pode-se indagar um pouco mais a fundo sobre essa terceira voz do poema e perguntar se estaria já aqui a prenúncia de uma subjetividade afastada do dito; em outras palavras, se essa terceira voz não estaria já anunciando uma impassibilidade do sujeito lírico frente ao que o poema sustenta enquanto significado. Sendo assim, estaria aqui um lampejo modernista ainda não suficientemente iluminado, em termos de técnicas trazidas pelas vanguardas européias, e cujo desdobramento estético servirá de respaldo para a proposta poética de Francisco Alvim.

Na tentativa de elucidar um pouco melhor essas questões, tomarei como exemplo este dois poemas de Alvim, do livro *Elefante*¹¹:

ELE

Inteligente?
Não sei. Depende
do ponto de vista.
Há, como se sabe,
três tipos de inteligência:
a humana, a animal e a militar
(nessa ordem)
A dele é a do último tipo.
Quando rubrica um papel
põe dia e hora e
os papéis
caminham em ordem unida.

HOSPITALIDADE

Se seu país é assim –
tão bom –

por que não volta?

Em ambos, a tonalidade irônica parece predominar justamente pelo jogo semântico que se estabelece. No primeiro, esse jogo se fundamenta no conceito de inteligência, sobretudo porque resgata – mesmo que a idéia de resgate possa não ficar bem clara – a memória de um tempo da história do país, no qual os militares estavam no poder. A partir disso, cria-se a incongruência entre a idéia de inteligência e a idéia de militar, como se a união de ambas resultasse em uma questão meramente burocrática de *rubrica, põe dia e hora* ou na insolente e intangível disciplina militar de *os papéis caminham em ordem unida*. A propósito da incongruência criada, torna-se possível pensar em um processo metonímico decorrente de uma espécie de antropomorfização direcionada à palavra *papéis*. A metonímia, tal qual a entendo aqui, além de uma figura de linguagem através da qual algo é citado por algumas das relações mantidas com o verdadeiro fenômeno ou objeto que ela substitui, admite outra acepção no poema em questão. O que aí ocorre, a meu ver, é uma transposição metonímica de uma configuração usual *os militares caminham em ordem unida* para uma configuração metonímica irônica *os papéis caminham em ordem unida*, na qual as relações entre o que chamamos de fenômeno verdadeiro *militares* e o objeto substituído *papéis* são transpostas, no plano semântico, de modo a constituírem uma única expressão plenamente identificada à coerência dos significados que o poema encerra: *Ele, com sua inteligência militar, quando rubrica um papel, os papéis caminham em ordem unida*. Através dessa transposição, podemos também visualizar de maneira um pouco mais concreta a forma dialogada do poema, que se dá possivelmente por meio da interferência, no espaço enunciativo, de vozes aparentemente descentradas, se comparadas à figura de um eu lírico identificado à tradição de um fazer poético modernista.

Já no segundo poema, o jogo irônico se faz na base de uma pergunta retórica, a qual diz respeito à relação de dependência entre poema e título. O título do poema já faz parte intrinsecamente da situação enunciativa que o poema instaura, isso acaba por se tornar um importante recurso discursivo, que obedece fundamentalmente ao princípio da concisão poética; *hospitalidade* é um poema breve, quase instantâneo, possivelmente atrelado a marcas temporais que o identificam tanto a uma situação de exílio político como a questões referentes à idéia de nação, nacionalidade e cultura. Com efeito, atentando novamente para a forma dos poemas, chega-se às proximidades do humor como um dos principais fundamentos da comunicabilidade desta poética, pois é justamente a aparente simplicidade do discurso prosaico que sustenta a possibilidade de construção de cenas cômicas aos olhos do leitor, cabendo, a este último, perguntar-se onde está o poético de tudo isso. A esta pergunta só se poderia responder através da análise e interpretação dos poemas, questão com a qual, por ora, não me comprometo, dado o espaço reduzido desta abordagem. No entanto, e aproveitando para retomar o que foi dito até agora, a hipótese aqui construída vai ao encontro de uma abordagem que visa a compreender de que forma esta poética constrói um espaço de interlocução a partir da técnica do deslocamento do *eu*, em favor da manipulação de cenas enunciativas do cotidiano, lugar de onde emerge o conceito de improviso: esse que permite observar a dinâmica gerada pelo trânsito recíproco entre prosa e poesia em *Elefante*.

A partir disso, observou-se de que forma tal discurso poético é perceptivelmente desmetaforizado, pois, para colocar em cena a poética das falas, é necessário que o poema obedeça a um princípio que se origina em Oswald, no qual, como vimos, a

“atitude metafórica” sofre a interferência da “atitude metonímica” e chega a um ponto onde a transposição metonímica se sobrepõe em relação à metáfora. Para finalizar, a modo de conclusão em aberto, poderia, então, sugerir que o improviso da poesia de Francisco Alvim, ou seja, o improviso da poética das falas se encontra, justamente, no sofisticado e nada improvisado procedimento da desmetaforização: eis o paradoxo.

Notas

¹ NUNES, Benedito. *O Modernismo*. Org. Affonso Ávila. São Paulo, Perspectiva, 1975.

² CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

³ CAMPOS, Haroldo de. **Op. Cit.**, p.42-43.

⁴ ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo, Companhia da Letras, 2000

⁵ CACASO. *O Poeta dos Outros*. In: *Novos Estudos* n° 22. São Paulo, 1988.

⁶ PAZ, Octavio. *Ambigüedad de la novela*. In: *El Arco y La Lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

⁷ CABAÑAS, Teresa. *Poesia Moderna: uma retrospectiva*. In: *A poética da inversão: representação e simulacro na poesia concreta*. Goiânia: UFG, 2000.

⁸ HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁹ ANDRADE, Oswald. . *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

¹⁰ PAZ, Octavio. *Tradução e Metáfora*. In: *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹¹ ALVIM, Francisco. **Op. Cit.**, p.121 e 35, respectivamente.

James Joyce para quem tem medo

Alan Noronha

James Joyce, one of the key writers of what we now conceive as modernist novel, has been received in Brazil in many ways: as genius, boring, pedantic, comical or master of the writing art craft. The differences of perception between the ones who read the original works and the available translations is great. In the present article I discuss some elements of the composition of the book *Dubliners*, showing how certain theoretical constructions help to illuminate the reading of the stories. *Dubliners* is a book which has cohesion, and is unified in terms of language, ideas, symbols and ambiance.

Keywords: James Joyce; modernism; epiphany; flow of consciousness.

James Joyce, um dos escritores chave do que entendemos hoje como romance moderno, tem sido recebido no Brasil de diversas maneiras: gênio, chato, pedante, cômico ou mestre artesão. A diferença de percepção entre quem leu as obras originais e as traduções disponíveis é grande. No presente artigo eu discuto alguns elementos da composição do livro *Dublinenses*, mostrando como certas construções teóricas ajudam a iluminar a leitura das histórias. *Dublinenses* é um livro que tem coesão, e é unificado em termos de língua, idéias, símbolos e ambientação.

Palavras chave: Joyce; modernismo; epifania; fluxo de consciência.

1 Introdução

James Augustine Aloysius Joyce, um dos irlandeses mais conhecidos no mundo, viveu a maior parte de sua vida longe da Irlanda. No entanto, ela está presente em seu trabalho, e especialmente a cidade de Dublin lhe deve o fato de tê-la colocado no mapa literário do século XX. Antes dele outros irlandeses haviam alcançado renome no universo da literatura de língua inglesa, em especial Oscar Wilde e Jonathan Swift, mas foi Joyce quem colocou a cidade de Dublin como primeiro plano em suas obras.

O colonialismo inglês, o catolicismo e o provincianismo foram seus alvos constantes. Tendo como palco a Dublin do início do século, esses três elementos são dissecados e mostrados à população, como em um espelho distorcido. Assim formou-se a idéia inicial para o livro de contos chamado *Dublinenses*. Joyce queria mostrar à sociedade de Dublin como ela estava paralisada, corrompida e decadente. Nem mesmo os esforços do movimento Crepusculo Celta (Celtic Twilight) eram suficientes, segundo ele, para sacudir os irlandeses de sua letargia. Nomes famosos como W.B. Yeats e Lady Gregory fizeram parte desse movimento que buscava um renascimento da cultura e das tradições irlandesas. Joyce, apesar de admirar e de ter sido apoiado por Yeats, manteve sempre uma distância em relação a esse grupo. Ele estava mais interessado na obra de Henrik Ibsen, especialmente na fase realista, e em mitologia grega. Após abandonar Dublin e ir

Alan Noronha, aluno de pós-graduação da UFRGS. Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: alannoronha@yahoo.com.br.

morar em diferentes cidades e países europeus, Joyce manteve a mesma relação conflituosa e afetiva com a cidade. Quase todas as suas obras são ambientadas lá, e ele prestou atenção minuciosa a detalhes como nomes de ruas, lugares, objetos e práticas dublinenses, chegando várias vezes a perguntar por esses detalhes em cartas a seu irmão para melhor compor os livros.

O mesmo cuidado com os detalhes referenciais foi aplicado à construção textual. Os contos de *Dublinenses* são peças literárias cuidadosamente elaboradas, mas que à primeira leitura podem dar uma impressão superficial de realismo cru, e de serem pequenos momentos de vida rapidamente esboçados. Embora tenham ficado por muito tempo ofuscados pelas obras posteriores, nas últimas décadas há uma tendência a se reavaliar a importância desses contos. Muitos críticos conhecidos têm dado atenção a eles, incluindo Robert Scholes, Anthony Burgess e Harold Bloom.

2 Lendo Joyce

Phillip Herring¹ elaborou uma chave para a interpretação de *Dublinenses* usando três palavras que aparecem no primeiro conto: *gnomon*, *paralisia* e *simonia*. Herring afirma que, de acordo com o dicionário Oxford, *gnomon* significa “um paralelogramo no qual está faltando outro paralelogramo menor na parte superior direita”, e também “um relógio de sol que mostra as horas fazendo sombra sobre parte de um círculo”. Ambas as definições têm em comum a idéia de algo faltando, algum tipo de eclipse que Joyce aplica à estrutura dos contos, sendo essa, segundo Herring, a novidade de sua abordagem. Herring escreve (tradução nossa):

Por esta palavra *gnomon* eu afirmo mais que meus precursores, porque ao perceber princípios gnomônicos funcionando, os leitores podem ganhar novos insights em relação aos personagens, estrutura e técnica narrativa – não em toda a obra de Joyce, mas em suficiente dela para garantir um exame sistemático desses princípios. Joyce provavelmente sabia que em grego a palavra significa “indicador”.²

A estrutura gnomônica é uma estrutura da qual pedaços estratégicos foram conscientemente removidos para criar efeito estético. Ela cria significado e simbolismo, assim como as outras duas palavras chave. Sem ter consciência desse procedimento, o leitor pode simplesmente achar que os contos estão mal elaborados e incompletos, ao invés de perceber que esses pedaços que faltam são essenciais para o entendimento do texto.

Paralisia e *simonia* agem no nível da descrição moral da cidade e de seus habitantes. Herring revela que na época de Joyce “paralisia” era um eufemismo comum para a sífilis, um fato simples mas que ilumina muito da leitura dos contos:

O quanto é útil, então, evidência extratextual como o interesse de Joyce em sífilis (como mostram suas cartas) e o fato de que paralisia era um eufemismo comum para sífilis na época? Começamos com este exemplo porque está em questão aqui não meramente como interpretamos um conto, mas se é ou não possível de fato interpretar Joyce com algum grau de validade.

Mesmo não sendo tão extremos como Herring, o que poderia nos levar a uma análise reducionista, podemos notar que ao lidar com Joyce cada detalhe pode significar bastante

quando apropriadamente contextualizado. Contudo, a falta da informação precisa não torna a leitura impossível. Não é preciso um curso para ler Joyce (pelo menos antes do *Finnegans Wake*). No caso dos contos de *Dublinenses* os princípios gnomônicos, além das noções de paralisia e simonia, ajudam bastante.

Vejam a terceira palavra chave: *simonia* é a venda de favores divinos, bênçãos, cargos eclesiásticos, prosperidade material, bens espirituais, coisas sagradas, etc. em troca de dinheiro. Ou seja: corrupção na igreja. Considerando que a igreja irlandesa sempre foi um elemento fundamental na definição da identidade irlandesa, o uso da palavra simonia é direto o suficiente. De fato, logo no primeiro conto “As irmãs”, vemos a morte de padre Flynn, que sofria de “paralisia” do corpo e da alma, e que era uma grande influência no garoto protagonista. Este conto é fundamental para a compreensão do que vem a seguir: além de apresentar as três palavra-chave aqui trabalhadas, ele estabelece o tom e a ambientação para o que virá. Logo na primeira frase o padre tem um ataque fatal, o terceiro, e Joyce nos coloca sem cerimônia na Dublin católica e decadente que ele conhecia, vista pelos olhos e percebida pelos sentidos de uma criança.

O livro está claramente, mas não explicitamente, dividido em contos da infância (os três primeiros), da adolescência (próximos quatro), maturidade (outros quatro) e vida pública (quatro finais). Joyce mostra uma unidade espacial – a cidade, através de um recorte temporal, o qual inclui as fases de desenvolvimento de personagens que poderiam muito bem ser versões mais velhas dos contos anteriores de cada seção. Se em *Ulisses* temos uma unidade temporal – um dia na vida de vários personagens, em *Dublinenses* e em *Um retrato do artista...* acompanhamos os personagens durante algum tempo, mas sempre com cortes, elipses, gnomons.

Os contos de *Dublinenses* nem sempre acompanham o esquema de introdução, problematização, tensão e resolução. Muitas vezes nos encontramos no meio de algum conflito, e acompanhamos personagens andando em círculos ou tendo epifanias, e os finais várias vezes são suspensos, aparentemente incompletos e sem resolução. “As irmãs” é um bom exemplo. O próprio título é um sinal de deslocamento. Apesar de a narrativa seguir a consciência do garoto, ele não está no título. Ele, assim como o leitor, luta para encontrar sentido em um mundo cifrado, misterioso. Ele se sente julgado e observado. Sua relação com o finado padre aos poucos vai sendo revelada: estranha, impositiva, ameaçadora. Ele acha curioso não estar lamentando a morte, e até mesmo sentir uma sensação de liberdade. A princípio ele nem tem coragem de entrar no velório. Ao invés, vai para as ruas olhar os anúncios de teatro. Uma possível interpretação em nível simbólico é que o conhecimento era dominado pela igreja, e a morte dela significa a abertura para a cultura popular e artística. No conto “Um encontro” isso aparece outra vez quando os garotos lêem às escondidas aventuras do velho oeste americano ao invés de estudar o catecismo.

Aqui vemos os detalhes de construção que tanto fascinam Joyce: a casa do padre se encontra em uma rua chamada Grã-Bretanha, e a data da morte do padre é a mesma da vitória da Inglaterra sobre a Irlanda em 1690.³ Na parte final do conto finalmente aparecem as irmãs do título. O foco narrativo muda das percepções do garoto para os diálogos delas, que expõem a decrepitude do padre morto. Aos poucos torna-se claro que a paralisia dele não era só do corpo, mas também de sua sanidade mental e moral.

Segundo Thomas F. Staley,⁴ este conto marca o momento em que Joyce passou a dar prioridade à palavra ao invés do mundo (“The word over the world”). Ao invés de simplesmente contar a história e entreter o leitor com uma representação do mundo, Joyce trabalha as possibilidades expressivas da língua inglesa para criar uma nova forma de arte. Estudando as diferentes formas desse conto até chegar à final, Staley notou um

movimento de transição que o colocou cada vez mais próximo de um texto redigível, em detrimento de um texto legível, nos termos de Barthes.⁵ De acordo com Staley “It draws the initial line of a longer narrative enclosure, and is every bit as much the beginning of the first movement in the orchestration of *Dubliners* itself”, em tradução nossa “[...] ele traça a linha inicial de uma forma narrativa mais longa, e é a cada detalhe o início do primeiro movimento na orquestração do próprio *Dublinenses*”.⁶

Esse movimento de Joyce começa aqui neste conto, e atinge as últimas conseqüências nas experimentações de *Finnegans Wake*, por isso ele merece uma segunda e uma terceira releituras. A cada vez novos detalhes aparecem, novas camadas de significado se revelam. Por exemplo: o que conduz o garoto à epifania são os sentidos aguçados durante o velório. O odor forte das flores que ele sente representa a atmosfera pesada dos ensinamentos religiosos. Ele bebe o xarope, mas recusa-se a comer as bolachas porque acha que vai fazer barulho. Ele tem permissão para ver o corpo do padre. Ao invés de ouvir as preces que são rezadas, ele ouve os sussurros e reclamações das mulheres. Ao abrir todos os sentidos para a cena, ele chega próximo de ter uma epifania, provavelmente a revelação de que o conhecimento imposto a ele pelo padre era parcial e decadente. As irmãs do título o ajudam nesse processo, involuntariamente abrindo a ele o mundo dos sentidos.

O final do conto não mostra nada de mais, aparentemente. As irmãs apenas continuam comentando e aguçando a percepção do garoto narrador. A epifania não é explicitada, não é elaborada em fluxos de consciência como Joyce faria em outros momentos. Ela está lá, e é apenas intuída pelo leitor. Este é o tipo de conto que em uma primeira e superficial leitura pode parecer uma bobagem vazia, mas que guarda muitas surpresas em níveis mais profundos.

Em “Eveline”, um dos contos de adolescência, temos a paralisia da sociedade de Dublin encarnada na personagem título. A situação dela é emblemática do que as garotas irlandesas podiam esperar de suas vidas: uma infância feliz, da qual ela lembra com nostalgia, e uma situação atual bem triste. A mãe está morta, o pai já não a trata bem, chegando até a agredi-la fisicamente. Então surge uma chance de fugir para Buenos Aires com um marinheiro. Joyce trabalha de novo com os simbolismos: há uma foto de um padre na parede, que está amarelado. O amarelo e o marrom para ele sempre representaram decadência. Eveline não sabe nem o nome do padre, apenas que ele tinha sido amigo do pai dela. Quando criança, ela tinha uma amiga aleijada, antecipando sua própria paralisia posterior. Alguns amigos foram para a Inglaterra, outros já morreram, e ela ficou parada. O marinheiro, que se chama Frank (franco), lhe oferece a chance de começar de novo.

Como seu mestre Ibsen, Joyce está consciente da posição da mulher na sociedade. Eveline é oprimida pelo pai e pelo irmão irresponsável, e não tem a figura materna para consolá-la. Ela encontra consolo apenas no amante, que oferece uma casa em um país estrangeiro e a leva ao teatro. As duas fugas – da viagem e da arte, serão experimentadas pelo próprio Joyce e por vários de seus personagens, com graus diferentes de sucesso. Já em *Dublinenses* aparecem os contrastes entre os que foram, que nem sempre se deram bem, e os que ficaram, condenados à paralisia. Eveline não está pronta para dar o passo, e acaba presa na rede de sua própria vida. Não haverá fuga para ela.

Nas demais seções do livro, Joyce segue desenvolvendo suas idéias e seu jogo com as palavras, idéias e símbolos. Já em *Um retrato...* temos o desenvolvimento de um único personagem, bastante auto-biográfico, chamado Stephen Dedalus. O formato romance permite elaborações que a concisão dos contos não propicia, mas ainda assim percebemos o uso de gnomons. Basta comparar a versão final com o projeto anterior

intitulado *Stephen Hero*: um romance bastante tradicional, com descrições detalhadas dos personagens e situações em um estilo convencional, que ganhou uma roupagem drasticamente diferente. Joyce omitiu boa parte do conteúdo de *Stephen Hero* na composição de *Um retrato...* e decantou o estilo para chegar ao resultado que queria. Um Bildungsroman irlandês, um retrato da formação de um artista em um meio social que o puxa para baixo e o impede de voar, as amarras do imperialismo, do catolicismo e da mentalidade provinciana em choque com um adolescente que tenta encontrar sua voz no mundo. Os conflitos com a sexualidade, o amor e a religiosidade, a culpa e a família, tudo isso burilado e bastante condensado.

O personagem principal é apresentado inicialmente como criança, e a linguagem acompanha: as primeiras páginas mostram a sintaxe e o vocabulário com os quais o pequeno Stephen conta para tentar entender o mundo. Conforme o garoto vai crescendo, a linguagem vai se sofisticando, até chegar às elaborações estéticas de um jovem universitário lidando com Tomás de Aquino. Os procedimentos simbólicos continuam lá: a virgem Maria, a torre de marfim, a revelação. De dentro do próprio imaginário cristão que tenta negar, Stephen saca as armas que o farão almejar o caminho do artista.

Um retrato... não é uma obra menor nem uma ante-sala para *Ulisses*. É uma obra acabada e muito bem realizada em si mesma, que mantém relações com *Dublinenses* e *Ulisses* pelo uso de alguns personagens, por algumas técnicas de trabalho da linguagem e pela ambientação. Mas é uma jornada e uma descoberta em si mesmo, um vôo que vale a pena tentar.

Notas

¹ HERRING, Phillip. *Dubliners: The Trials of Adolescence*. Reynolds, Mary T. James. In: *Joyce: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

² *Idem*.

³ SAXTON, Adam. *CliffsNotes on Joyce's Dubliners*. New York: Wiley Publishing, 2003.

⁴ STALEY, Thomas F. A Beginning: Signification, Story, and Discourse. In: *Joyce's 'The Sisters'*. In: *Dubliners: Contemporary Critical Essays*. New York: Palgrave, 2006. p. 17.

⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁶ STALEY, op. cit., p. 19.

A vanguarda das peças míticas de Nelson Rodrigues.

Alexandre Nell Schmidtke

Playwright Nelson Rodrigues presents unique characteristics in Brazilian drama. His mythical pieces (*Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Senhora dos Afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949)), dialogue with Brazilian modernism in a peculiar way, because without denying the influence of all the avant-garde emerged here they are more similar to the modern theatre produced in Europe and the United States. Our goal is to analyze these plays by Nelson since we can see in his work a revolution in the drama form: not as innovative such as the one that was produced in the country to express issues about Brazilian society, for example, the formation and decline of the patriarchal family in *Álbum de Família* and *Senhora dos Afogados*, or the problem of racism in *Anjo Negro*. So as to reach it, the recurrence of the work by Peter Szondi explains how the emergence of new dramatic forms are linked to the need for expression of new themes in society.

Keywords: Brazilian literature; Modern drama; Nelson Rodrigues.

O teatro de Nelson Rodrigues apresenta características únicas na dramaturgia brasileira. Suas *peças míticas* (*Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Senhora dos Afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949)) dialogam com o modernismo brasileiro de maneira peculiar, pois sem negar de todo a influência das vanguardas aqui surgidas, voltam-se mais para o teatro moderno produzido na Europa e nos Estados Unidos. Nosso objetivo neste trabalho é analisar essas peças de Nelson na medida em que percebemos no seu teatro uma extrapolação de uma dramaturgia, digamos, não tão inovadora (tal qual a produzida no país) para tratar de temas relacionados intrinsecamente com a sociedade brasileira, como, por exemplo, a constituição e declínio da família patriarcal em *Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados* ou o problema do racismo em *Anjo Negro*. Para tanto, a recorrência à obra de Peter Szondi esclarece a maneira como o surgimento de novas formas dramáticas estão ligadas à necessidade de expressão de novos temas, presentes na sociedade.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Teatro moderno; Nelson Rodrigues.

Esta apresentação é parte da pesquisa desenvolvida no mestrado na UFRGS sobre o teatro de Nelson Rodrigues. Devido ao seu caráter inicial, pretendo apresentar alguns argumentos que ainda estão sendo desenvolvidos. Tratarei das peças míticas

Alexandre Nell Schmidtke, Mestrando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP: 91509-900, Porto Alegre – RS, Brasil; Email: alexandrenell@hotmail.com.

de Nelson, que apresentam diversos recursos formais determinantes para a sua obra como um todo assim como para a dramaturgia brasileira. O argumento a ser exposto defende que o autor expõe diversos conflitos referentes à sociedade brasileira da primeira metade do século 20 através de obras cujas estruturas formais dão conta da complexidade de tais conflitos (entre eles o racismo, a decadência da estrutura patriarcal da família, a submissão feminina).

Nelson Rodrigues é um dos maiores dramaturgos da língua portuguesa. Tendo desenvolvido sua obra teatral entre os anos de 1941 e 1978, sua produção perpassa quase quatro décadas em que há uma mudança radical na concepção teatral brasileira, desde o surgimento de grupos amadores dispostos a encenar textos contemporâneos¹ (como é o caso de *Vestido de noiva*, por exemplo), até o debate, sempre intenso, com os grupos teatrais de esquerda. Na década de 1940, Nelson escreveu as suas *peças míticas* (*Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Senhora dos Afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949)), cujo tema estava relacionado, entre outras coisas, às relações familiares. É recorrente a leitura psicanalítica dessas peças, o que de um lado esclarece as forças que movem as ações no âmbito da família; porém, de outro, em boa parte excluem as referências histórico-sociais nelas presentes (ou pelo menos uma possível leitura das peças nesse sentido). Mesmo nas peças míticas, é possível perceber e estabelecer um diálogo com formas sociais do período. É o caso, por exemplo, de *Álbum de Família*, cuja estrutura familiar abrange uma longa tradição brasileira, qual seja, o patriarcalismo, que tem seu momento de decadência mais intenso justamente na primeira metade dos 1900. A respeito dessa tematização, presente em diversas obras de Nelson Rodrigues, Adriana Facina diz:

No teatro de Nelson Rodrigues, embora sejam muito variadas as formas de organização familiar, pode-se dizer que a questão da desagregação da família patriarcal ou semipatriarcal, como modelo capaz de englobar os indivíduos, é uma constante. Os esforços, do pai em manter a família sob seu jugo estão sempre ameaçados, principalmente pelas mulheres, sejam elas filhas ou esposas, com suas insatisfações e seus anseios de individuação. Embora as famílias que aparecem na dramaturgia rodriguiana não sejam patriarcais, a dramatização da ruína da hierarquia familiar, com ênfase na perda de poder do *pater familias* e no rompimento de interdições – como o incesto e a traição – nas relações interpessoais, coloca o modelo descrito por Freyre como uma espécie de pano de fundo moral das histórias. Desse modo, o incesto e a traição rondam as relações entre pais e filhos, maridos e esposas, cunhados e cunhadas, primos e primas, irmãos e irmãs, e mesmo sogro e genro (no caso de *O beijo no asfalto*).²

É preciso levar em conta também pelo menos dois elementos da tradição teatral brasileira: a predominância da comédia de costumes (a partir de Martins Pena) e a constante presença do tema das relações familiares, nas quais o status social é determinante, muitas vezes, para o desenrolar da ação. Quando Décio de Almeida fala sobre o início do século 20 no livro *O teatro brasileiro moderno*,³ ele ressalta o quanto as companhias profissionais eram restritas esteticamente, levando, além das revistas, peças com a estrutura já pré-determinada em função do elenco. Isso se estende até a década de 1940. Muitas peças de Nelson parecem não negar de todo algumas características de dramalhão, de comédia; só que isso tudo inserido no

mecanismo das tragédias, o que atinge seu público diretamente (quando se imagina uma platéia de classe média para cima, ou seja, a classe capaz de consumir teatro). Nelson inverte a direção dos dados da comédia (como o coro em *Senhora dos Afogados*, por exemplo, composto por prostitutas e frequentadores do prostíbulo) tornando-os um componente tanto de riso como de perplexidade. Assim, a tradição do teatro brasileiro não é totalmente excluída, mas reformulada em outro contexto, com outros propósitos. Penso ser este também o caso de quase todas as peças de Nelson explorar conflitos familiares.

Nesse sentido, cabe a pergunta quanto ao papel do teatro rodriguiano durante a década de 1940, onde a predominância teatral ainda é do teatro de revista, de comédias cuja estrutura exigia pequenas adaptações dos atores aos novos papéis, ou melhor, aos papéis estereotipados de sempre. Vale uma ressalva para o teatro de Oswald de Andrade, com as peças *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* e *O rei da vela* (ambos de 1937), para a obra de Joracy Camargo e de Álvaro Moreira, que apresentam uma estrutura bastante inovadora, mas que acabaram ficando esquecidas, tornando-se conhecidas algumas décadas mais tarde. De qualquer modo, as peças míticas de Nelson Rodrigues se estruturam em elementos que fogem ao que era representado no teatro brasileiro do período. Vejamos, então, como as obras aqui estudadas apresentam dados relevantes para a dramaturgia brasileira na medida em que tratam de temas essencialmente brasileiros mediante uma forma no mínimo instigante.

A peça *Álbum de família* foi escrita em 1945 e publicada em livro logo no ano seguinte, devido à sua censura sob a alegação de preconizar o incesto e incitar ao crime. Para além do choque causado pelas relações doentias entre os familiares, principalmente pelo incesto, a peça apresenta uma estrutura de um álbum cujos retratos revelam uma família tradicional, feliz com sua prole e prosperidade. A montagem do retrato é posta em conflito pela ação, que representa o momento de ruína da família de Jonas e D. Senhorinha. Os elementos que Nelson mobiliza, apesar de estarem em meio a um contexto próximo do absurdo, não são estranhos à ordem patriarcal em decadência na primeira metade do século 20. Ao pôr em cena uma estrutura familiar muito comum no Brasil, Nelson Rodrigues questiona as consequências do patriarcalismo como um pilar da formação social contemporânea. Os meios para que a peça não caia em uma crítica rasa ultrapassam o realismo para criar situações em que o delírio (como no caso de Glória, que vê no quadro de Jesus a imagem de Jonas e essa alucinação é posta em cena), a obsessão (como no desejo de Jonas por meninas que lembrem a filha, Glória) compõem os meios para abordar esses temas.

Em *Anjo Negro* (1946), Nelson cria novos elementos cênicos determinantes para a recepção sensorial dos espectadores, o que se torna essencial no todo da obra. Ele define, por exemplo, no programa da peça que “a ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar”, ampliando as possibilidades de interpretação, não exigindo a compreensão realista da obra. Também, ao longo da peça, segundo uma rubrica do autor, os muros que cercam a casa de Ismael vão aumentando de acordo com sua solidão. Durante toda a ação, a cama na qual Virgínia foi desvirginada (com o perdão do trocadilho) fica intacta, a fim de presentificar o dia em que se inicia o ciclo de morte das crianças negras. Assim como em *Álbum de família* há os gritos das dores do parto de uma das meninas com quem Jonas tinha relações sexuais e os gritos de Nonô, cuja loucura é consequência do incesto com D. Senhorinha, a cama

desarrumada lança sobre a ação a sombra do passado, impedindo qualquer perspectiva de conciliação.

Trata-se de uma sociedade cuja estrutura é muito próxima daquela que Gilberto Freyre percebeu como a representativa do período colonial, ao menos no que diz respeito à organização interna da família brasileira, ou, de maneira menos abrangente, da família latifundiária como um todo.

Genericamente, a peça nos apresenta um patriarca detentor de poderes sobre sua esposa e filhos. Mais do que isso, ele tem poder (sempre afrontado) sobre a família de sua esposa e sobre aqueles que orbitam sua casa, símbolo de imponência e riqueza. Assim, a personagem que representa o patriarca está inserida em uma tradição que a autoriza a agir arbitrária e autoritariamente. Sua ação é respaldada por essa estrutura patriarcal, origem e destino de sua família.

Esse é um dado do personagem Ismael que, visto em traços gerais, assemelha-se muito a Jonas, o patriarca de *Álbum de Família*. A particularidade de Ismael está em sua recusa em ser negro. Quase todos os seus atos se originam da negação de sua própria cor, atitude que é corroborada por sua esposa, Virgínia.

Em *Anjo Negro*, Nelson toca em uma ferida ainda aberta no Brasil: o processo de incorporação dos negros na sociedade. Assim, pode-se compreender o preconceito racial presente na peça (onde não há, como já foi dito, referências históricas explícitas) como uma consequência do longo período de escravidão por que passamos. Segundo Florestan Fernandes,⁴ a herança da ordem escravocrata chega até o presente de maneira sutil, pois a divisão de classes que organizou a sociedade até a Abolição ainda determina os papéis a ser exercidos por brancos, negros e mulatos. No terceiro capítulo de *A integração do negro na sociedade de classes*, ele refuta um argumento, ainda comum em nossos dias, de que há no país uma democracia racial. Fernandes explica que as políticas sociais que sucederam a Abolição não pretendiam excluir negros e mulatos da “vida social normal”; antes pelo contrário, determinavam sua posição conforme um pensamento ainda escravocrata, baseado na “absorção gradativa dos ‘elementos de cor’, [no] peneiramento e assimilação dos que se mostrassem mais identificados com os círculos dirigentes da ‘raça dominante’ e ostentassem total lealdade a seus interesses ou valores sociais”.⁵ A manutenção dessa concepção fez com que permanecesse ativa, mesmo após o fim da escravidão, a distinção entre proprietário e escravo, cabendo à população negra ou mulata uma discriminação social originada na cor da pele. Portanto, a discriminação racial revela uma estrutura social cuja continuidade garante a posição da classe dominante livre de riscos imediatos. Tanto a discriminação quanto o preconceito de cor “não criaram a realidade pungente que nos preocupa. Esta foi herdada como parte de nossas dificuldades em superar os padrões de relações raciais inerentes à ordem escravocrata e senhorial”.⁶

Senhora dos afogados (1947) segue a mesma linha de chocar o espectador mediante a utilização de conflitos familiares. Moema é apaixonada pelo pai, Misael, o que motiva o assassinato de suas irmãs. Misael, por sua vez, matara, com uma machadada na cabeça, uma prostituta com quem tivera um filho, agora o noivo de Moema. O passado assola família Drummond (Misael tem alucinações em que vê a prostituta), levando-a ao seu fim. Essa peça mostra também o quanto Nelson prestava atenção no teatro moderno estrangeiro. Acusado de copiar o argumento da trilogia *Electra enlutada*, de Eugene O’Neill, Nelson apenas aproveita o argumento da peça para apresentar uma faceta das relações familiares, e mais especificamente, das relações familiares no âmbito do patriarcalismo.

Nessa peça, o coro tem um papel importante. Pode-se dizer que há dois coros: um que é formado pelos vizinhos da família Drummond, ele é responsável pelos comentários cômicos da peça, o que ao mesmo tempo em que provoca o riso, ressalta o caráter problemático das relações dos Drummond; e outro formado pelas prostitutas e os freqüentadores, todos eles marginais, da casa de prostituição.

Dorotéia (1949), uma “farsa irresponsável”, é talvez seja a peça mítica que mais apresenta elementos cênicos instigantes, como a utilização de um par de botas desabotoadas para representar a presença masculina; a de um vaso, no primeiro e no terceiro atos, para representar o passado de Dorotéia; a máscara de Das Dores, que quando descobre que está morta, coloca-a no peito de D. Flávia para representar uma nova maternidade.

Na casa das mulheres, qualquer sinal de desejo é previamente reprimido por D. Flávia, Carmelita, Maura e Das Dores. Isso é representado pela ausência de quartos na casa (local em que ocorrem as relações sexuais), pelo fato de elas nunca dormirem para não sonhar, por manterem-se feias para não despertar interesse em um homem. Diante disso, revela-se a obsessão pelo pudor, podendo ser a peça entendida como um delírio. Segundo Sábato Magaldi, “pode-se pensar que *Dorotéia* se passa no inconsciente. Ali se entende que Das Dores tenha nascido de cinco meses e morta – puro anseio de maternidade de D. Flávia, que decretou o retorno da filha ao útero, ao conscientizar a autonomia de uma vida independente da sua”.⁷

O autor afirma também: “o estilo, as personagens, a trama, a imaginação de *Dorotéia* fugiam totalmente aos moldes do teatro praticado entre nós nos anos cinquenta, dificultando que a crítica e o público apreciassem o que o texto contém de inovador.”⁸

Por fim, a dramaturgia de Nelson Rodrigues pode ser pensada como uma inovação no teatro brasileiro na medida em que dispõe de elementos temáticos e formais sem precedência no país. As peças míticas fazem parte do que o autor denominou como “Teatro desagradável”.

O teatro desagradável ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a distância crítica. A grande vida da boa peça só começa quando baixo o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte.⁹

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, aborda diversas mudanças ocorridas entre 1880 e 1950 que fazem com que o drama resolva algumas contradições formais, com a inserção de novos elementos cênicos, literários e até mesmo históricos – na maioria das vezes, elementos que dizem respeito à épica. Poderíamos, dizer, então, que a obra de Nelson faz parte de um panorama amplo que acaba por renovar a dramaturgia brasileira ao mesmo tempo em que dialoga com o teatro de vanguarda produzido na Europa e nos Estados Unidos. Nesse caso, o “Teatro desagradável” (através das peças míticas), ao ser em boa parte rechaçado pela platéia e pela crítica, demonstra ter alcançado seus objetivos imediatos, estabelecendo-se como um marco na dramaturgia brasileira.

Notas

¹ Pode-se dizer que Nelson Rodrigues estabeleceu, em parte, a primazia do texto na dramaturgia brasileira, ou pelo menos, sua obra foi uma das primeiras a ser respeitada pelos atores (no caso, o grupo amador Os Comediantes) e pelo diretor, Ziembinski. Essa era uma idéia presente no teatro europeu desde o início do século 20, como mostra Jean-Jaques Roubine em “Introduction aux grandes théories du théâtre”. Segundo ele, o papel do diretor passou a ser não mais o de um criador, mas o de alguém que tem um ouvido especial para escutar o texto: “Mettre en scène, c’est avant tout se mettre à l’écoute du texte. La représentation n’est pas un fin en soi. Elle est au fond an art de l’illumination. Elle doit être capable de faire chatoyer toutes les facetes du texte sans s’imposer à lui. Elle doit aussi être un médium qui établit entre le texte et le spectateur une nécessaire déflagration amoureuse”. In: ROUBINE, Jean-Jaques. *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris : Dunod, 1990, p. 129. Então, na primeira metade do século 20, o teatro de Nelson Rodrigues além de apresentar novas propostas de temas e formas, proporcionou (muito devido à qualidade do texto) uma mudança na concepção de teatro no Brasil.

² FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p.107

³ ALMEIDA PRADO, Décio. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁴ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965. (Volume I: o legado da “raça branca”)

⁵ *Idem*, p.197.

⁶ *Idem*, p.193.

⁷ MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 64.

⁸ *Idem*.

⁹ RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 286.

Acasos e coincidências na nova tradução de *Nadja*

Anderson da Costa/ Orientadora: Profa: Marie-Hélène Catherine Torres

In 2007, the company Cosanaify published in Brazil a third edition of André Breton's *Nadja*. The previous two editions had been published in 1999 by Imago company, and in 1987, by Guanabara company, both translated by Ivo Barroso. Both first and second were strictly the same, however, the 2007 edition shown that the translation, also made by Ivo Barroso, was entirely new. What this work will try to demonstrate is that that is not a new translation, but the same translation editions already presented in Imago's and Guanabara's, bringing, as novelty, no more than a few "reviews". Besides, the 2007 "new" translation, with regard to parties reviewed, shows curious similarities with the dissertation called *As traduções de "Nadja" e o (a) caso objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil*, defended in UFSC in the year of 2004. This dissertation, which aimed to analyse not only the situation of surrealism in Brazil, but also the translations of Ivo Barroso and Ernesto Sampaio published in 1972 by Estampa company.

Keywords: *Nadja*; André Breton; translation; surrealism.

1 Introdução

Nadja teve a sua primeira edição em língua portuguesa publicada no ano de 1972 pela editora Estampa em Portugal, com tradução de Ernesto Sampaio. Já no Brasil, Ivo Barroso traduziu a obra para a extinta editora Guanabara em 1987. A mesma tradução foi reeditada em 1999 pela Imago, sem qualquer revisão, e mais recentemente, em 2007 a editora Cosacnaify fez aparecer uma nova edição da obra. Irei me ater, nesta comunicação, sobre essa última edição, cuja tradução é assinada novamente por Ivo Barroso. Tradução que, segundo consta na página 175 da referida edição, o tradutor considera como uma tradução inteiramente nova. O que procurarei abordar aqui é se de fato estamos diante de uma nova tradução ou tão somente de uma revisão. Além disso, tenciono também demonstrar certas coincidências entre essa "nova tradução" e uma dissertação defendida na Universidade Federal de Santa Catarina três anos antes da Cosacnaify publicar *Nadja*. Dissertação que se propôs a analisar a tradução do Sr. Ivo Barroso para essa obra de André Breton.

2 *Nadja*: uma "nova tradução"?

Creio não ser necessário recorrer à teoria para se saber que uma nova tradução consiste, além de traçar um projeto coerente, caso se almeje uma boa tradução, na tarefa de se lançar sobre o texto fonte e a partir dele empreender o trabalho a que se propôs. Assim, quando o Sr. Ivo Barroso entende e afirma ter feito uma nova

Anderson da Costa é mestre em Letras pela UFSC e doutorando na mesma instituição. E-mail: desterro72@gmail.com.

tradução de *Nadja*, é natural pensar que ele tenha se dedicado à árdua e solitária tarefa de traduzir a obra a partir do original em francês.

Contudo, ao se cotejar a tradução de 1987 com essa de vinte anos depois, não é exatamente isso que se percebe, principalmente se tivermos conhecimento de uma certa dissertação de mestrado, sobre a qual falarei mais adiante, defendida na UFSC em 2004. Na impossibilidade de transcrever aqui praticamente as duas traduções inteiras, limito-me, por questão de tempo, a um trecho apenas, ainda que saiba que um exemplo somente é pouco, dada a natureza do que me proponho aqui a discutir. Mesmo assim, espero ser possível dar uma noção das diferenças entre uma e outra, ressaltando que esse processo permeia toda a denominada nova tradução do Sr. Barroso. O excerto trata das reflexões de Breton acerca das instituições psiquiátricas, já ao final do livro:

Não há ali no sentido em que se costumou entendê-lo, um internamento arbitrário, concordo, já que um ato anormal que se prestou à constatação objetiva, assumindo caráter delituoso a partir do instante em que foi cometido em via pública, está na origem dessas detenções mil vezes mais pavorosas que as outras. Mas, na minha opinião, todos os internamentos são arbitrários. Continuo a não ver por que motivo se privaria um ser humano de liberdade. Prenderam Sade; prenderam Nietzsche; prenderam Baudelaire. O processo que consiste em virem vos surpreender à noite, em vos meterem na camisa-de-força ou vos subjugarem de qualquer maneira, equivale ao da polícia, quando vos introduzem um revólver no bolso. Sei que se fosse louco, logo depois de internado aproveitaria uma *remissão* que meu delírio me permitisse para assassinar com frieza o primeiro, médico de preferência, que me caísse nas mãos. Ganharia com isso pelo menos, como acontece com os loucos furiosos, o privilégio de ocupar um compartimento sozinho. Talvez assim me deixassem em Paz.¹

Não há **mais**,² no sentido em que se acostumou entendê-lo, **a internação arbitrária**, concordo, **pode até ser**, já que um ato anormal que se prestou à constatação objetiva **e que assume um** caráter delituoso a partir do instante em que foi cometido em via pública, está na origem dessas detenções mil vezes mais pavorosas que as outras. Mas, na minha opinião, **todas as internações são arbitrárias**. Continuo a não ver por que **privar** um ser humano de liberdade. Prenderam Sade; prenderam Nietzsche; prenderam Baudelaire. O processo que consiste em virem surpreender **você** à noite, em meterem **você** na camisa-de-força ou **em** subjugarem de qualquer **outra** maneira, equivale ao da polícia, quando **enfiam** um revólver no **seu** bolso. Sei que, se fosse louco, logo depois de internado aproveitaria uma *remissão* que meu delírio me permitisse para assassinar com frieza **um desses, de preferência o médico**, que me caísse nas mãos. **Com isso eu ganharia** pelo menos, como acontece com os loucos furiosos, o privilégio de ocupar **uma solitária**. Talvez assim me deixassem em Paz.³

Percebe-se, nesse trecho da tradução de 2007, que Barroso teve a preocupação em trocar o pronome oblíquo de segunda pessoa do plural para o de segunda pessoa do singular, eliminando na passagem o que, mesmo no português culto, é considerado um arcaísmo. Fora isso há uma ou outra inversão de palavras, além de serem

mantidos nessa chamada nova tradução os mesmos elementos de deformação do texto, como um prolongamento aqui, um empobrecimento qualitativo ali, uma clarificação acolá, também presentes na edição de 1987. O mesmo vale para os tempos verbais que, no texto de chegada, tanto na primeira quanto na segunda versão, continuam não respeitando aqueles do texto de partida, sendo que em muitos casos seria possível assim proceder.

É de se pensar se um tradutor experiente como Ivo Barroso de fato não perceberia todas essas questões caso se lançasse à tarefa de traduzir novamente *Nadja*. Em suma, os problemas existentes na tradução para a editora Guanabara se apresentam da mesma forma, e nos mesmos trechos, nessa edição da Cosacnaify. Todavia, não se trata *ipsis literis* da mesma tradução. Chamá-la de nova seria um exagero, mas também não se pode deixar de reconhecer que ela passou por uma revisão bastante pontual em alguns momentos.

Ao se comparar a tradução de 1987 com a de 2007 percebe-se nesta última que o Breton apresentado por Barroso não é mais tão erudito, a ponto de não se parecer com o autor que conhecemos, como aquele da tradução anterior. Aliás, não se pode deixar de reconhecer o grande serviço que a tradução para a Cosacnaify fez ao leitor brasileiro ao livrá-lo de um André Breton de narrativa excessivamente pomposa, tão diferente do original em francês.

É tão somente graças ao atento tradutor que se constata na sua revisão para *Nadja* a ausência daquele amontoado de mesóclises, de pronomes pessoais e oblíquos de segunda pessoa do plural, e dos incontáveis casos de pronomes pessoais retos em elipse. É de fato agradável não mais encontrar a cada esquina palavras como “baldadas”, “assestava”, “espacejamentos”, “probantes”, “vênias”, “alvadios” e “placadas”. Sobretudo por que há no português equivalentes não eruditos para esses termos todos, erudição, aliás, não encontrada no original em francês. O mesmo vale para construções sintáticas que primam por formas como “dir-se-me-ia”, “fi-las”, “fê-la”, “vemo-la”, “Ei-la”, “Eis-nos”, “mo dizer”, entre outras.

Mas nem só no que tange à erudição foi revisado nessa tradução de 2007. Barroso deu especial atenção à iconografia — que se problemática na edição da Guanabara, com as legendas não correspondendo aos números das páginas, mostrou-se uma bagunça completa na reedição de 1999 da Imago —, aos paratextos, à capa, às uniformizações de uma passagem ou outra, além da supressão de alusões importantes feitas por Breton, como é o caso do poema “O demônio da analogia” de Mallarmé, que não se encontrava na edição da Guanabara, e que felizmente se faz presente na edição mais recente de *Nadja*. Curiosamente, todos esses pontos foram abordados e discutidos naquela dissertação a que venho me referindo.

A dissertação *As traduções de “Nadja” e o (a) caso objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil*, defendida em 2004, se propôs a um estudo da situação do surrealismo em nosso país, e também das traduções de *Nadja* em língua portuguesa, procurando entendê-las no contexto do surrealismo no Brasil e em Portugal.

A conclusão desse trabalho aponta, no caso de Ivo Barroso, para uma tradução que funciona como introdução à obra no Brasil, como entende Antoine Berman ser toda a primeira tradução de uma obra em um país. E talvez esse seja o seu maior mérito, o de ser uma introdução, já que inúmeros leitores leram pela primeira vez *Nadja* nessa tradução de 1987. Mesmo assim, há uma série de deformações de texto que comprometiam naquele momento a recepção da obra pelo leitor brasileiro não habituado com André Breton e o surrealismo, pois até aquele ano apenas os

Manifestos do Surrealismo haviam sido traduzidos por aqui, em edição da Brasiliense dois anos antes.

A principal crítica feita naquela dissertação é a de que a tradução de *Nadja* trazia um Breton por demais erudito, de narrativa aparatosa, configurando, portanto, numa tradução enobrecedora, ou seja, num texto formalmente mais belo e bem escrito do que o original em francês. Para tanto, o tradutor usou profusamente de termos eruditos e arcaísmos.

Há também momentos de total exotização no texto de chegada, como na passagem sobre *Les Détraquées*. Ali o registro oral de um personagem, o jardineiro, que se no original não possui nenhuma marca lingüística que o identifique como pertencente a qualquer região rural da França, por sua vez na edição de 1987 é possível identificá-lo como um típico caipira brasileiro.

A dissertação pontua ainda trechos da obra que sofreram homogeneização, caso da passagem em que Breton e Nadja percebem próximo a eles, durante um jantar, um bêbado cuja fala no texto fonte é marcada por antinomias que simplesmente desaparecem na tradução brasileira, prejudicando assim a percepção da presença do insólito que envolve o casal durante a narrativa.

As traduções de Nadja e o (a) caso-objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil discute ainda outras questões na tradução da Guanabara, como certas opções do tradutor concernentes ao léxico, por vezes infelizes e que chegam a comprometer algumas passagens. Pode-se citar aqui as referências explícitas feitas por Breton à flânerie, e que se encontram ausentes naquela primeira versão, tendo o tradutor preferido expressões como "a fim de não ter que andar por muito tempo à toa" e "passear ociosamente", por exemplo, o que no primeiro caso, além de prejudicar a idéia de flânerie do texto de partida, alonga desnecessariamente o de chegada.

Creio caber aqui, a título de ilustração apenas, uma citação, na verdade três. A primeira de um trecho da primeira versão de *Nadja*, seguida da análise sobre o mesmo feita na dissertação e, por fim o mesmo trecho na tradução da Cosacnaify: "A peça, insisto, e esta não é uma de suas características mais estranhas, perde quase tudo se não for vista, pelo menos cada intervenção de personagem se não for mimada".⁴

A questão aqui se coloca a partir do termo "mimée" no original que foi traduzido por "mimada" na edição brasileira. O significado para o vocábulo francês segundo dicionário dessa língua⁵ é o de exprimir alguma coisa através de gestos, de expressões fisionômicas sem fazer uso da palavra. Daí se poder inferir que "mimée" possui sim o sentido de "representar", conforme a tradução portuguesa.

Quanto à tradução brasileira, temos para o adjetivo "mimada" o mesmo valor semântico do adjetivo francês, pois o termo escolhido por Barroso em sua tradução deriva, a exemplo da língua de partida, de um substantivo, "mimo". E tanto o substantivo português,⁶ quanto o francês,⁷ encontram no latim "mimus" e no grego "mimòs" a mesma origem etimológica.

Mas se o termo em francês possui um único sentido,⁸ em língua portuguesa há ainda um outro. "Mimo"⁹ é também sinônimo de algo delicado que se oferece a alguém, além de significar meiguice, carinho, afago. No entanto, esse sentido¹⁰ é proveniente de outra palavra do latim, "minimus", o qual passou a figurar na língua portuguesa no século XVI,¹¹ e não de "mimus".

Obviamente, a palavra derivada de "mimo" preferida pelo tradutor da Guanabara é aquela oriunda de "mimus" e "mimòs", a qual conserva, portanto, o mesmo significado da palavra do texto fonte.

Assim, o vocábulo "mimada" possui dois sentidos diversos na língua portuguesa e, ao que parece, aquele originário de "minus" é de uso bem mais freqüente na língua. Deste modo, é possível conjecturar que caso o leitor não possua o conhecimento etimológico do vocábulo "mimo" na língua portuguesa e o compreenda como "minus", a passagem traduzida por Barroso ficaria desprovida de sentido. Sendo assim, para ser compreendida, a tradução brasileira precisaria contar com dois tipos de leitores. Um que possuísse algum conhecimento de filologia e outro que se dispusesse a percorrer todo um caminho etimológico para então conseguir captar o sentido da tradução desse termo para a sua língua materna. Talvez tenha sido em razão da dubiedade do termo em português que fez Sampaio traduzir "mimée" por "representada".¹²

A versão de 2007 de Ivo Barroso para esse trecho de *Nadja* ficou da seguinte maneira: "A peça, insisto, e esta não é um de seus aspectos mais estranhos, perde quase tudo se não for *vista*, ou pelo menos cada intervenção dos personagens se não for em mímica".¹³

Evidentemente, isso nada comprova, a não ser a perspicácia do tradutor em perceber o problema ao fazer a sua revisão, e claro, a coincidência, bem corriqueira, de percorrer, ao que tudo indica, a mesma linha de raciocínio do autor da dissertação. Obra do acaso tão somente, tal qual ocorre em um número considerável de páginas da dita "nova tradução".

O que é realmente curioso nessa nova edição de *Nadja* é justamente a sua revisão ter sido tão pontual, caso seja colocada ao lado daquela dissertação defendida três anos antes da Cosacnaify reeditar a obra de Breton. Não há um único dos sessenta e um trechos analisados naquela dissertação que não tenham sofrido alteração por parte do Sr. Ivo Barroso nessa sua inteiramente "nova tradução". Alterações, diga-se de passagem, que corroboram com as críticas feitas naquele trabalho.

Mais curioso ainda é que em certas passagens de *Nadja* não dispostas em análise na dissertação, em função de o mesmo caso já ter sido analisado em outro trecho, não houve revisão, permanecendo como estava na primeira versão. Entretanto, se pode perceber de vez em quando a inserção de um artigo na frase, a substituição de um verbo, a troca de uma palavra por um sinônimo.

Cabe também ressaltar que a primeira edição de *Nadja* não trazia nenhum paratexto, sequer um ensaio ou textos sobre o surrealismo, o que talvez pudesse ter sido interessante, considerando, conforme já mencionado, que a tradução de Ivo Barroso era naquele momento uma introdução da obra no Brasil.

Interessante ressaltar que a dissertação de 2004 apontava para essa possibilidade em uma futura segunda tradução de *Nadja* por entender que seria enriquecedor para o leitor. Nesse sentido, a edição de 2007 foi bastante feliz, pois conta com uma apresentação assinada por Eliane Robert Moraes e posfácio de Annie Le Brun, além de um panorama crítico que traz nomes como o de Walter Benjamin e Maurice Blanchot. Há ainda sugestões de leitura, as quais se referem ao que se publicou sobre o surrealismo no Brasil; de alguns textos centrais sobre o assunto, nos quais são citados autores estrangeiros, sem esquecer os brasileiros quase sempre ignorados pela crítica nacional. Coincidentemente, no capítulo "O surrealismo no Brasil: uma história subterrânea", a dissertação de três anos antes abordava justamente essas questões.

3 Conclusão

Por fim, a "nova tradução" de *Nadja* cometida pelo Sr. Ivo Barroso, está mais para uma revisão, sem dúvida criteriosa em alguns pontos, de precisão cirúrgica até, se poderia dizer. Mas de tudo, o que é mais curioso, é o fato do tradutor ter se recusado a discutir alguns pontos daquela tradução de 1987 quando a dissertação de 2004 estava sendo redigida, conforme se pode averiguar na breve correspondência, anexada aquele trabalho, entre o acadêmico e o emérito tradutor. Todavia, essa recusa não o impediu de solicitar ao então estudante de mestrado a dissertação em curso, tendo sido posteriormente atendido, quando a mesma estava finalizada.

Obviamente, as semelhanças apontadas aqui entre uma mera dissertação e a edição luxuosa de *Nadja* publicada pela CosacNaify não passa de uma eventualidade, não mais que isso. Enfim, obra do acaso, quem sabe objetivo até. Nada mais que apenas uma trivial coincidência e, coincidências assim, por vezes atordoantes de fato acontecem, todos os dias, o tempo todo.

Notas

¹ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 146-7.

² Grifos meus.

³ BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: CosacNaify, 2007. p. 130-1.

⁴ BRETON, op. cit., 1987. p. 43.

⁵ ROBERT, Paul. *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*. Paris: Sociéty du Nouveau Littré, 1983. p. 1.202.

⁶ CARVALHO, J. Mesquita de. *Dicionário 2001 do homem moderno*. Egéria: São Paulo, 1966. p. 778-9. v. III.

⁷ ROBERT, Paul. *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*. Paris: Sociéty du Nouveau Littré, 1983. p. 1202.

⁸ *Idem*.

⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 434.

¹⁰ CARVALHO, op. cit., p. 778, 779. v. III.

¹¹ CUNHA, A.G. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 521.

¹² COSTA, Anderson da. *As traduções de Nadja e o (a)caso objetivo da marginalização do surrealismo no Brasil*. Dissertação (mestrado). Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2004. p. 82-3.

¹³ BRETON, op. cit., 2007. p. 84.

Aproximações e distinções entre o Sensacionismo e o Futurismo

Anderson Hakenhoar de Matos

Fernando Pessoa, in his various theoretical texts, defines Sensacionism as a literary aesthetic that intends to be “arte-todas-as-artes”, i.e, to join in it everything that has been already produced since ancient times until today in all over the world, and attribute the origin of Sensacionism to three movements, in which Futurism is included. From the latter it was derived, according to Pessoa (1966), not the substances to his works, but the suggestions received. Sensacionists made futurist processes intellectual; however, decomposing the sensations of the objects, not the objects themselves. Therefore, it seems that the aesthetic of Pessoa admits some futuristic characteristics at the same time it rejects others. The aim of this essay is to identify what makes both movements closer and what makes them distant, which features of Futurism are inherited by Sensacionism and which are repelled. To do so, it is taken as base the Futurist Manifest and the Technical Manifest of Futurist Literature, both by Marinetti, and many texts about Sensacionism written by Pessoa in order to analyze three of the most expressive poems of the heteronym of Pessoa, Álvaro de Campos, considered by many critics as futurist and by others as sensacionist: Ode Triunfal (1914), Ode Marítima (1915) and Saudação a Walt Whitman (1915).

Keywords: Fernando Pessoa; Sensacionism; Futurism.

1 Introdução

Fernando Pessoa, dentre os seus diversos textos teóricos, define o Sensacionismo como a estética literária que pretende ser uma *arte-todas-as-artes*, isto é, unir em si tudo o que já foi produzido desde a antigüidade até hoje nos diversos cantos do mundo, e atribui a origem do Sensacionismo a três movimentos, dentre eles o Futurismo (fundado a partir do manifesto publicado pelo poeta italiano Marinetti no Jornal Le Figaro de Paris em 1909). Em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*¹, Pessoa afirma que do Futurismo derivou não as substâncias das suas obras, mas as sugestões que deles receberam. Os sensacionistas intelectualizaram os processos futuristas; no entanto, decompondo as sensações dos objetos, não os objetos em si. Portanto, percebe-se que a estética pessoana admite algumas características futuristas ao mesmo tempo em que rejeita outras. Partindo disso, esse estudo objetiva identificar o que aproxima ambos os movimentos e o que os distancia, quais são as características herdadas do Futurismo pelo Sensacionismo e quais as rechaçadas. Para tanto, tem-se como base o *Manifesto futurista* e o *Manifesto técnico da literatura futurista*², ambos de Marinetti, e os diversos textos sobre o Sensacionismo escritos por Pessoa para analisar brevemente trechos dos poemas mais expressivos do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, considerado por

Anderson Hakenhoar de Matos; mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Av. Bento Gonçalves, 9500; Porto Alegre, Brasil. E-mail: hakenhoar@gmail.com

alguns críticos como futurista e por outros como sensacionista, a saber: Ode Triunfal (1914) e Saudação a Walt Whitman (1915).

2 Partes

O Sensacionismo se torna notório na revista *Orpheu*, não apenas pelos poemas de índole sensacionista publicados por Álvaro de Campos, mas por ser uma estética estreitamente ligada ao que se propunha o *Orpheu*. Entretanto, há que se levar em conta também que grande parte dos poemas sensacionistas não foi publicada durante a vida do poeta. Ademais, a maioria dos textos teóricos sobre a estética citada também não saíram de sua arca³, na qual Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas que escreveu durante a vida.

Sensacionismo, literalmente doutrina da sensação (sensacion- + -ismo), é o hábito ou o costume de produzir sensações. Para Lind⁴, a arte, no movimento sensacionista, deve limitar-se a transpor as sensações para uma forma de expressão harmônica, criando, desta maneira, objetos que novamente se transformarão em sensações para o leitor. Portanto, a sensação, por si só, não possui valor artístico ou mesmo sentido. Apenas quando o poeta torna-se consciente da sensação é que ele lhe confere valor artístico. Desta forma, para poder expressar uma sensação, o poeta precisa primeiro tomar consciência da sensação, após tomar consciência dessa consciência a fim de que possa exprimi-la da maneira mais adequada. A partir disso, Pessoa apresenta os princípios do Sensacionismo:

1. Todo o objeto é uma sensação nossa;
2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto;
3. Toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.⁵

Segundo tais princípios, o poeta deve transformar uma sensação sua em objeto – este objeto é a própria obra de arte – para, através deste objeto, comunicar o valor do que se sente a um interlocutor, visto que o que se sente não se pode comunicar, apenas o valor do que se sente. Por isso, a necessidade de transformar as sensações em objetos que suscitam novas sensações em quem tiver contato com os objetos criados. A arte, então, é a conversão da sensação em obra de arte, em poema, para que este gere novas sensações nos leitores. Lind entende que a consciência das sensações deve ser explorada ao máximo e que cada uma das sensações deve evocar um halo de sensações relacionadas com ela, sendo todas agrupadas ao redor de uma representação central determinada. Como resultado o texto sensacionista é concebido como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações.

O grande representante da estética sensacionista é o heterônimo Álvaro de Campos. Coelho⁶ reconhece três fases na obra de Campos: a do Opiário, em 1914; a do Futurismo, de poemas como Ode Triunfal e Saudação a Walt Whitman, e a Pessoal, que inicia com o poema A Casa Branca Nau Preta e vai até 1935. A segunda fase poética do heterônimo engenheiro é apresentada por Coelho como sendo Futurista, por entender que Campos se apropria dos temas e até mesmo de muitas técnicas de composição do movimento iniciado por Marinetti; entretanto, o próprio Campos nega que sua poesia seja Futurista. Para Seabra⁷, ao contrário, o Campos da segunda fase se aproxima do movimento futurista somente pelo assunto e não pela forma de realizar o poema. Da mesma maneira, entendo que Campos se utiliza de alguns elementos futuristas, mas assenta sua poética sobre as bases do

Sensacionismo. Os poemas mais expressivos da segunda fase de Campos são Ode Triunfal (1914), Ode Marítima (1915), Saudação a Walt Whitman (1915), Passagem das horas (1916) e Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir (s/d). Algumas das características essenciais dos poemas, acumulação de sensações, inclinações para sensações brutais, entretanto, só ganham o relevo merecido através da teoria que está por detrás.

A divisa de Campos, “sentir tudo de todas as maneiras”, é a síntese do movimento sensacionista. Norteado por ela, busca-se, conforme explica Lopes⁸, “incorporar num mesmo processo psíquico individual todas as possibilidades sensoriais afetivas da humanidade de todos os tempos e de todas as circunstâncias”. A partir disso, tem-se a técnica de composição própria das grandes odes: o desencadeador impetuoso de todas as sensações. Cada sensação evoca um halo de sensações relacionadas entre si, agrupando-se em redor duma representação central. O texto é, então, concebido como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações. O próprio Campos admite isso quando, em um dos versos da Ode Marítima, diz: “e há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas”⁹. Isso justifica, segundo Lind (1970), a seqüência caótica de imagens nas odes mais longas de Campos.

É nas primeiras odes de Álvaro de Campos que se percebe mais claramente a influência do Futurismo na visão de que as descobertas e invenções científicas dos tempos modernos são o ponto de partida para a necessária renovação da arte. O famoso manifesto futurista mostra a oposição do poeta italiano às fórmulas tradicionais e acadêmicas, pregando a necessidade de abandonar essas velhas fórmulas e criar uma arte livre e anárquica, capaz de expressar o dinamismo e a energia da moderna sociedade industrial. O movimento de vanguarda incentivava que as artes demolissem o passado e tudo o mais que significasse tradição, e celebrassem a velocidade, a era mecânica, a eletricidade, o dinamismo, enfim, a modernidade. Igualmente, provém do Futurismo a tendência de Campos para salientar, tipograficamente, os estados de exaltação poética e para utilizar as interjeições estáticas (heia, upa, etc). Outro processo estilístico usado por Campos é enfileirar objetos heterogêneos, tendo como resultado uma enumeração caótica¹⁰. Esse recurso herdado do Futurismo é explorado de maneira exaustiva em poemas como Ode Triunfal e Ode Marítima. Na Ode Triunfal, é comum a enumeração vir antecedida por interjeições estáticas, em especial por eia, que transmite idéia de êxtase, de encantamento, de fascínio. Tomemos um exemplo:

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de todas espécies, férreos, brutos, mínimos,
Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
Eia! Eia! Eia!
Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!¹¹

Vê-se no trecho de Ode Triunfal que, apesar de serem elementos de diferente natureza, não apresentando, à primeira vista, coerência ou correspondência, todos têm relação estreita com a modernidade. Instrumentos de precisão, máquinas rotativas, aparelhos de todas as espécies, todos são frutos da ainda recente revolução industrial. Ao mesmo tempo, comboios, pontes e hotéis representam o intenso trânsito de pessoas e de mercadorias do movimentado comércio europeu do início do século XX. Esses elementos enumerados em tom de fascínio (por meio da interjeição

eia) colaboram para o enaltecimento da vida moderna e cosmopolita, tanto por representarem as máquinas providas da tecnologia em desenvolvimento, quanto por representarem a vida caótica das grandes metrópoles, marcada pela mistura de idéias e sentimentos.

Para Lind¹², “o Sensacionismo distingue-se do Futurismo, fundamentalmente, por aspirar a uma renovação puramente artística e por prescindir de qualquer ação política”. A isso se junta à crítica de Pessoa ao Futurismo por este ser um movimento demasiado político. Ora, os sensacionistas são decadentes: pregam indiferença à humanidade, ao social, a política; para eles é necessário ser apatriota para não destruir a concepção básica do Sensacionismo: ser supranacional, cosmopolita. Esse apatriotismo choca-se com o zelo nacionalista dos futuristas, diferenciando ainda mais as duas correntes. Ademais, Pessoa opõe-se a condição de Marinetti de que idéias e princípios lógicos deviam ser banidos da poesia; pois, se no Futurismo as sensações deveriam estar desconexas, sem qualquer coordenação nos poemas, nos poemas sensacionistas impõe-se uma rígida coordenação das sensações. Por fim, o Sensacionismo rejeita o postulado básico do Futurismo: destruir o passado, tudo quanto seja passado: exemplos, memórias, tradições, para deixar o campo livre à arte futura, pois o passado e a tradição são essenciais para quem almeja uma arte-todas-as-artes. Enquanto o movimento futurista teve por preocupação ser novo e original, rompendo com o passado conscientemente (embora inconscientemente permanecesse ligado a ele), o movimento sensacionista procurou sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, algo novo, através de uma nova visão das coisas.

A parte isso, é interessante observar que o Futurismo e também o Cubismo influenciam o Sensacionismo não pela literatura, mas pelas artes plásticas. Os sensacionistas intelectualizam os processos cubistas e futuristas. Tal como o cubismo decompõe o modelo que realiza, o Sensacionismo decompõe a sensação, isto é, as sensações dos objetos e não os objetos em si, e incorpora o dinamismo futurista. Esse fato vai ao encontro da tese sensacionista de propor realizar na arte “uma decomposição da realidade nos seus elementos psíquicos geométricos”¹³.

A Ode Triunfal é, sem dúvida, a ode mais futurista de Campos: abarca em si a exaltação da energia, do paroxismo, da velocidade e da força em exercício, além de técnicas de composição, como analogias vastíssimas, o uso de onomatopéias que reproduzem os inumeráveis ruídos da matéria em movimento e, com maior destaque, a seqüência ininterrupta de imagens. Todavia, a Ode Triunfal também possui elementos irreconciliáveis com o movimento de Marinetti. Enquanto o Futurismo prega a destruição do passado e de toda a tradição literária, estes são retomados por Campos e incluídos no novo mundo da máquina, numa atitude tipicamente sensacionista: unir em si o presente, o passado e o futuro. Cito um trecho da Ode Triunfal.

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro.
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços de Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
volantes...¹⁴

A técnica de compor o poema como uma sequência ininterrupta de imagens é a característica futurista mais presente nos poemas de Campos. No *Manifesto técnico da literatura futurista*¹⁵, o mais importante manifesto futurista com relação à literatura, por tratar-se exatamente do aspecto expressivo, Marinetti defende que um poema deve ser composto de estreitas redes de imagens dispostas segundo o máximo de desordem, devendo ter ligações tão vastas quanto for possível. Entretanto, Campos ignora a desordem. Uma de suas principais características é ser engenheiro, portanto, um indivíduo criador, organizador e construtor, responsável pelo planejamento e pela construção. Campos não exerce a profissão, mas escreve usufruindo dessas características para criar sua poesia. Para um poeta engenheiro a arte não poderia ser outra coisa que não construção, o que implica ordem; isso explica, de certa maneira, as primeiras odes de Campos: não são virtuosismo ou retórica, mas sim construções produzidas em grande escala. A Ode Marítima, seu maior poema com mais de 890 versos, é considerada pelo próprio Campos como de uma organização perfeita. A desordem futurista dá lugar à ordem elaborada do poeta engenheiro na disposição das imagens no poema. Da mesma maneira, percebem-se, em “Saudação a Walt Whitman”, características provindas do movimento Futurista. Cito:

Clímax a ferro e motores!
Escadaria pela velocidade acima, sem degraus!
Bomba hidráulica desancorando-me as entranhas sentidas!
Ponham-me grillhetas só para eu as partir!
Só para eu as partir com os dentes, e que os dentes sangrem
Gozo masoquista, espasmódico a sangue, da vida!¹⁶

Neste trecho de Saudação a Walt Whitman, vê-se como Álvaro de Campos exalta a mecânica (“Clímax a ferro e motores”), a velocidade (“Escadaria pela velocidade acima”), a modernidade, demonstrando a influência recebida pelo movimento futurista. Além disso, a oralidade e a prosificação dos poemas, herdadas de Whitman, demonstram o abandono das antigas fórmulas, tão desejada pelos futuristas. (Isso ta muito mal conectado)

A idéia central do Sensacionismo é de abranger todas as artes; para tanto, foi necessário abandonar determinados motivos e características do movimento Futurista, como a destruição do passado e a desordem na construção do poema, a fim de ser possível unir o passado e o presente. Entretanto, determinadas características herdadas do Futurismo, como o texto concebido como uma colagem de imagens, contribuíram para a construção de uma *arte-todas-as-artes*.

Notas

¹ PESSOA, Fernando. Páginas íntimas e de auto-interpretação. Lisboa: Ática, 1966.

² TELES, Gilberto Mendonça. Futurismo. In: Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis: Vozes. 1972.

³ Fernando Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas, nas quais dava conta da organização de um poema ou mesmo de um projeto de livro, dentro de um baú, que muitos críticos designaram como arca. Pessoa fez

cópia até mesmo das cartas escritas e enviadas ao amigo Adolfo Casais Monteiro para guardar em sua arca. Após sua morte, a arca foi encontrada por sua família e foram descobertas mais de 27.000 anotações, entre ensaios, cartas, poemas e pequenas notas. Durante muitos anos diversos estudiosos de sua obra se dedicaram aos textos de sua arca, como Jacinto do Prado Coelho, Maria Alice Galhoz, Cleonice Berardinelli e Georg Rudolf Lind, entre outros, possibilitando a publicação de inúmeros textos até então inéditos, como as obras poéticas ortônimas em português *Cancioneiro* e *Fausto*, a obra poética ortônima em inglês *The Mad Fiddler*, as obras poéticas heterônimas em português *Poesias de Alberto Caeiro*, *Poesias de Álvaro de Campos* e *Odes de Ricardo Reis*; as obras em prosa ortônimas em português *O Banqueiro Anarquista*, *Cartas de amor e O Caminho da Serpente*; as obras em prosa ortônimas em inglês *Erostratus e Essay on Initiation*; além da obra em prosa heterônima em português *O livro do Desassossego* (atribuído ao semi-heterônimo Bernardo Soares). Ainda hoje há um grupo de críticos da obra de Pessoa dedicado a estudar os textos da arca.

⁴ LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

⁵ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p. 137-138.

⁶ COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1980.

⁷ SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁸ LOPES, Oscar. *Fernando Pessoa*. In: *História ilustrada das grandes literaturas: Literatura Portuguesa*. V. II. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, p. 642.

⁹ PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 77.

¹⁰ Segundo Lind (1970), o processo de enfileirar objetos heterogêneos foi chamado por Spitzer de *chaotische Häufung* (enumeração caótica).

¹¹ PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 52.

¹² LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970, p. 179.

¹³ PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D, p. 248.

¹⁴ PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 44-45.

¹⁵ Publicado por Marinetti na Itália, em 11 de maio de 1912.

¹⁶ PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 106.

O Ultraísmo Borgiano ou o Borges Ultraísta

**Anelise Ferreira Riva; Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni
(Orientador)**

This study aims to give a short summary about the ultraist past of Jorge Luis Borges. For this purpose, we will examine aspects of the history of Ultraism in Spain as well as the goals of the group, passing through Argentinian Ultraist movement in order to verify how the figure of Borges is inserted in that context of vanguard. We will emphasize the importance given to metaphor inside of Borges's ultraist poetics and the subsequent denial of the Ultraist movement made by the Argentinian poet.

Keywords: Borges; Ultraism; metaphor; denial of the Ultraist movement.

Este trabajo tiene por objetivo hacer un breve estudio del pasado ultraísta de Jorge Luis Borges. Para ello, examinaremos aspectos de la historia del Ultraísmo en España bien como los objetivos del grupo. Hecho esto, pasaremos al movimiento ultraísta argentino con vistas a verificar cómo se coloca la figura de Borges en tal contexto de vanguardia. Destacaremos la importancia dada a la metáfora dentro de la poética borgeana y la posterior negación, hecha por el poeta argentino, del movimiento ultraísta.

Palabras-clave: Borges; Ultraísmo; metáfora; negación del movimiento ultraísta.

1 Introdução

A importância de Jorge Luis Borges (1899-1986) para a literatura hispano-americana, como sabemos, já está mais do que consagrada. E esta importância ultrapassa fronteiras estendendo-se por vários países nos quais ele é reconhecido e respeitado. Escritor de poesia, ensaios e contos, recebeu de diversas universidades e governos estrangeiros distinções importantes e vários prêmios, dentre os quais se destaca o Cervantes, em 1980. O reconhecimento mundial de sua obra pode ser observado, além das premiações recebidas, pelas traduções realizadas (sua obra foi traduzida para mais de vinte cinco idiomas) e pelas adaptações para o cinema e televisão. O gênio argentino criador de uma vasta obra literária é principalmente conhecido pela produção de uma contística brilhante que lhe deu espaço garantido entre os grandes escritores do século XX. Sua ampla produção em cinquenta anos de criação literária permite que se abram várias possibilidades de estudo e análise de sua obra.

No caso específico deste artigo, optamos não pelo trabalho com os contos borgianos, mas sim por sua poética ultraísta. Temos como objetivo fazer um breve apanhado sobre o passado ultraísta de Borges (que ele posteriormente iria renegar) em que trataremos da história do Ultraísmo, dos objetivos do movimento e de como a figura de Borges se insere em tal contexto de vanguarda.

Anelise Ferreira Riva (Mestranda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni (Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: aneliseriva@gmail.com

2 Sobre o movimento ultraísta

Dentre os movimentos de vanguarda que começaram a se estabelecer no início do século XX, o Ultraísmo é o primeiro deles na Espanha. Tal movimento literário e artístico vai reagir contra a inércia, a paralisia, a estagnação das artes, procurando dar incentivo à experimentação de novas linguagens na Espanha. Em março de 1919, ele aparece em Sevilha e tem como principais nomes associados ao movimento, Rafael Cansinos – Asséns, Ramón Gomes de la Serna, Jacob Sureta, Gerdo Diego e Guillermo de Torre. É neste contexto que aparecerá Borges escrevendo para a revista “Grécia”¹ ao lado de sua irmã Norah que fazia a ilustração da revista. Com a chegada do movimento à Madrid, são o argentino Guillermo de Torre e o uruguaio Rafael Barradas que passam, a partir da revista “Ultra”, a liderar o movimento na capital espanhola². Dentre outras revistas que deram visibilidade ao movimento, “Ultra” possui destaque como a principal do grupo³.

Em janeiro de 1919, é publicado na imprensa madrilenha “Ultra – un manifesto de la juventud literaria” – que nada mais é do que a emergência do Ultraísmo como movimento vanguardista. Com o propósito de implantar uma arte nova, o movimento apresenta, segundo Kern⁴, seu caráter construtor e a este se associa outro, o caráter destruidor, pois para construir o novo seria necessário derrubar os velhos pilares em que se sustentava à arte tradicional que lhe precedia. O vocábulo “ultra” seria indicativo da vontade dos participantes do movimento, ou seja, a finalidade de buscar um “mais além”⁵ nos caminhos estéticos. No manifesto não são estabelecidas orientações rigorosas, em um primeiro momento, o que querem os ultraístas é expressar seu desejo pelo “novo”. Com isso, acabaram acolhendo intelectuais de diferentes linhas, o que gerou uma diversidade de linguagem bastante eclética⁶. Ibarra⁷ menciona que o Ultraísmo, sendo fiel a sua etimologia, começou proclamando seu desejo de superação: “deseo a veces sin esfuerzo de imprudencia o iconoclastia, otras, a imitación sin duda del movimiento Dadá, con voluntad de provocación y audacia pero en todos casos sin programa definido”⁸. Ressalta o mesmo autor⁹, que ainda que o ecletismo tivesse sido censurado por alguns, ele foi comum a todo o grupo que se recusou a ser unilateral. O que importava aos ultraístas era “la subversión en sí misma”¹⁰.

Dentre os objetivos do movimento, Guillermo de Torre (um dos seus líderes) dá destaque para a busca de atualização, em que a Espanha deveria dar fim ao isolamento intelectual para assim conseguir colocar-se em igualdade com o avanço nas artes de outros centros europeus¹¹. Em suas origens, o Ultraísmo aparece como uma reação ao modernismo de Rubén Darío¹² (em uma oposição estilística e formal), ao mesmo tempo em que se manifesta como uma consequência do crescente irracionalismo e individualismo que condicionariam a lírica da época e, também, como reflexo de outros movimentos vanguardistas que se desenvolviam fora da Espanha¹³. Além dos aspectos formais, nos alerta Escobar¹⁴ para outros fatores extra-literários que contribuíram para a formação do grupo. O pós-guerra europeu gerou uma vontade renovadora; a pressa, a ansiedade, as preocupações, a vida agitada das cidades grandes, a industrialização, o maquinismo, entre outros; além do jazz, do cinematógrafo, do esporte e da psicanálise, tudo isto contribuiu para que os ultraístas desejassem ser os porta-vozes deste novo mundo¹⁵.

As revistas literárias e artísticas serão os meios através dos quais o grupo ultraísta vai divulgar seus poemas, textos críticos de arte, ilustrações e manifestos. “Grécia” e “Cervantes”, as primeiras revistas do grupo, se iniciam com uma proposta mais

tradicional, com a primeira seguindo os padrões postulados por Darío. Mas o periódico começa a sofrer transformações em fevereiro de 1919 publicando poemas de Max Jacob junto à matéria “La nueva literatura” e, logo depois, com a publicação do manifesto ultraísta, é declarada a oposição ao Novecentismo¹⁶.

Os poemas ultraístas possuem construção telegráfica e preocupação plástica. Em uma relação profunda com as artes plásticas há nos poemas uma exploração dos espaços em branco que buscam efeitos visuais na organização poética, “a imagem torna-se para os poetas também um meio de expressão e de novas percepções.”¹⁷. Borges expressará em seus poemas a lírica expressionista até então não conhecida na Espanha, enquanto que os demais artistas absorverão plenamente a estética do Futurismo¹⁸.

Salienta Kern¹⁹ que com a revista “Ultra” principalmente, a linguagem será objeto de experimentação com a possibilidade de ocorrência do acaso e associações novas, pelo fato de que o poeta realiza uma quebra da ordem tradicional. Há uma eliminação dos excessos que resulta na exclusão de praticamente todos os pontos e adjetivos. O que se deseja é uma linguagem “esquemática, que procura valorizar mais os aspectos visuais, plásticos e arquitetônicos do que os auditivos”²⁰.

Dentre as características do Ultraísmo, destacamos algumas²¹:

- Influências na poesia ultraísta do Cubismo, do Futurismo e do Dadaísmo;
- Uso de metáforas e imagens chocantes, ilógicas nas quais ganha destaque o mundo cinematográfico, do esporte e do avanço tecnológico;
- Eliminação das rimas;
- Uso de uma linguagem tipográfica com o propósito de fazer perceber uma fusão da plástica com a poesia;
- Uso de neologismos, tecnicismo e palavras esdrúxulas.

Quando da volta de Borges no início dos anos 20 a Buenos Aires, os artistas em Madri e Barcelona começam uma prática que se expressa com mais criticidade com relação às formas de representação vigentes com a finalidade de atingir uma autonomia artística. Menciona Meneses (1992)²² que quando Borges deixou a Espanha (em março de 1921), o Ultraísmo chegava a seu ápice, contudo, um ano depois, conheceria o início de seu veloz descenso. Em fevereiro de 1922, apareceu o último número de “Ultra”.

3 O Ultraísmo borgiano ou o Borges Ultraísta

3.1 Borges leva o Ultraísmo à América

Ibarra discorre sobre a situação da poesia argentina da época em que decide Borges voltar a sua pátria: “¿Qué decir del estado de la poesía argentina de entonces? Nada más calmoso y neutro, nada más cercano a decadencia y muerte. (...) la poesía, como en general la literatura y el arte, era el más descansado y accesorio aspecto de la vida del país”²³.

Este, segundo a perspectiva de Ibarra²⁴, era o cenário em que se encontrava a literatura argentina antes da chegada de Borges.

Apenas uns poucos meses de sua estadia em Buenos Aires, Borges já se unia a alguns jovens e com eles produzia o primeiro número da revista “Prisma” (1921-1922). Às publicações de “Prisma”, se seguiu a primeira da revista “Proa” (1922-

1923) com uma forma tripartida que imitava o estilo de “Ultra” (o primeiro número data de agosto de 1922, o segundo de dezembro do mesmo ano e o último de julho de 1923). Nesta revista, começaram a aparecer os primeiros artigos importantes de Borges²⁵. Ele então publica o primeiro livro “Fervor en Buenos Aires” y parte para a Europa. Menos de um ano depois, regressa a tempo para a fundação de “Los amigos del Arte”. “Proa”, então, inicia uma segunda etapa na qual se publicam quatorze números. Mas em nada se aproxima do que será a época da revista “Martín Fierro” (periódico quinzenal de arte e crítica livre (1924-1927)). De 1924 a 1927 a vida intelectual argentina será intensa. Desde o final de 1923, a revista havia sido decidida e em fevereiro de 1924 já se encontrava a venda, e será tida como única tanto pelas altas tiragens, quando por seu aspecto e também pelo seu significado para a literatura argentina²⁶.

Existente desde 1919, em seu primeiro momento, “Martín Fierro” se configurava principalmente por projetos ou sátiras de característica social ou política, mas desde o primeiro número de seu segundo momento mostrou “su deseo de ‘construir’ y justificaba el título con algunas incitaciones a originalidad, valentía y ‘substancialidad’, sacadas de la obra de Hernández”²⁷. Para Ibarra²⁸, a revista, ainda assim, carecia de unidade e de sistema que só começaram a aparecer principalmente depois que o grupo ultraísta assumiu a responsabilidade por ela. O período do auge da revista se deu de entre 1925 e 1926, em que houve a maior proporção de livros importantes que iriam estabelecer o renome de diferentes poetas de dita escola. “Martín Fierro”, segundo Ibarra²⁹, ficaria marcada para sempre como o testemunho de uma importante época para a Argentina, em que se incitava ao ímpeto da criação e que se manifestava uma efervescência literária.

De acordo com Artundo³⁰, há que se estabelecer que o Ultraísmo foi a primeira vanguarda literária e artística que se desenvolveu em Buenos Aires entre os meses finais de 1921 e meados de 1923, e que teve em Borges seu fundador e principal teórico expressando-se publicamente através dos já mencionados periódicos “Prisma” e “Proa”. No entanto, tal “ismo”, estreitamente relacionado com o Ultraísmo espanhol, foi adquirindo seus traços próprios ao se desenvolver sob condições histórico-culturais específicas. O Ultraísmo argentino adquiriu características próprias a partir da orientação dada por Borges e que foram aceitas por seus companheiros. Ele não apenas importou e estabeleceu o grupo em Buenos Aires, mas também o dotou de um conteúdo teórico e de uma orientação específicos que, ainda que tivessem laços com seu correspondente espanhol, marcaram rapidamente seu distanciamento dele.

3.2 Borges e sua poesia ultraísta: a importância da metáfora

É na revista portenha “Nosotros” que Borges vai publicar o seu famoso artigo “Ultraísmo”³¹, em que expressa os princípios do movimento argentino:

- Redução da lírica a seu elemento primordial: a metáfora;
- Supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis;
- Abolição dos elementos ornamentais, do confessionalismo, da circunstanciação, das prédicas e da nebulosidade rebuscada;
- Síntese de duas ou mais imagens em uma, ampliando desse modo sua faculdade de sugestão.³²

Com tal proposta, tem-se que não se tratava apenas de uma negação do “velho”, mas também de fixar os meios com os quais deveria trabalhar o poeta ultraísta: a metáfora e a imagem³³.

Sobre a metáfora, comenta Kern:

A metáfora é o meio pelo qual o escritor transcende o mundo exterior e explora a interioridade, a emoção e a sensação. Com isto, Borges rompe com a descrição e os ‘adjetivos inúteis’ e experimenta novas linguagens, nas quais as imagens são sintetizadas em uma, para ampliar os mecanismos de sugestão.³⁴

Escobar também aponta para a importância dada por Borges à metáfora: “Borges, en los años de afirmación ultraísta, proclama como uno de los principios fundamentales del nuevo movimiento poético la ‘reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora’”.³⁵

3.3 Borges e a negação do Ultraísmo

Meneses inicia seu ensaio “Borges, el imberbe poeta ultraísta” discutindo o desejo de Borges de eliminar de sua história alguns anos que ele, naquele momento, já não considerava dignos de sua existência: “Borges quiso disputar al tiempo una etapa de su vida. Disputarle que en este caso quiere decir ganarle, arrancarle dos o tres años. Conseguir extirpar de su historia personal un total de algo más de mil días. Y esconderlo de la memoria de los demás (...)”³⁶

Segue o crítico³⁷ dizendo que Borges esteve a ponto de conseguir seu objetivo, pois durante muito tempo foram poucas as referências que se fizeram sobre as suas atividades literárias na Espanha do começo dos anos 20 ainda que se soubesse que ele havia estado em Madri. E quando começaram as pesquisas sobre seu passado distante, seu argumento incidia em que se trataria em uma espécie de pecado de sua juventude³⁸. Pois bem, aí começa a negação do Ultraísmo.

Companheiro de Borges na época do movimento, Guillermo de Torre, escreve o texto “Para la prehistoria ultraísta de Borges” em que discute tal negação usando o termo “pré-história” que indica esta história que Borges quis apagar. “Pré” porque seria um momento anterior àquele que Borges considera como sua história. Diz o poeta: “Ahora bien, no ignoro que Jorge Luis Borges reprueba, inclusive desprecia aquellos comienzos de su obra, abominando del ultraísmo y de todo lo que con él se relaciona. Su entusiasmo de una época, de unos años –de 1919 a 1922–, pronto se trocó en desdén y aun en agresividad.”³⁹

Relata Meneses⁴⁰ que Borges, desencantado daquela produção que consideraria quase adolescente, eliminou boa parte de seu poemas, bem como várias narrações que compunham o que teria sido o seu primeiro livro. Geralmente quando se fala do primeiro Borges, se menciona o livro “Fervor en Buenos Aires” e o que vem depois até meados de 1929, sem se levar em conta a poesia anterior. Isto porque que Borges a haveria escondido por considerá-la um pecado, já que tal poesia estava calcada nos moldes ultraístas que ele queria negar⁴¹. Guillermo de Torre⁴², justamente por haver participado do movimento ultraísta, sente-se apto a permitir-se discutir a atitude de Borges que, em dado momento, sem maiores pudores, qualificou os experimentos de jovens poetas como “áridos poemas de la equivocada secta ultraísta”⁴³, além de passar a considerar o Ultraísmo como algo postiço e anti-natural, generalizações

que, segundo Guillermo de Torre⁴⁴, não deixariam de ser abusivas. Considera De Torre:

Por mi parte –habrá de permitírseme la obligada intromisión– yo que no fui– a despecho de las apariencias– tan convencido o unilateral ultraísta como Borges, tampoco necesité pasarme al extremo opuesto; es decir, ‘quemar’ lo que un día antes había –habíamos– ‘adorado’. Sin que pasaran muchos años, yo acerté a ver el ultraísmo con cierto carácter histórico, situándolo a una virtual distancia; en suma, pude considerarlo con una objetividad que no por incluir la crítica, excluía la simpatía. Téngase en cuenta otro factor: mi reacción –íntima, más que expresa– contra el menosprecio, la ocultación –entre desdenosa y taimada– que le dispensaron algunos de los escritores llegados inmediatamente después, y que formaron lo que se ha convenido en llamar la generación poética española de 1927.⁴⁵

Além disso, De Torre⁴⁶ critica o que seria uma contradição de Borges: a exaltação da figura de Leopoldo Lugones, depois de tê-la criticado quando de sua fase ultraísta. Para De Torre⁴⁷, a crítica a Lugones era algo justificável dentro do contexto sócio-histórico que se encontravam e em comparação com o Ultraísmo espanhol e sua crítica a Darío seria ainda mais aceitável.

Si el ultraísmo en España se había definido como una reacción contra el rubendarismo, en la Argentina tomó como ‘chivo emisario’ de toda la poesía modernista, que se consideraba caducada, a Leopoldo Lugones. Actitud ésta más que justificada, en principio, que la de los poetas ultraístas españoles, pues si Rúben Darío había muerto y su influjo era ya muy diluido y de cuarta mano, opuestamente Lugones seguía vivo y actuante, combatiendo con rudeza cualquier intento de innovación literaria. Atacaba sañudamente lo que entonces, en la Argentina, se llamaba ‘nueva sensibilidad’. (...) ⁴⁸

A tal ponto chegou a tentativa de apagamento dos traços ultraístas de sua poesia que Borges, como nos alerta Meneses⁴⁹, realiza várias alterações em sua poesia anterior ao livro “Fervor en Buenos Aires” introduzindo mudanças com vistas a publicar o livro “Obra poética”. Em tal momento, já com quase sessenta anos, Borges conta com experiência para lapidar os poemas de sua juventude. Conforme Meneses, Borges

tiene experiencia, serenidad, y, sobre todo, su genial don, el poder envidiable de síntesis, que le permite decir mucho con pocas palabras. Se convierte en cirujano de su obra juvenil. Es despiadado en pro de la estética y de la claridad. Elimina versos que más que ayudar a la visión que quiere dar, estorban, por más bellos que puedan ser. Se queda con lo imprescindible.⁵⁰

A professora Videla de Rivero (apud Meneses, 1992)⁵¹ ao realizar um estudo comparativo entre os poemas ultraístas e as versões modificadas de “Obras

poéticas”, estipula algumas hipóteses para demonstrar quais seriam as principais finalidades para mudanças realizadas, são elas: depurar os poemas dos traços ultraístas prescindíveis; depurá-los de um crioulismo intencional; alterar expressões que denotam uma captação juvenil da realidade por outras mais maduras; aperfeiçoá-los poeticamente para assim conseguir uma maior concentração lírica de acordo com a evolução das teorias estéticas do autor.

4 Considerações Finais

Ao tentarmos traçar as linhas do caminho percorrido por Borges no movimento ultraísta, verificamos que suas tentativas de negação deste passado foram infrutíferas, pois cada vez mais se encontram estudos que buscam recuperar a poética borgeada de seus anos de juventude. Tais estudos nos ajudam a complementar a biografia de Borges, não de modo a vê-lo como um poeta menor em sua fase ultraísta, mas sim como forma de percebê-lo em todas as suas facetas. O Ultraísmo faz parte tanto da história literária espanhola, quanto da Argentina e precisa ter seu espaço resgatado para assim mostrar como tais movimentos possuem valor para a literatura já que se instalaram e se projetaram como uma necessidade de mudança em contextos sócio-históricos propícios.

Notas

¹ Segundo Bonet, a revista *Grécia* teve a honra de ser aquela em que apareceram os primeiros versos de Borges que então recém havia chegado à Espanha com sua família, vindo da Suíça (BONET, Juan Manuel. *Baedeker del Ultraísmo*. Valencia: Centre Julio González, 1996).

² KERN, Maria Lúcia Bastos, *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

³ BONET, Juan Manuel. *Baedeker del Ultraísmo*. Valencia: Centre Julio González, 1996.

⁴ KERN, Maria Lúcia Bastos, *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

⁵ *Idem*, p. 127.

⁶ *Idem*.

⁷ IBARRA, Nestor. *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el Ultraísmo*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1930.

⁸ *Idem*, ps. 12-13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ ESCOBAR, José. *Notas sobre el Ultraísmo*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 168 (dic. 1963), p. 644.

¹¹ KERN, Maria Lúcia Bastos, *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

¹² *Borges no texto intitulado “Ultraísmo” (publicado em “Nosotros” 151 (dez. 1921)) faz uma crítica direta à estética de Rúben Darío: “A beleza rubeniana já é uma coisa amadurecida e saturada, semelhante à beleza de uma tela antiga, completa e eficaz na limitação dos seus métodos e em nossa aquiescência em nos deixarmos ferir por seus recursos previstos; mas, por isso mesmo, é uma coisa acabada, concluída, aniquilada.” (BORGES, Jorge Luis. Ultraísmo. In: SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e texto críticos. São Paulo: Edusp, 1995).*

¹³ ESCOBAR, José. *Notas sobre el Ultraísmo*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 168 (dic. 1963), p. 638-647.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Parece-nos interessante mencionar aqui uma contradição dos ultraístas. Segundo Escobar, os ultraístas, sem saber bem o que estavam fazendo, identificaram sua estética com a revolução político-social bolchevique daqueles anos. Os bolcheviques iriam colocar-se em oposição à estética de vanguarda tendo como objetivo passar do realismo crítico para o realismo socialista. (ESCOBAR, José. *Notas sobre el Ultraísmo*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 168 (dic. 1963), p. 638-647).

¹⁶ KERN, Maria Lúcia Bastos, *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

¹⁷ *Idem*, p. 130.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 138.

²¹ MANDRAGÓN, Javier Aristu [s.d] *Las Vanguardias del siglo XX: Creacionismo y Ultraísmo*. Disponível em: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/ed99-0055-01.html>
Acesso em 28 fev 2010.

²² MENESES, Carlos. *Borges, el imberbe poeta ultraísta*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 505/507 (jul./sept. 1992), p. 123-132.

²³ IBARRA, Nestor. *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el Ultraísmo*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1930, p.15.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 17.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ARTUNDO, Patricia. *Entre “La Aventura y el Orden”*: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino. In: Cuadernos de Recienvenido. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido10.pdf>> Acesso em 26 fev 2010.

³¹ Borges em “Ultraísmo”, fala sobre a diferença entre a poesia vigente na época e proposta por ele: “a dessemelhança radical que existe entre a poesia vigente e a nossa é a seguinte: na primeira, o achado lírico se magnífica, se agiganta, se desenvolve; na segunda, insinua-se brevemente. E não creiam que tal procedimento menospreze a força emocional!”. (BORGES, Jorge Luis. *Ultraísmo*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e texto críticos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 110)

³² BORGES, Jorge Luis. *Ultraísmo*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e texto críticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

³³ ARTUNDO, Patricia. [s.d] *Entre “La Aventura y el Orden”*: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino. In: Cuadernos de Recienvenido. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido10.pdf>> Acesso em 26 fev 2010.

³⁴ KERN, Maria Lúcia Bastos, *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 135-136.

³⁵ ESCOBAR, José. *Notas sobre el Ultraísmo*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 168 (dic. 1963), p. 638-647.

³⁶ MENESES, Carlos. *Borges, el imberbe poeta ultraísta*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 505/507 (jul./sept. 1992), p. 123.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ DE TORRE, Guillermo. Para la prehistoria ultraísta de Borges. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid n. 169 (enero 1964), p. 5.

⁴⁰ MENESES, Carlos. *Borges, el imberbe poeta ultraísta*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 505/507 (jul./sept. 1992), p. 123-132.

⁴¹ *Idem*.

⁴² DE TORRE, Guillermo. Para la prehistoria ultraísta de Borges. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid n. 169 (enero 1964), p. 5-15.

⁴³ *Idem*. p.6.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁹ MENESES, Carlos. *Borges, el imberbe poeta ultraísta*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid n. 505/507 (jul./sept. 1992), p. 123-132.

⁵⁰ *Idem*, p.128-129.

⁵¹ *Ibidem*.

Metaficção e modernidade na obra de Macedonio Fernández

Augusto Nemitz Quenard

Ao estudar a formação literária de Jorge Luis Borges, encontramos, ademais de autores argentinos, em decorrência de suas viagens prematuras, influências de autores espanhóis e franceses com os quais o autor manteve contato. Ao voltar da Europa, em 1921, Borges declarou que poderia substituir o mestre que encontrava em Rafael Cansinos Ansenes, escritor espanhol, por um velho amigo do seu pai, Macedonio Fernandez, em quem via mais um pensador do que um escritor erudito. Com a ajuda e a insistência de amigos, Macedonio Fernandez publicou alguns livros, e passou a fazer parte da vanguarda da literatura argentina, junto a Borges e outros autores. Com o apoio de estudos históricos e comparatistas, procura-se estabelecer os pontos de contato entre os textos de Macedonio Fernandez e os de Borges, Cortázar e Ítalo Calvino, leitor confesso das obras de Borges. Os dois autores argentinos fazem referência explícita a elementos da obra de Macedonio, e o consideram uma fonte rica e complexa para suas obras e para a literatura argentina do começo do século XX. Junto a Calvino, os três autores compartilham temas e características formais da obra de Macedonio. Desta forma, os trabalhos de Macedonio Fernandez podem ser vistos como parte importante da matriz da modernidade em Argentina, e, por meio de Borges, Cortázar e outros autores, que conseguiram repercussão internacional, da modernidade no mundo ocidental.

Palavras-chave: Macedonio; modernidade argentina; metaficção.

1 A modernidade na Argentina

As mudanças e as fases de transculturação que viveu a Argentina no começo do século XX, principalmente nos anos 20 e 30, se descrevem, sem fazer um estudo detalhado, em uma paráfrase da modernidade na América Latina. As discussões de dependência cultural por trás dos enfrentamentos ideológicos e programáticos, as tendências estéticas afastadas de algum equilíbrio, a permanência do código identitário na procura do “novo”, são dilemas que existiam tanto entre os intelectuais de Buenos Aires como entre os de outras metrópoles. A crescente imigração, a modernização de diversos setores, a formação de um público leitor, são transformações que também sofriam os grandes centros urbanos latino-americanos. Somente se aprofundarmos o estudo poderemos ver as características históricas singulares que guarda cada cidade latino-americana.

Beatriz Sarlo (2003) sugere que as transformações da cidade de Buenos Aires, nos primeiros vinte anos do século, foram espetaculares, principalmente devido às

grandes imigrações. A metrópole nova tinha não somente mais habitantes, fábricas e reformas urbanas, mas, também, a heterogeneidade cultural e linguística de duas gerações de estrangeiros. Porém, apesar do crescimento abrupto da população, os objetivos “civilizatórios” dos governantes conseguiam ter apenas 6,4 por cento de analfabetos na população, e dobrar o número de alunos incluídos no sistema de educação escolar entre 1920 e 1932. Para a autora, esses números e esse panorama permitem supor a base da constituição do público leitor e do mercado editorial local. A reconfiguração da cidade, ao definir centro e periferia, também divide ideologias. A divisão geográfica das agrupações literárias que mais tarde ficou famosa, ainda que negada pelos escritores, Florida e Boedo, pode servir para simplificar as tensões entre as diferentes revistas e tendências que alcançavam a maior repercussão no público:

En el par Florida/Boedo (...) se proyectan a la literatura el nombre de dos calles de La ciudad de Buenos Aires: históricamente aristocrática y situada en el centro la primera; obrera y fabril la segunda, que atravesaba lo que entonces era el suburbio suroeste de la ciudad. De un lado de la oposición queda la poesía, el arte por el arte, el apoliticismo y, del otro, la novela y el cuento, el arte comprometido y la revolución.¹

Essa divisão de águas é útil para dar atenção ao âmbito no qual estreou e ocupou um lugar de importância o autor que estudaremos, Macedonio Fernández, que, considerado precursor do ultraísmo, participou do grupo de intelectuais representante da vanguarda com preocupações estéticas, formado por Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes e Leopoldo Marechal, entre outros.

2 A “Doutrina de Arte” de Macedonio

Macedonio Fernández nasceu “portenho e num ano muito 1874”. Depois de cursar o Colegio Nacional Central, ingressou na Faculdade de Direito. Nesse período, conheceu Jorge Guillermo Borges (o pai de Jorge Luis Borges) e começou a estudar filosofia, especialmente as obras de Herbert Spencer e Arthur Schopenhauer, como informará nas cartas mais tarde publicadas. Em 1922, depois de ter conhecido Jorge Luis Borges — que regressara da Europa em 1921 e tornara-se o mais novo membro do movimento de vanguarda argentino — fez suas primeiras participações em *Proa* e foi acolhido pelo grupo vanguardista, no qual ganharia um lugar de importância. Borges foi um dos primeiros a descobrir a genialidade de Macedonio, e o primeiro a fazer dele uma ficção. A figura excêntrica de Macedonio, sua bondade e seu gênio o tornaram um mestre para os jovens, que encontravam nele uma fonte inesgotável de conversas e ideias autênticas.

De acordo com seu espírito singular e introspectivo, Macedonio tinha grande interesse em metafísica, filosofia e arte. A propensão a discorrer sobre diferentes temas o levou a postular algumas teorias, como a da humorística, a da imortalidade, a do automatismo ou a estética da novela, que tentaremos apresentar aqui.

Museo de la Novela de la Eterna, peça cabal da obra de Macedonio, está composta por mais de cinquenta prólogos, dezoito capítulos e quatro pós-escritos, e pode ser vista como o conjunto variável de textos que estabelece o recorte suficiente para a exposição da estética da novela macedoniana.

Aparentemente, Macedonio trabalhava sobre estas ideias desde o ano 1924 ou 1925, segundo algumas cartas, porém, o primeiro antecipo da novela data de 1929. Esse texto, chamado “Prólogo a lo nunca visto”², esboça a proposta de Macedonio, embora a construção coerente da estética exista no conjunto dos prólogos.

Nesse texto, depois de anunciar a próxima aparição do “nunca visto”, como qualidade da sua novela, Macedonio celebra o que ele considera novo objeto da arte: “Sinceramente, es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte.”³. Em seguida, estabelece um cânone das obras que salva da “horrible arte”: Cervantes, só o *Quixote*; Quevedo, só o humorista; Gomez de la Serna, o Heine do sarcasmo, o D’Annunzio da paixão, Poe, *Bovary*, e Zola, de quem poderia ter se obtido, se os valores da sua época tivessem sido os que Macedonio preza, não meia dúzia, mas cem obras “de verdad de arte, intrínseca, no de copia de realidad”⁴.

Desta forma, Macedonio seleciona as obras que poderiam estar de acordo com sua estética e, ao mesmo tempo, evidencia, na arbitrariedade da seleção, o tipo de arte que não será bem visto. Um pouco mais tarde, depois de dedicar-se ao leitor e definir o leitor que requer o seu projeto, reincide na natureza da ruptura:

“Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprendible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de invención.”⁵

Até aqui, a proposta de Macedonio perfila dois princípios: 1) evitar a “cópia da realidade”, e este princípio, por enquanto, é vasto, pois pode ser lido como ruptura com quase toda a literatura ocidental, ou, ao menos, com um dos seus fundamentos, a mimese; 2) conseqüentemente, o objetivo de ter por conteúdo da arte a própria arte, como já vimos, ou, neste caso, a “invenção”. Em seguida, para justificar não ter colocado a palavra “Fim” no final de cada título e de cada prólogo, explica:

“he suprimido Fin del título, Fin del prólogo, para mostrar cuán poco de su existencia le debe la novela a la muerte — ni a la vida (verdad, realismo)”⁶

Tão afastado da literatura tradicional está o ideal de obra de Macedonio, tão “artístico” deve ser, que “não lhe deve nada” nem à vida, nem à morte, não toma nada por empréstimo destes dois pólos, que limitam e contêm a realidade. A partir desse momento, a ruptura nos parece mais especificada, pois não é mais com relação à literatura ocidental em geral, agora é possível distinguir um alvo: o realismo.

Considerando a edição mais recente de *Museo de la novela de la Eterna*, pode-se dizer que o prólogo no qual mais claro aparece o projeto macedoniano é “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte”⁷. Nessa exposição, os propósitos são claros. O texto abre assim:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real—

culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.⁸

Aqui, além de aparecer explícito o foco da ofensiva da estética macedoniana, é informada uma das razões que pretendem justificar o projeto. Ao dizer “ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real”, Macedonio se refere ao efeito alucinatório causado pela “Autenticidad” nas artes, por meio do qual o leitor virá a acreditar que o objeto da ficção é real.

Vimos, até aqui, alguns elementos soltos da estética macedoniana postulados em dois prólogos do *Museo*. Se os organizarmos, veremos que se articulam como as três características que Macedonio condena da escola realista: 1) a sua novela “não lhe deve nada à vida”, contrária ao realismo, cuja fonte é a vida; 2) é “um erro axiomático definir a arte por cópias”, e a sua é de “invenção”; e, por último, 3) o efeito produzido no leitor é levá-lo a ver realidade na ficção. Quer dizer, a matéria da novela não deve fazer parte da vida, a arte não deve ser “cópia”, e a sensibilização do leitor por acreditar real a ficção é ilegítima.

Assim se conforma o aspecto opositivo do projeto macedoniano. Nélda Salvador sintetiza da seguinte forma as propostas negativas formuladas:

1. Desestimar el asunto como elemento anecdótico y extraliterario, carente de originalidad y dotado de un simple valor instrumental, subordinado a la ejecución técnica.
2. Rechazar la copia de la realidad, los efectos meramente descriptivos, el detallismo superfluo y la reproducción mimética de situaciones que corresponden al área de las actividades cotidianas.
3. Cuestionar los estados alucinatorios que provocan en el lector los hechos ficticios que se desarrollan en la novela, al punto de interpretarlos como verídicos y considerar a sus protagonistas como personas vivas y sufrientes.⁹

Não por acaso, o autor seleciona aspectos da tendência que procura desaproveitar: o tema (anedota), o método (cópia da realidade) e o efeito causado no leitor (alucinação de realidade). A partir dessa crítica seletiva, o programa de Macedonio ganha coerência ao fundar-se na renovação dos elementos criticados. Ou seja, a “Doutrina de Arte” terá um tema, um método e uma busca de efeito novos, opositivos, de ruptura, que marcam a fronteira entre a tendência tradicional e a nova. Nesse sentido, Macedonio afirma que esta não é arte de “cópia de realidade”, mas de “invenção”, de “arte intrínseca”. Isto quer dizer que o tema da novela preparada por Macedonio, enquadrada na sua estética, não dependerá de verossimilhança. Para a arte de invenção, o tema, o “assunto”, deverá ser os “Impossíveis”. No prólogo chamado “Novela de ‘La Eterna’ y de Niña de Dolor, la ‘Dulce-persona’ De-un-amor que no fue sabido”, Macedonio contrapõe, mais uma vez, o tema realista ao tema “artístico”:

Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni

Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta.¹⁰

Se complementarmos esse trecho com o citado acima “el desafío que persigo a la Verosimilitud (...) culmina en el uso de las incongruencias”¹¹, podemos entender que os “Impossíveis” são absurdos lógicos, comoções intelectuais. Mais interessante do que simplesmente o uso dos absurdos, é o propósito claro que Macedonio tem, ao utilizá-los:

Busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurran al propósito emocional de conjunto de obtener en él un estado único final y general (sic) que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado.¹²

Os absurdos não estão colocados ao acaso no texto, pois não há pretensão de acaso ou automatismo, de associação ou afastamento de ideias. O artista deve prever e preparar as sensações do leitor, “distrá-lo” de forma a montar uma cilada que traia a sua “sensibilidade” e faça-o cair num “estado único final e geral” previsto, do qual será vítima sem saber.

Assim, Macedonio lança mão dos absurdos para combater a “alucinação de realidade” do leitor. Para completar o projeto, explica que o absurdo se coloca não só como questionamento ou provocação à lógica e à verossimilhança do realismo, mas, também enquanto ferramenta para conduzir a sensibilidade do leitor e, entre os “estados” que o escritor pode buscar, ele aspira a um específico, talvez o mais oposto à escola alvo:

Hay un lector con el cual puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir.¹³

Aqui, “não viver” tem o sentido de “considerar-se ficção”, estado simetricamente oposto ao efeito que ele critica da “Alucinação” do realismo: se este leva o leitor a realizar a ficção, Macedonio leva o leitor a ficcionalizar a realidade. Então, desta forma, fica composto o plano positivo da estética: o tema será a “invenção”, a “fantasia”, os “impossíveis”; o método, a manipulação da atenção do leitor para atingir a sua “sensibilidade”; e, finalmente, o efeito, conduzi-lo a encontrar ficção onde há realidade, ou seja, fazer com que o leitor se considere também personagem.

3 Macedonio na modernidade argentina

Segundo Sarlo (2003), o espírito de renovação das vanguardas argentinas levou os jovens escritores a justificar os seus projetos estéticos, todo corte com a tradição e toda crítica à literatura consagrada com a utópica procura do “novo”. Esse horizonte, para o qual os escritores mais novos dos anos 1920 e 1930 emproam a experimentação poética, exige dos grupos que deixem para trás grande parte da história da literatura e, com ela, razões de composição e perspectivas de alcance.

“Recienvenido” ao círculo literário portenho, centro das tertúlias dos escritores vanguardistas, Macedonio parece incorporar-se sem demoras ao grupo e dar início ao trabalho de síntese dos projetos vanguardistas. Exerce oralmente o seu papel de mentor, mas não dispensa os comentários, filiações e elogios publicados por seus amigos nas revistas, meio de comunicação através do qual se anuncia e se discute a transformação do universo literário argentino. Macedonio mantém distância do centro dos movimentos renovadores, trabalha periféricamente e sem abandonar a postura humorística-irônica de tom elegante, mas profere os princípios mais paradigmáticos do trabalho da vanguarda. Tanto no recorte do público quanto na autonomia da arte a estética da novela é radical.

Macedonio não desconhece a projeção da sua estética e, como vanguardista, também investe na composição do “novo” com os anúncios da sua novela:

“pretendo hacer la primera novela genuína artística. Y también la última de las pseudonovelas: la mía hará última a la que la preceda pues no se insistirá más en ellas.”¹⁴

Com o mesmo objetivo, exige a autoria da novidade na técnica: “Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienical”¹⁵.

Ao considerar esse panorama, Sarlo o coloca em comparação com os objetivos de ruptura e as renovações formais ultraístas:

Macedonio es el punto más extremo del arco programático por su tensión antinaturalista en el sentido filosófico, su idea de que la “emoción” sea una construcción mental totalmente exenta de “nociones” de finalidad y de objetivo vinculado con el goce. En esta resistencia a las posiciones de la poesía romántica y postromántica, el procedimiento funda la construcción poética que se convierte en una operación formal.¹⁶

A crítica aborda dois aspectos do projeto macedoniano: o seu aspecto extra-literário de caráter filosófico, que trata diretamente da natureza humana, e o aspecto estético, que concerne a oposição à emotividade romântica e a reformulação formal.

Nesse sentido, pode-se dizer que o projeto estético de Macedonio abarca os dois polos, a vida e a literatura, e coloca os dois termos em uma relação indissociável ao pretender abalar a certeza da vida por meio da novela. Desta forma, o autor exprime a possibilidade de liberdade estética oferecida pelas vanguardas e a dúvida idealista da realidade e do ser: euforia e angústia modernas.

Notas

¹ PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea Taurus, Alfaguara, 2006, p. 223.

² FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 48.

³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 44.

⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 45.

⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 47.

⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 48.

⁷ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 36.

⁸ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 36.

⁹ SALVADOR, Nélica. Teoría de la Novela. In: FERNANDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997. p. 538.

¹⁰ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 14.

¹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 36.

¹² FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 36.

¹³ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 37.

¹⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 16.

¹⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997, p. 18.

¹⁶ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 106.

O encontro do camaleão com a girafa: colagem e surrealismo em Julio Cortázar e Murilo Mendes

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa

Based on the almost infinite productivity of the practice of displacement, the surreal collage is the aesthetic that privileges the “systematic defamiliarization effect” which characterizes the surreality, according to André Breton, as a motor of its practice. This work aims to read the book *Poliedro* (1966), by Murilo Mendes and *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), by Julio Cortázar comparatively in the optic of the practice of collage and its critical reception of the surreal movement.

Keywords: Murilo Mendes; Julio Cortázar; surrealism; collage.

1 Introdução

Propõe-se aqui o encontro de Murilo Mendes e Julio Cortázar através do confronto entre o uso que ambos os escritores fazem da prática da colagem em seus livros *Poliedro* e *La vuelta al día en ochenta mundos*, respectivamente. A colagem como arte auto-reflexiva, que se faz na medida em que descortina seus próprios mecanismos de criação, denuncia uma crise do conceito de literatura, ferindo as noções que a sustentam: a de autoria e propriedade individual, a de gêneros como unidades estanques, a de livro como unidade contínua e total da atividade literária e também a da própria literatura como instância autônoma. Para tanto, a prática da colagem vale-se do apelo à uma organização textual que franqueia as barreiras de unidade e continuidade do texto através da simultaneidade espaço-temporal, constituindo-o como obra em processo e aberta.

Tanto no campo dos gêneros como no da escolha de “materiais” que figuram nos textos, a colagem, como arte de vanguarda, direciona-se para uma realidade poética total, capaz de abarcar tanto propagandas como poemas em sentido estrito, numa realização que deseja a abolição de fronteiras entre o literário e o não-literário. O alcance máximo da colagem, então, lança-se à utopia da suspensão das diferenças entre vida e arte, à possibilidade de que o olhar se transforme e veja, *através* do real, o irreal. Perseguir esta proposta, sempre vinculada ao surrealismo, leva-nos ao estudo das relações dos escritores com o movimento, sejam elas de aproximação ou de afastamento.

2 A colagem

Uma mesma atitude é exigida daquele que empreende a leitura de *A volta ao dia*

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa, Bolsista do Cnpq, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº - Campus do Gragoatá - São Domingos - Niterói - RJ Brasil Tel: 21 2629 26 09; E-mail: barbara_nayla@hotmail.com

em oitenta mundos, de Júlio Cortázar e de *Poliedro*, de Murilo Mendes: os pés interessados em incongruências, certa qualidade de passeante. Se ao fantasiar o objeto livro, segundo Barthes, o escritor sonha com a fabricação de uma superfície sobre a qual se desliza, um *volumen*¹, a leitura que apresento aqui é fruto da experiência de ler um objeto cuja qualidade intrínseca de fluidez é ferida pela estética do corte, lançando-se contra a própria continuidade que lhe impõe sua física, redimensionada pela inversão de coordenadas lógicas de tempo/espço, pela intenção de simultaneidade na experiência literária e pela própria heterogeneidade dos textos que nos oferecem um caminho irregular, uma textura de colcha de retalhos.

Livros-colagem, *Poliedro* e *A volta ao dia...* são espaços literários onde textos dissímeis são postos lado a lado, ressaltando o valor da diferença no processo de significação. O princípio da colagem, definido por Max Ernst como “encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano não-conveniente”² é o que delinea um espaço textual no qual a coordenação dos fragmentos quebra tanto o desenrolar do *volumen* como o estabelecimento de uma sintaxe lógica, já que as conjunções que ligariam as partes estão ausentes. Especificamente na literatura, a colagem atua no sentido de questionar as noções tradicionais de autoria, de gêneros, de livro e, deste modo, da própria literatura enquanto instituição. Na tentativa de desestabilização destes pilares sobre os quais a literatura se sustenta, a colagem se faz pela força subversiva que impulsiona o trabalho paródico constante.

Poliedro é uma “casa de mil salas paralelas”, de textos divididos em setores: o “Setor Microzoo”, um zoológico insólito, o “Setor Microlições das Coisas”, dedicado a objetos que o olho do poeta corta da realidade e carrega de significados e o “Setor a Palavra Circular”, que trata de temas diversos, entre cartas e textos críticos, humorísticos e violentos. Fecha (?) o livro o “Setor Texto Delfico”, série de enigmáticos aforismas de tom oracular. Estas divisões obedecem a uma certa ordem construtiva, que divide e dá uma configuração ao texto. Entretanto, a organização empregada está longe de ser de cunho lógico; se trata, antes, de uma ordem fragmentária e insólita cujo objetivo consistiria, através do “desregramento de todos os sentidos”, no desenvolvimento das faculdades visionárias. Na verdade, cada texto é uma face desta figura poliédrica cujo vislumbre só pode ser dado na entrevisão dos espaços de corte, na tangência gerada por este mesmo espaço, marcado graficamente pelo ponto preto tão presente como forma de separação e ponto de contato.

Por sua vez, *La vuelta al día...* é um livro de colagens no qual se mesclam textos críticos sobre arte, poemas, contos, cartas, ensaios e fotografias. Sob o formato dos antigos almanaques que circulavam na Argentina na época de infância de Cortázar, o livro configura um conjunto de fragmentos, sem intenção de totalidade. Já o título do livro indica o improvisado e rearranjo com o qual Julio Cortázar manipula os fragmentos que cola dando o tom do processo criativo que ao mesmo tempo realiza e tematiza. De entrada e saída, os textos que abrem e fecham os trabalhos da travessia por estes mundos apontam o que virá e a proposta empreendida, respectivamente. “Así se comienza” (primeiro texto do livro como indica o título) expõe sua gênese: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg”.³

Ambas as colagens se utilizam do constante e explícito apelo intertextual na criação literária. No que se refere à composição, uma de suas características é seu caráter reciclado, a confecção do texto que se constrói na base de um outro texto. A

exibição deste caráter aponta sua auto-reflexibilidade, a crítica aos meios de criação e à noção de autoria individual. Como colagem *Poliedro* também é um mosaico de citações, selecionados pelo olhar do autor, que assume sua prática de escrita na constante relação com outros textos. As citações preparam em nosso imaginário uma constelação significativa, uma rede simbólica que cresce e expande a malha textual. Neste sentido, a relação se amplia a outras artes, como as artes plásticas e a música.

As citações funcionam como elementos alheios que são inseridos no texto, às vezes mimetizados pela incorporação sem vestígio que faz da citação um furto, às vezes explicitamente retirados de seu contexto e colados em outro ou, ainda, como “falsas citações”, quando humoristicamente Murilo atribui a terceiros seu próprio discurso. Em várias ocasiões, Murilo deixa clara sua intervenção no texto “original” e sua subversão como parte do próprio processo criador num desconcerto constante dos critérios de propriedade e autoria. Um exemplo ilustrativo está em “A tartaruga” em que Murilo re-contextualiza ludicamente a citação livre de Walter Benjamin: “De resto no século XIX, conforme nos revela Walter Benjamin muitos parisienses, entre os quais provavelmente Baudelaire, tinham o hábito de flunar em certas ruas e passagens da cidade arrastando uma tartaruga pelo cordel”⁴ Murilo impõe à sua citação a marca de sua escrita, sem deixar claro, ainda que possa ser facilmente inferido no exemplo em questão, onde começa o texto do outro e onde termina o seu. A agressão à noção de autoria aqui é dupla, não só o poeta assume o texto do outro como seu, como faz com que o texto do outro sofra intervenção.

As referências constantes a outras personalidades e artistas também funcionam como núcleos de significação dentro do texto que se constrói mediante a incorporação do *outro*. Murilo, em “Microdefinição do autor”, dedica uma seção inteira ao reconhecimento destas figuras:

Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda com Platão. Sou reconhecido a Jó; aos quatro evangelistas; a São Paulo, a Heráclito de Éfeso, Lao-Tse, Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal, Quevedo, Lichtenberg, Chamfort, Voltaire, Novalis, Leopardi, Stendhal, Dostoiévski, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Ramakrishna, Proust, Kafka, Klebnicov, André Breton; a Ismael Nery, Machado de Assis, Mário de Andrade, Raul Bopp; Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto (...).⁵

Do mesmo modo, em *A volta ao dia...*, vemos que através dos processos de desdobramento do autor, a colagem se assume como processo não individual, o escritor não será o criador por excelência, mas deixará exposto seu caráter antes de manipulador criativo e afetivo de seus fragmentos de realidade. A escrita se estabelece sempre “sobre”, “a partir de”, “em relação a”. A partir da leitura de Lezama Lima, temos “Para chegar a Lezama Lima”, a partir da música de Thelonious Monk, Gardel, Clifford, Louis Armstrong, se realiza “A volta ao piano de Thelonious Monk”, “Gardel”, “Clifford”, “Louis, enormíssimo cronópio”. Ao lado desta escrita sempre relacional também há os elementos “já prontos”, as citações, como nos avisa o autor:

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día

hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque (fica bem) viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar (sus amigos como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: “Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar”.⁶

Cortázar assume a escrita como atividade de reescrita, "citar es citarse", entretanto, chama atenção para seu caráter afetivo: o escritor é como um colecionador e o livro é o depósito de sua coleção. O escritor é aquele que recontextualiza os fragmentos "já prontos" e, assim, os re-semantiza. Na definição de Piegay-Gros: “Colagem: termo emprestado à pintura; designa os procedimentos que consistem em colar materiais heterogêneos; por extensão, torna-se sinônimo de citação e intertexto, e remete a qualquer fragmento (seja ou não verbal) integrado em um novo conjunto”.⁷ A colagem é, então, esta prática de deslocamento do fragmento de seu contexto original; no caso da citação, do texto "original"; a este novo contexto que implicará um novo significado.

Se todo texto é intertexto, a colagem exhibe esta condição como fundamento mesmo de sua prática. O texto se assume como experiência artística, não só a leitura, mas também a experiência da música, da dança ou das artes plásticas, está na raiz de toda invenção. Este movimento se relaciona tanto com uma tentativa de destituição do caráter de criação individual, como já mencionamos, como do livro como um produto de uma atividade literária restrita.

Na dinâmica dupla da ruptura e do contato deste incongruente terreno se forma um olhar que se atém ao desnível, aquilo que não se combina na semelhança, mas convive num mesmo lugar. A leitura parece saltar, o olhar adquire a sensibilidade da exploração do “encontro de elementos díspares”, a estética da colagem é aquela “dos efeitos de estranhamento sistemático”, segundo a tese de André Breton: “A surrealidade será aliás função de nossa vontade de estranhamento em relação a tudo”⁸.

O estranhamento sistemático aguça o olho, o desarticula, faz com que ele seja “selvagem” no sentido de ser “solicitado a abandonar o maior número possível de códigos, a fim de empregar sua sensibilidade sem reserva”.⁹ Visibilidade e Invisibilidade aparecem como binômios em constante articulação, uma força que atravessa todo o texto. Em *Poliedro*, o concreto da microlição das coisas, o olhar à mesa, à gravata, ao lençol, ao copo, ao tomate, à laranja, aponta uma materialidade da visualidade em busca do “invisível que se esconde atrás do visível”, idéia que se cristaliza em um aforisma do “Setor Texto Delfico”. Assim como as colagens de Ernst, em que um dos procedimentos consiste em recuperar elementos da vida cotidiana, textos de jornais, revistas ou propagandas e colocá-los na tela, Murilo lança sua atenção aos objetos da vida vulgar. Se na colagem plástica o artista desvia tais elementos de seus contextos tradicionais para submetê-los a novos, colando no espaço da tela materiais considerados fora do terreno da arte, o escritor toma aqui

estes elementos cotidianos também no sentido de mostrá-los *através* uma outra significação.

Para tanto a colagem também procede por uma parodização do discurso tradicional sobre as mesmas coisas que ela se refere desde uma outra ótica. Em *Poliedro* subtrai-se a funcionalidade das coisas, própria do discurso científico, para projetá-las num espaço de anti-funcional, pessoal e revelador. Na contramão da classificação enciclopédica, Murilo joga com o discurso técnico-científico, esvaziando de sentido as descrições latinas usadas nas classificações, aproveitando delas apenas sua matéria sonora: “Segundo registro civil a lagosta é um crustáceo macruro (de cauda longa), antenas cilíndricas, originário da família dos Palinurídeos, portanto, piloto, nauta, guia”,¹⁰ “A baleia é um cetáceo da dinastia dos Balenídeos de forma quadrada, cor de burro quando foge”¹¹. O mesmo se passa com a observação das coisas: é ilustrativa, neste sentido, a lição dada ao poeta pelo queijo. Um dos ícones mais fortes da “mineiridade”, o queijo aparece em *Poliedro* como a primeira idéia de eternidade que recebe Murilo ainda em sua terra natal: “A eternidade nasceu pois para mim redonda e branca, vinda da forma do queijo de Minas que despontara na mesa ainda fresco (...)”¹². A cotidianidade da brancura e forma do queijo aparece aqui explorada em uma relação direta com o conceito abstrato de finitude.

Em *La Vuelta al día...* Cortázar se utiliza parodicamente do almanaque. Este, enquanto suma do conhecimento com fins didáticos, também figura dentro do marco do saber enciclopédico, aquele que através da classificação generalista pretende abarcar um saber total. Textos como “Para hacer bailar una muchacha em camisa”, “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion” e “Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos” remetem diretamente à crítica que Cortázar faz deste saber. A criação de uma receita absurda, de um ensaio sobre a memória cujo título parece indicar um texto informativo ou, ainda, um poema intitulado sob a forma de uma notícia de jornal, respectivamente, mostram que o caráter paródico de *La Vuelta al día...* também se dá pelo esvaziamento da função utilitária de instruir, própria dos almanaques.

Se por um lado ambos os textos brincam com o discurso lógico-racional que se consagrou pela classificação e categorização das coisas, a inserção de tais elementos “vulgares” dentro do espaço ficcional é dada numa dimensão reveladora. Em *La Vuelta al día...* a entrada no texto de elementos cotidianos, como propagandas, textos em forma de notícia de jornal ou receitas, atua no sentido de estender os limites de uma atividade literária confinada a certos cacoetes que perpassam desde os temas considerados “nobres” até o livro como um “produto literário”, apontando a proposta de uma vivência poética, uma práxis que nunca perca de vista a experiência cotidiana. No esforço de sujar a literatura de vida, de universos alheios, surge um texto que leva ao extremo sua permeabilidade, uma certa impureza que quer “tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre”.

A possibilidade desta práxis é dada por uma aproximação particular as coisas, no texto que encerra o livro *La Vuelta al día...*, “Casilla del camaleón”, se diz:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por

irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama singelamente tomar parte en la existência del gorrión.¹³

O *outro* é aqui um alvo, um desejo. O eu que vai a este *outro*, move-se por uma carência, condição e origem da travessia. Entretanto, a ponte que liga aqui o que sou e o que vejo, o que sou e o que desejo conhecer, é percurso. O imperativo da transformação próprio do camaleão constrói uma identidade em processo, inacabada. O camaleão deseja o *outro* e, então, muda de pele, sua existência se faz na fantasia de uma identidade cambiante, mutável e analógica. É somente pela possibilidade da mudança que se faz possível o passeio irregular por *La Vuelta al día...* e *Poliedro*.

No gesto de unir o cotidiano ao sonho, a realidade e a irrealidade, tanto Cortázar como Murilo deixam claro o tributo que pagam ao surrealismo. O visionarismo do camaleão é também em Poliedro encarnado pela figura divertida da girafa que “responde que sim as nossas perguntas, mesmo as absurdas”.¹⁴ A girafa aponta no horizonte do texto a possibilidade de um novo paradigma, a do real expandido em suas várias possibilidades, a do exercício pleno do imaginário sem a submissão às amarras da lógica racional e de qualquer convenção: “Somente os visionários-realistas (ou realistas-visionários) conseguem vê-la. De resto, mesmo depois de cumprida a visita regulamentar regressam à casa convencidos”.¹⁵ Tal como símbolo de uma utopia, aquela proclamada como eixo central da busca surrealista, o ponto em que o real e o irreal deixam de ser entendidos como opostos, a girafa aparece aqui presente em sua graciosa personalidade.

Notas

¹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. Volume II. São Paulo: Martins. Fontes, 2005, p. 105.

² ERNST, Max. Escrituras. In: LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p.358.

³ CORTÁZAR, Júlio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (tomo I e II) Madrid: Siglo XXI, 1972, p.9.

⁴ MENDES, Murilo. “Poliedro”. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1043.

⁵ CORTÁZAR, Júlio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (tomo I e II) Madrid: Siglo XXI, 1972, p. 47.

⁶ *ibidem*, p.9.

⁷ PIÉGAY-GROS. Introduction à l’intertextualité. In: ARBEX, Márcia. Intertextualidade e Interconicidade. *Primeiro Colóquio de Semiótica da Faculdade de Letras da UFMG Textos Escolhidos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

⁸ Apud: LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p.253.

⁹ CHÉNIUEX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.245.

¹⁰ MENDES, Murilo. “Poliedro”. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.995.

¹¹ *ibidem*, p.996.

¹² *ibidem*, p.1009.

¹³ CORTÁZAR, Júlio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (tomo I e II) Madrid: Siglo XXI, 1972, p.189.

¹⁴ MENDES, Murilo. “Poliedro”. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.984.

¹⁵ *ibidem*, p.985.

Modernidade e literaturas memorialísticas na França

Beatriz Cerisara Gil

This work aims at presenting a panorama of the evolution of memoir writing in France, focusing on the intersection of the production of the first autobiographical texts with the changing tradition of the aristocratic memoirs. In order to develop this topic, an appraisal of the social and political role of memoir writing during the Ancien Régime is presented, briefly evaluating the process of transformation of the genre and its implications. Moreover, some of the grounds on which modern autobiographical narratives are culturally and literally based are analyzed.

Keywords: memoir; literary history; autobiographical narrative; history.

Este trabalho pretende apresentar um painel da evolução da escrita memorialística na França, dando ênfase ao cruzamento da produção dos primeiros textos autobiográficos com a tradição das memórias aristocráticas em processo de mutação. Para desenvolver o tema, é feita uma apreciação sobre a função social e política da escrita memorialística dentro do Antigo Regime, avaliando-se brevemente o processo de transformação do gênero e suas implicações. Além disso, são analisados alguns fundamentos sobre os quais se assentam, cultural e literariamente, as modernas narrativas autobiográficas.

Palavras-chave: memórias; história literária; narrativa autobiográfica; história.

1 Introdução

A França possui uma longa tradição na produção de textos memorialísticos. A respeito desta cultura memorialística longamente exercitada pelos franceses, François-René de Chateaubriand, em o *Gênio do Cristianismo*, chamou a atenção para o fato de os franceses descreverem com muita competência histórias « parciais » em detrimento da elaboração de uma grande História. Num capítulo intitulado « Pourquoi les Français n'ont que des Mémoires ? », o autor identifica algumas características peculiares da sociedade francesa relacionando-as a este pendor pelo fazer memorialístico:

Autre question qui regarde entièrement les Français : pourquoi n'avons-nous que des mémoires au lieu d'histoire, et pourquoi ces mémoires sont-ils pour la plupart excellents ?

Le Français a été dans tous les temps, même lorsqu'il était barbare, vain, léger et sociable. Il réfléchit peu sur l'ensemble des objets ; mais il observe

curieusement les détails, et son coup d'œil est prompt, sûr et délié : il faut toujours qu'il soit en scène, et il ne peut consentir, même comme historien, à disparaître tout à fait. Les mémoires lui laissent la liberté de se livrer à son génie. Là, sans quitter le théâtre, il rapporte ses observations, toujours fines, et quelquefois profondes. [...] De plus, dans ce genre d'histoire, il n'est pas obligé de renoncer à ses passions, dont il se détache avec peine.¹

Sob muitos aspectos, a literatura memorialística desempenhou, de fato, um papel importante na evolução da prosa francesa. Para entendermos um pouco do histórico do gênero, lembremos que os textos de memórias apareceram na França no século 15, com Philippe de Comynes, e que esses escritos sofrem uma evolução e um rico processo de mutação por pelo menos três séculos até a Revolução Francesa. Mas qual a relevância da prosa memorialística anterior a Revolução Francesa? Qual sua meta e qual seu público?

Sem desejar responder longamente a essas questões, convém chamar a atenção apenas para o fato de que o gênero memorialístico não se apresentou historicamente de forma homogênea em seus procedimentos, nem tampouco teve uma única fonte de inspiração ou de motivação. No entanto, uma linha dominante em sua produção pode ser detectada e pode nos revelar, de forma eloquente, parte da significação social e política que as memórias adquiriram na vida literária francesa.

2 As memórias aristocráticas

Em meados do século 16, há uma abundância de textos de memórias, e estes já se encontram aliás em uma fase esplendorosa no que diz respeito à seu trabalho formal. Mas é somente com a publicação das *Mémoires*, do cardeal de Retz, que o gênero literário obterá efetivamente um grande prestígio. O memorialista, do fim do século 17, será provavelmente o primeiro a desfazer os limites convencionais entre « l'essai politique, la réflexion sur l'action, la réflexion sur le destin du royaume, la conversation au sommet et l'art du grand romancier, modulant le faire voir et le faire entendre, dosant le sublime et le burlesque »,² preparando o terreno para Saint-Simon e o marquês d'Argenson durante o século das Luzes, por exemplo.

Marc Fumaroli, num importante artigo que trata das memórias no século 17, estuda a importância do gênero na história literária francesa identificando nesta atividade literária uma fonte essencial de textos escritos em primeira pessoa, os quais interferiram diretamente no universo das relações sociais e literárias da época.³ Para ele, tendo uma função formadora determinante, a linhagem memorialística francesa, apresentou-se como uma profícua alternativa ao vazio deixado pela historiografia oficial, de um lado, e ao esgotamento da forma épica, de outro.

As escritas memorialísticas, assim como os gêneros canônicos do período, se formam nos meios aristocráticos, mas possuem, diferentemente destes, uma tarefa particular que é a de estabelecer uma espécie de *diálogo* entre o nobre e o rei, ou, mais do que um *diálogo*, um acerto de contas entre os nobres guerreiros e a Corte. Isso significa dizer que a escrita e a circulação dos textos memorialísticos tinham por objetivo principal a exposição pública das realizações militares da nobreza, ordem social que procurava garantir territórios e fincar suas marcas de propriedade sobre eles. Esta escrita de memórias, de teor quase contratual, frequentemente manifestava, de forma mais ou menos clara, uma contenda entre a Corte e a nobreza, pois era comum que esta nobreza não considerasse seus feitos guerreiros

suficientemente reconhecidos e pagos pelo rei. Além de enaltecer os feitos e as vitórias dos nobres franceses, ressalte-se que as memórias vão servir também como documentos para a historiografia.

Fica-nos evidente aqui o quanto o gênero, em sua raiz aristocrática mais remota, tem uma ligação estrita com o fazer da História e com o seu registro.

Mas, seguindo um pouco mais além no curso desta história, vemos que novas condições vão fazer as memórias mudar sua perspectiva. A partir do meio do século 17, a glória e o individualismo do nobre de armas no campo de batalha, que dominavam o horizonte histórico do gênero, vão ceder espaço a um novo universo de temas, formado, desta vez, pelas intrigas mundanas ou por uma espécie de exercício espiritual que o escritor realiza com seu gesto memorialístico. Digamos que o *diálogo* se estabelece agora entre o autor e Deus e que, nesta interlocução, os cristãos mortais passam a encarar a efemeridade de sua existência e a possível promessa divina de salvação.

Com as forças de sua própria dinâmica, a vida cotidiana fornece os novos temas às narrativas que surgem então. Nesta significativa inflexão que vai marcar a história do gênero, as memórias começam a descrever sentimentos, perfis e dores humanas: elas põem-se a traduzir um eu com características novas. O memorialismo sofre uma metamorfose e vai assim se renovando ao assumir feições um pouco mais autobiográficas na medida em que problematiza de forma particular uma dimensão mais íntima do autor-protagonista. M. Fumaroli esclarece esta mudança na passagem a seguir:

Ici, il ne s'agit plus de comparer les dettes et les créances, mais de compter les dettes contractées envers la Grâce divine. L'exercice de mémoire [...] est devenu exercice spirituel. Il ne s'agit plus de disputer avec la Cour, mais de dialoguer humblement avec Dieu, en lui rendant grâce pour sa Grâce. Du même coup, l'intériorité du « Je » des Mémoires s'accroît : ce qu'il perd en vitalité vindicative, il le gagne en nuances d'humilité, de reconnaissance, en attention aux petits faits vrais.⁴

Dois fatores são determinantes para esta metamorfose. A vitória da monarquia sobre a nobreza, derrotando, em 1652, a revolta armada desta (*la Fronde*), vai permitir, sob Luís XIV, o reino do absolutismo e produzir um deslocamento da aristocracia rumo ao universo cortesão, fazendo com que este movimento de atração em direção à vida da Corte contribua para alterar consideravelmente a base das narrativas memorialísticas. Além desse fato, a tradução das *Confissões* de Santo Agostinho por Arnauld d'Andilly, em 1650, atinge um grande público e torna-se uma referência importante para os futuros memorialistas. Deus, a partir de então, transforma-se num interlocutor para o escritor de memórias. Se os homens devem morrer, é necessário que a graça divina seja celebrada sobre eles e o fazer memorialístico pode tornar-se um exercício de redenção diante da promessa de salvação cristã.

Ainda que ao longo da história possamos notar transformações em outros aspectos do gênero memorialístico, este deslocamento de perspectiva vai criar uma fase bastante fértil para as literaturas autobiográficas em geral ao contribuir de forma significativa para alimentar aquilo que podemos considerar hoje uma dimensão autobiográfica. Nesse processo a narrativa fortalece em seu horizonte um percurso de vida comum com seus fatos banais sem desembocar necessariamente em nenhuma

glória maior conforme a expectativa estabelecida pelos padrões anteriores. Por outro lado, sem o extraordinário das façanhas do universo guerreiro, sem o imperativo das provas genealógicas de nobreza e sem o apego exclusivo à verdade histórica, esta prosa torna-se literariamente mais autônoma e maleável. É dentro desse novo enfoque que alguns memorialistas deverão tematizar, por exemplo, o descompasso entre os projetos individuais e a realidade, entre os sonhos heróicos e o curso da vida rotineira. Assumindo expressões e formas mais diversificadas, esta distância entre a expectativa de uma ordem épico-romanesca e o real vivido será objeto de muitas obras.

Enfim, estamos diante de uma transformação, dentro da tradição das memórias aristocráticas, que altera sensivelmente o quadro da narração trazendo novos valores políticos e artísticos para o gênero.

3 A autobiografia em cena

Assim, a partir da constatação de que um memorialismo de novas características está se delineando gradativamente, levanto um outro ponto.

Estamos agora na segunda metade do século 18 e uma obra capital vai transformar, a partir de então, o panorama geral das literaturas autobiográficas: trata-se de *As confissões*, de Jean-Jacques Rousseau. É ao filósofo iluminista, autor do *Contrato Social* e de *Emílio*, que a história literária atribui a criação das grandes linhas daquilo que chamamos hoje de autobiografia.

Rousseau coloca no centro de *As confissões*, as questões “quem sou?” e “como tornei-me eu mesmo?” Elaborando um rigoroso fio condutor formado pela narração de sua história pessoal, o escritor concretiza seu projeto confessional e funda, num mesmo movimento, uma prática discursiva inédita sob muitos aspectos, em que, sobretudo, um diálogo contemporâneo com os pares se estabelece. Com esta obra póstuma (escrita entre 1762 e 1770 e publicada em 1782 e 1789) estariam lançadas as bases para a literatura autobiográfica moderna. A narrativa retrospectiva de um autor-narrador centrado em sua própria biografia ganha assim lugar e, em sentido estrito, a autobiografia pode ser definida aqui por oposição às memórias e ao romance enquanto *a vida de um indivíduo contada por ele mesmo*.

Enfim, ainda que se registre a existência de uma prática autobiográfica consciente desde pelo menos o século 17,⁵ e que encontremos mesmo outras obras com ênfase no auto-retrato, como o são notadamente as de Santo Agostinho e de Montaigne, para a história literária hoje, Rousseau é o autobiógrafo precursor por excelência, aquele que alçou a autobiografia a um plano de prestígio.

Embora Rousseau explicitie por meio de seu título um projeto de confissão que nos remete a intenções purificadoras através de uma evocação *confessional* aparentemente religiosa, suas *Confissões* não possuem Deus como interlocutor privilegiado e, embora o filósofo continue a alimentar um laço entre o fazer autobiográfico e o gesto confessional na linhagem de Santo Agostinho, o texto está longe de possuir substância religiosa. Já dissemos antes: sua própria existência, formação, vida afetiva e intelectual são as questões principais desse texto inovador. Rousseau quer escrever uma obra para justificá-lo e explicá-lo. Uma interlocução essencialmente contemporânea e terrena substitui desta forma o diálogo com a Providência divina e, nesse novo empreendimento, a ênfase sobre um eu sensível e temporal cumpre com pertinência o projeto pedagógico e político ao qual Rousseau se dedicara incansavelmente.

Tal intersecção dos horizontes confessional e autobiográfico em Rousseau, ainda que mais na aparência do que no fundo, pode ser vista, em todo caso, como um registro simbólico a marcar historicamente o cruzamento de escritas autobiográficas com motivações diferentes em condições também distintas. Jacques Borel em seu *Propos sur l'autobiographie* encara isso como sendo a inspiração cristã de uma prática confessional dentro do projeto autobiográfico em geral.

Toda confissão pede uma testemunha que possa aplacar o sentimento de culpabilidade. Esta necessidade estaria assinalada dentro da narrativa confessional nos registros do eu que ali se apresenta: “Nul n’a plus besoin non plus que l’écrivain qui dit *je* de l’invisible lecteur auquel il s’adresse, et nulle écriture ne fait un plus pressant appel à la lecture. Dire *je*, c’est parler au lecteur, s’adresser directement à lui. C’est rêver d’une transparence de l’écriture à la fois et de la conscience »⁶. Os ecos desta herança cristã sobre a consciência ocidental permaneceriam, portanto, ainda vivos por meio de uma espécie de laicização nostálgica do sentimento de culpa e do desejo de expiação, conduzindo à necessidade da confissão.⁷ A tradição da doutrina cristã cria, dessa forma, uma cultura que sustenta a tentação autobiográfica deixando resquícios de suas crenças essenciais, a saber a expiação dos pecados por meio da contrição e da confissão, sendo a penitência uma etapa mais ou menos obrigatória desta caminhada. A autobiografia pode trazer, nesse caso, em seus meandros, alguns traços inevitavelmente religiosos (*re-ligere*) deste percurso.

A importância do pensamento cristão no advento da literatura autobiográfica foi também analisada por George Gusdorf, que vislumbra uma nova antropologia neste fenômeno típico das sociedades modernas. Mas, para além de uma interlocução substancialmente espiritual e expiatória, aquele diálogo com Deus, assumido no ato autobiográfico, põe em jogo uma nova questão de fundamental importância na cultura ocidental. A questão consiste agora na transformação dos indivíduos em seres responsáveis por sua própria existência e trajetória. Um passo além é dado nesse processo. Essa mudança é gradativa e um novo foco se cria a partir de uma visão que traz em si um interesse progressivo pelos aspectos da vida de cada sujeito, o qual tende a afastar-se e a emancipar-se de valores de uma tradição estabelecida em nome da reivindicação da autonomia. Esta nova lógica social, que prima pelo autocentramento dos indivíduos, impulsionada originalmente pelo pensamento cristão, vai exigir o exercício sistemático de um exame de consciência abrindo caminho para uma reflexão sobre o passado de cada um. O passado, a memória se tornam matérias ou dimensões a serem exploradas pela autobiografia: a história individual passa a ser valorizada e vai tornar-se objeto privilegiado das narrativas modernas.

Um último aspecto que convém observar é que, nesse horizonte autobiográfico, aquilo que frequentemente considera-se uma alienação do *eu* em relação ao mundo exterior pode corresponder, na realidade, a um forte apego à história, sendo esse o lugar por excelência onde o sujeito moderno forja seus modelos e referências morais, a serem seguidos ou não. Na literatura, lembremos, tal vínculo se manifesta muitas vezes de forma sinuosa. Não é por acaso que o gênero autobiográfico se fortalece consideravelmente no início do século 19, logo após a Revolução Francesa, e que esta literatura prolifera exatamente num ambiente em que se desenvolve um longo e profundo debate acerca do papel da subjetividade na historiografia. Em suma, quando a sociedade moderna passa a adquirir uma profunda compreensão histórica de sua existência e de seu funcionamento, a literatura autobiográfica

também assimila e expressa tal percepção, redefinindo e enriquecendo suas formas e perspectivas.

4 Conclusão

Vimos o quanto a escrita memorialística na França de tradição aristocrática afirma um eu heróico que se empenha não apenas em fazer a história como também em escrevê-la. Resulta desta prática a supremacia de um autor-personagem que se toma por testemunha e disputa o reconhecimento de seus feitos e de sua versão da História.

Por outro lado, diferentemente das memórias e sem colocar em pauta necessariamente diferentes *versões* da História, mas ainda assim formando e ampliando o campo das literaturas que podemos chamar aqui de autobiográficas, constatamos o nascimento de uma forma narrativa que surge num contexto em que a experiência pessoal assume uma importância central. Aqui um autor-narrador com características particulares vai encarar sua vida presente e passada num universo doméstico ou social, dentro do qual ele se move. A escrita autobiográfica passa a reconstituir, em toda a sua dinâmica enunciativa, as relações do autor-protagonista com seu meio e com seu tempo, construindo uma linguagem que resulta numa *voz* entre outras. Resta-nos dizer por fim que o projeto autobiográfico, apesar de sua forte vocação para o intimismo e de seu progressivo investimento na palavra individual, não abandona o desafio de materializar suas circunstâncias históricas: ele também traz em si a tentativa de problematizar as relações entre o sujeito que narra uma história pessoal e a História, que forma este narrador.

Notas

¹ CHATEAUBRIAND F.-R. de, *Génie du christianisme*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1978, troisième partie, livre III, chapitre 4, p. 838-839.

² FUMAROLI Marc, « Histoire et Mémoires », In: *Chateaubriand mémorialiste – Colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, Genève, Droz, 2000, p. 33.

³ FUMAROLI, « Les Mémoires du dix-septième siècle au carrefour des genres en prose », *Dix-septième siècle*, n° 94-95, 1971, p. 5-37.

⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁵ Le *Dictionnaire du littéraire* mentionne notamment *Les Aventures burlesques de Monsieur d'Assoucy*, de Charles Coypeau d'Assoucy (1677), et *Sa Vie à ses enfants*, de Théodore Agrippa d'Aubigné (1629). In: "Mémoires", ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 370-371.

⁶ BOREL Jacques, *Propos sur l'autobiographie*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 34.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

Caio F., em ritmo de difusão na atualidade

Bianca Legramante Martins e Rosane Vontobel Rodrigues

The research Project: *Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?* - *Santiago do Boqueirão, who are its poets?* In two years of work has collected, cataloged, analyzed and organized the Literature Collection of the land of poets. This collection has some of the work of ninety-six writers of the past fifty years of history of Santiago city. Among the writers belonging to the collection gets highlighted Caio Fernando Abreu, a leading writer in his days. He has broken current standards, and starred in giving a different voice to the narratives he has built. This study aimed to analyze and disseminate the work of Caio Fernando Abreu, especially in his region of birth, because he is still little known and studied. The dialogue with his creative writing allows us to relate reality and fiction, history and literature, as well as elements that produce meanings in contemporaneity, and continue to be forefront. Thus, to disseminate the Collection, presents the best of expected results: to serve as a point of reflection in this contemporary time.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Literature; History; Memory.

O projeto de pesquisa *Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?*, em dois anos de trabalho recolheu, catalogou, analisou e organizou o Acervo Literário da Terra dos Poetas. Esse acervo possui parte da obra de noventa e seis escritores dos últimos cinquenta anos da história de Santiago. Dentre os autores pertencentes ao acervo, recebe destaque Caio Fernando Abreu, um escritor de vanguarda na sua época. Ele quebrou padrões vigentes e foi protagonista em dar uma voz diferenciada às narrativas que construiu. Neste trabalho, objetivou-se analisar e difundir a obra de Caio F, principalmente na sua região de naturalidade, pois nela ainda é muito pouco conhecido e estudado. O diálogo com sua escrita criativa permite relacionar realidade e ficção, história e literatura, bem como, elementos que elaboram significações na contemporaneidade e que continuam a ser vanguarda. Assim, o Acervo ao ser difundido passa a apresentar o melhor dos resultados esperados: servir como ponto de reflexão neste tempo.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu – Literatura – História - Memória.

1 Introdução

O presente artigo está vinculado ao projeto de pesquisa intitulado *Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?* (2008 – 2011), criado a fim de respaldar a identidade de Terra dos Poetas recebida pela cidade através da Lei Municipal 043/98 e Lei Estadual 13.150/09. O município de Santiago, no Rio Grande do Sul, possui profunda tradição literária, sendo berço de inúmeros autores. Assim, este trabalho é

Bianca Legramante Martins, Rosane Vontobel Rodrigues. URI – Campus de Santiago. Av. Batista Bonotto Sobrinho s/n, Santiago, Brasil. Fax: 55 3251 317; Tel:55 3251 3151; E-mail: biancalegramante@gmail.com; rosane@urisantiago.br

fundamentado a partir dos estudos de Antônio Cândido¹, pois, segundo o autor, a Literatura possui um importante caráter humanizador, estimulando a reflexão ao promover diferentes visões sobre o mundo e sobre o indivíduo, podendo, até mesmo, representar a identidade de um povo.

A partir de tais pressupostos, o projeto, em dois anos de trabalho, recolheu, catalogou, analisou e organizou o Acervo Literário da Terra dos Poetas a fim de democratizar o acesso à literatura local. Esse acervo possui parte da obra de noventa e seis escritores dos últimos cinquenta anos da história de Santiago. Dentre esses, recebe notório destaque Caio Fernando Abreu (1948-1996), poeta, contista, romancista, dramaturgo, cronista, e jornalista; que adotou uma posição de vanguarda em seu tempo. Mesmo com obras traduzidas em diversos idiomas, e recebedor dos prêmios Fernando Chinaglia (1969), menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção do Instituto Nacional do Livro (1973), Prêmio Leitura do Serviço Nacional de Teatro (1975), Prêmio Status de Literatura (1980), Prêmio Jabuti (1984), Melhor Romance do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (1991), seus escritos ainda não estão completamente difundidos em sua região de naturalidade. Diante disso, o projeto, a partir da pesquisa e ações extensionistas, visa além de analisar a obra desse autor contemporâneo, propagar seu universo ficcional no âmbito da comunidade.

2 A construção do Acervo Literário da Terra dos Poetas

A literatura parece apresentar em seu meio significativas interseções com a história, posto que cada criação literária é essencialmente permeada por aspectos que permitem analisar a influência de sua época de produção. Dessa forma, o escritor passa a assumir o papel de “historiador do cotidiano”, pois deixa transparecer em seu universo ficcional uma realidade que é idealizada, mas, ao mesmo tempo, representativa da sua sociedade e de seu contexto histórico. Assim, acredita-se que a literatura também possui um caráter social, constituindo e representando uma determinada identidade cultural permeada pela história. Nessa percepção, a cidade de Santiago, no Rio Grande do Sul, recebeu através da Lei Municipal 043/98 e Lei Estadual 13.150/09, o título de “Terra dos Poetas”, coroando a tradição literária secular do município.

Contudo, a identidade cultural da cidade como Terra dos Poetas ainda não estava completamente difundida na comunidade, visto que grande parte da população local desconhecia os escritores santiaguenses. Devido a essa problemática, surgiu o projeto de pesquisa “Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?”, que já recolheu, analisou e democratizou o acesso à obra de noventa e seis escritores locais dos últimos cinquenta anos, criando o Acervo Literário da Terra dos Poetas e o Museu das Comunicações da URI. Este projeto também preenche uma importante lacuna no âmbito acadêmico, pois até então não existia nenhum estudo sobre a produção literária local, nem material literário desses escritores reunidos em local de acesso público.

O Acervo atualmente conta com mais de cem escritores catalogados, que produzem nos mais variados gêneros: poesias, novelas de rádio, contos, crônicas, trovas, causos, auto-ajuda, textos científicos, entre outros. No entanto, o enfoque principal do projeto se concentra em três gêneros principais: conto, crônica e poesia, escolhidos por terem sido os mais populares na cidade. Cada autor, ao ser catalogado, entregou para o Acervo um mínimo de trinta textos para serem analisados e cerca de dez fotos do seu cotidiano. Foi construída uma cronologia de sua história pessoal, análises das suas temáticas e ano em que iniciou a escrever, juntamente com o “Termo de Consentimento Livre e

Esclarecido”. Alguns autores vão além, pois entregam para o acervo os livros (originais ou cópias) que já foram publicados, ou até mesmo objetos pessoais. Também são arquivadas todas as notícias publicadas nos jornais e revistas sobre os escritores catalogados. Como afirma Bordini², os documentos pessoais dos escritores, como cartas por exemplo, são marcas significativas da vida de um autor. Eles mostram as suas redes de relações, expressam sentimentos e opiniões a respeito de sua vida pessoal e cultural, sua visão sobre política, economia, arte, marcas de repressão, entre outros.

O Acervo torna-se, então, uma importante fonte de pesquisa que precisa ser divulgada na comunidade. Santos³ afirma que quando o texto literário chega ao leitor, ele deve ser abordado de forma dinâmica. Sendo assim, foram criadas dentro do projeto ações extensionistas que despertam o gosto pela leitura dos textos publicados, através de:

- Livros em formato popular – já foram publicados sete livros de trinta e seis páginas e um de cinquenta e seis páginas, contendo apresentação e apreciação do projeto, alguns textos selecionados, cronologia do escritor, algumas fotos e uma análise literária denominada “Andares Estéticos”, escrita por um Professor Doutor ou Mestre da área, tudo elaborado em uma linguagem mais acessível, para facilitar a compreensão pelo leitor. Uma parte dos livros já foi distribuída de forma gratuita para as bibliotecas das escolas da região de abrangência da URI, e outra parte é vendida para a comunidade em geral ao valor de R\$ 5,00, apenas para cobrir as despesas de edição. Todos os livros possuem ISBN, e foram lançados, até o momento: Oracy Dornelles – poesias; Lise Fank – poesias; Ataliba Lopes – poesias; Márcio Brasil – contos; Antonio Manoel Gomes Palmeiro – crônicas; Ayda Bochi Brum – poesias; Caio Fernando Abreu – contos; Therezinha Lucas Tusi – poesias e Nenito Sarturi – poesias.

- Exposição Itinerante “Rostos e Palavras da Terra dos Poetas” – a exposição é composta por três painéis em forma de Y com seis lados cada um. A cada lançamento de livro é lançado um novo painel com trechos de obras dos escritores do Acervo, fotos destes e fotos da cidade. No local em que a exposição está sendo exibida são distribuídos de forma voluntária pela professora Orientadora e suas alunas “Postais-poemas” e “Poemas de Bolso”, além de aulas públicas para a comunidade em geral que deseja participar.

- Portal www.terradospoetas.com.br – com o avanço constante da tecnologia, a internet virou um local propício para o compartilhamento de materiais diversos, como livros, textos e discussão de idéias. Se Literatura deve estar ao alcance de todos, esse pode e deve ser um meio de divulgar os escritos santiaguenses. O portal leva ao mundo as últimas notícias do curso de Letras e também as que dizem respeito ao projeto, além de apresentar o nome, fotos e textos da maioria dos escritores do Acervo.

- Programa de rádio Horizontes – toda sexta-feira das 17h às 18h vai ao ar pela rádio da URI (106.1 URI FM) o programa Horizontes no qual é divulgado um autor por semana, comentando sua vida e obra. As músicas selecionadas são de acordo com a temática da obra do escritor da semana.

- Poemas voadores – são poemas em formato A3, pendurados na altura dos olhos em fios de nylon. Eles estão nos mais diversos pontos da cidade (centro e periferia), desde barzinhos, farmácias, lojas e até mesmo os corredores e banheiros da Universidade. Os poemas são lidos pelo público até de forma involuntária pois chamam atenção com suas formas lúdicas coloridas.

Dessa forma, acredita-se que o presente projeto torna-se relevante por constituir uma identidade literária positiva para o povo santiaguense, uma vez que a Terra dos Poetas passa a ser reconhecida e divulgada pelo Acervo. O projeto cumpre, então, a sua função social de democratizar o acesso à literatura, pois consoante com o teórico Antonio Candido, a literatura é um direito de todos e, por isso, deve também estar ao alcance de toda a comunidade.

3 Caio Fernando Abreu: um escritor de vanguarda em seu tempo

O Projeto “Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?” tem revelado muitos escritores de qualidade, exercendo um importante papel ao constituir uma identidade literária para a comunidade santiaguense. Um dos importantes autores estudados pelo projeto é Caio Fernando Abreu, talvez um dos maiores escritores de sua geração e quase desconhecido pela comunidade, principalmente pelo fato de suas obras não serem difundidas nas bibliotecas locais.

Caio Fernando Abreu começou a publicar seus contos em jornais e revistas, ainda em 1966, e seu primeiro livro *Inventário do Irremediável* foi publicado em 1970, pela editora Movimento. Nesses primeiros contos predominam as narrativas voltadas para a auto-investigação, a busca interior, revelando a forte influência que Clarice Lispector teve no início da vida literária do autor. A análise de si mesmo, no esforço de investigar as mínimas reações diante dos fatos, e a busca incessante do autoconhecimento são questões tipicamente “clariceanas” reproduzidas nesses contos iniciais.

Dentro dessa temática existencial-intimista, Caio aborda os problemas inerentes à sua geração, cujos sonhos de “paz e amor” e liberdade se degradaram dando lugar ao desespero da solidão, ao desencanto com a vida e com os homens. Nos textos de *Pedras de Calcutá*, o autor ainda introduz nesta geração que perdeu o rumo o problema do preconceito contra o homossexual e contra a mulher, revelando-os vítimas da violência urbana e doméstica gratuita que os segrega do restante da sociedade. Isolados, ambos têm seus anseios abafados por uma educação repressora e discriminatória que os condena à frustração pessoal e ao desespero diante da vida.

Caio Fernando Abreu foi sabiamente chamado por Lygia Fagundes Telles de “o escritor da paixão”; sob essa premissa construiu sua carreira e identidade autoral. O escritor gaúcho não tinha fronteiras: os pampas serviam-lhe como referência, mas não como limitação. Mais do que filho do Sul, mais do que brasileiro, Caio se proclamava um cidadão do mundo, imagem que a mídia reforçava a todo momento, assim como enfatizava o caráter geracional de sua obra. A mesma tantas vezes classificada como depressiva e melancólica, surpreendia com precisos textos de imensa fé no futuro. Essa fé, geralmente obscura em seus contos, revelou-se imperativa quando da reedição do seu *Inventário do Irremediável*, naquele momento sofrendo sintomática correção ortográfica que, a partir da adição de um salvador hífen – *Inventário do Ir-remediável* – demonstrava o que Caio pretendia naquele momento: acreditar nas possibilidades, mostrar-se com fé, com amor e esperança na vida.

Os anos 70 foram o período em que Caio, encantado com as buscas esotéricas e as possibilidades lisérgicas, tentava expandir suas “portas da percepção”. Embarcando em viagens experimentalistas e estudos astrológicos, Caio Fernando vivencia a década em sua plenitude; estimulado pelo movimento *hippie* e a contracultura, inicia sua carreira literária e começa a construir uma imagem “marginal”.

A década de 80, por sua vez, será aquela em que Caio se consolidará enquanto escritor. Ainda que a inconstância de trabalho e rendimentos o atordoe por toda a vida, foi nos anos

80 que Caio ganhou destaque no panorama literário nacional com a sensação de desencanto geracional: a perda das ilusões, a contínua desintegração do ideal de “*paz e amor*” e a explosão da AIDS impõem a essa geração uma mudança brusca de direcionamento sem referências ou ideais apaixonados. A escrita de Caio, que sempre apontou para uma falta constante, angústia crônica e lacuna infinita, ganha respaldo ainda maior com o contexto da época.

A década de 90 foi o período em que Caio Fernando se descobre portador do vírus da Aids. Contudo, em movimento contrário ao daqueles que tentavam mascarar a realidade, Caio parte para a franqueza e lança uma série de crônicas no jornal *O Estado de São Paulo*, relatando as etapas do avanço de sua doença, desde o diagnóstico. Trata-se de um período dolorido e reflexivo, mas primordial para sua escrita, que ganha novas cores e possibilidades, antes impensáveis, de crença no amanhã.

Caio Fernando Abreu sempre foi tido como um escritor de imediata identificação, de proximidade, de intimidade presumida. Isso porque ao falar de si, o autor cria personagens – num claro processo de autofuncionalização – e o mesmo acontece quando cria suas personagens ficcionais, pois elas são pedaços de suas vivências e sentimentos, criando uma espécie de jogo de mão dupla contínuo.

Através da leitura de seus textos, percebe-se, portanto, que Caio Fernando Abreu demonstrava uma consciência crítica em meio ao impacto da experiência do contexto social, expressando sua posição de contestação ao sistema e à supressão da liberdade ao oferecer uma profunda reflexão sobre o período em que viveu. Por meio de uma linguagem metafórica e de grande valor estético, Caio Fernando Abreu revela uma sociedade estilhaçada, sufocada pelo sistema opressor e violento, desvelando suas feridas e apontando preconceitos dissimulados pela história.

4 Considerações Finais

Todos esses fatores abordados anteriormente contribuem para uma interpretação plural dos textos de Caio Fernando Abreu, e, aliados à extensão e à diversidade de sua obra, dificultam uma leitura totalizante de seus escritos. Não é por acaso, portanto, que a crítica brasileira ficou muitas vezes atorpecida diante do complexo autor e de uma obra de tamanho fôlego, mas não tardou a perceber a profunda relação que ela tinha com o contexto de sua produção, evidência de que o autor dialogava com a sociedade em que vivia ao discutir temas difíceis, considerados tabus em uma época que suprimiu a democracia. Com uma aguçada consciência do momento histórico vivido e daquilo que era preciso fazer para modificá-lo, Caio deixa transparecer nos seus escritos não só uma profunda necessidade de escrever sobre suas próprias experiências, mas sobre a urgente necessidade de mudanças sociais e políticas.

Aliada à responsabilidade social de ser escritor, sentida de forma aguda pelo autor, existe também uma necessidade pessoal de escrever para tentar encontrar-se a si mesmo, e poder finalmente reconhecer-se no meio dos demais. Na obra de Caio Fernando Abreu a busca de uma identidade coletiva liga-se intrinsecamente ao problema íntimo da descoberta da própria identidade, conjugando plano estético, social e existencial. Caio Fernando – ou Caio F. como gostava de assinar – se destacou de seus contemporâneos por abordar temas polêmicos como as drogas, o homoerotismo e a AIDS de maneira honesta, sem estigmas, e discutir os relacionamentos de maneira realista, valorizando cada ilusão e incerteza.

O autor deixa claro em seus textos que a literatura não é, para ele, apenas uma realização individual, pois ao falar de si, fala também de sentimentos, angústias e

vivências comuns a toda uma coletividade, e entende que sua tarefa como escritor, como ele mesmo define, “é documentar as coisas, isto é, a vivência do meu tempo e de minha geração”⁴. Assim, o fazer literário e a situação histórica interagem, mas não criam um mundo datado, visto que o sonho de mudar o mundo, a angústia e a incerteza diante do futuro são questões universais presentes não só na sua obra, mas nas diferentes formas de expressão artística. A literatura seria mais uma maneira de revelar como essas preocupações fundamentais do humano tomam forma nos diferentes períodos históricos, pois ela é fruto da imaginação, da vivência e das experiências de seres que também estão inseridos em um determinado contexto histórico.

Enfim, o projeto de pesquisa “Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?” também cumpre com sua função ao difundir um autor, cuja obra ainda hoje se mostra relevante e atual, contribuindo de forma significativa para alçar o nome do município de Santiago como a Terra dos poetas. Caio F. marcou não só uma época, mas toda uma geração.

Notas

¹ CÂNDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

² BORDINI, Maria da Glória. *Manual de Organização do Acervo de Érico Veríssimo*.

³ SANTOS, Pedro Brum, in *Literatura e História Literária no Rio Grande do Sul*. GUIMARÃES, Eduardo; PAULA, Mirian Rose Brum de. *Sentido e Memória*. Campinas: Pontes, 2005.

⁴HOHLFELDT, Antonio. *Pedras de Calcutá: texto que não aceita qualquer escapismo do mundo*. Correio do Povo, Porto Alegre, 11 de novembro de 1977. Caderno de Sábado, p.14.

Da utopia à distopia: Oswald, Drummond e o Modernismo

Carina Dartora Zonin

The socio-historical context of Brazil in the twentieth century enhances the modernist avant-garde inspiration. In this sense, we observe the formation of the ideals of renewal in the light of critical thought essayist and poet Oswald de Andrade, focusing our attention on testimony and interviews the writer about his conception of modernism in order to understand the tensions that have historically, pervade literature and society. Then, as a time representative of the reach of the vanguard principles, we consider the production of Carlos Drummond de Andrade, reflecting on the forms as revealing the compositional dynamics of genres, especially poetry that, to the detriment of the supremacy of classical thought, incorporates social tensions, his own production environment. In this perspective, we will promote dialogue possible among assumptions oswaldianos and drummondiana poetry, showing, in different proportions, the clash between tradition and avant-garde. To do so, as the north for the development of the proposal, consider the reflections of Oswald through the collections *Estética e política* (1992) and *Os dentes do dragão: entrevistas* (1990) and Drummond poetry anthology *A rosa do povo* (1945) because it's a time to peak of lyricism social, engaged and participating, which devotes its pioneering heritage, taking out a central purpose of this study.

Keywords: tradition; vanguard; poetic discourse, social tensions, meaning effects.

O contexto sócio-histórico do Brasil, no século XX, potencializa o Modernismo de inspiração vanguardista. Neste sentido, propomos observar a formação dos ideais de renovação à luz do pensamento crítico do ensaísta e poeta Oswald de Andrade, centrando nosso olhar nos depoimentos e entrevistas do escritor acerca de sua concepção de modernismo, com o intuito de perceber as tensões que, historicamente, perpassam literatura e sociedade. Em seguida, como um momento representativo do alcance dos princípios vanguardistas, consideraremos a produção de Carlos Drummond de Andrade, refletindo acerca das formas composicionais como reveladoras da dinâmica dos gêneros discursivos, especialmente, a poesia que, em detrimento da supremacia do pensamento clássico, incorpora as tensões sociais, próprias de seu contexto de produção. Nesta perspectiva, procuraremos promover possíveis diálogos entre os pressupostos oswaldianos e a poesia drummondiana, evidenciando, em diferentes proporções, o embate entre a tradição e a vanguarda. Para tanto, como norte para o desenvolvimento da proposta, consideraremos as reflexões de

Carina Dartora Zonin é mestrandia em Literatura Brasileira, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Com apoio de bolsa CNPq, realiza pesquisa sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade na perspectiva da teoria polifônica de Mikhail Bakhtin, sob a orientação da Profa. Márcia Ivana de Lima e Silva. Endereço do Programa de Pós-Graduação em Letras: Av. Bento Gonçalves, n. 9500, Caixa Postal: 15002, Cep: 91501-970, Porto Alegre (RS), Brasil. Fax: (51) 3308-6712 Tel.: (51)3308-6699. E-mail: carinadzonin@yahoo.com.br.

Oswald através das coletâneas *Estética e política* (1992) e *Os dentes do dragão: entrevistas* (1990) e a poesia de Drummond através da antologia *A rosa do povo* (1945), por ser esse um momento de auge do lirismo social, engajado e participante, que consagra sua herança vanguardista, levando a efeito um dos propósitos centrais deste estudo.

Palavras-chave: tradição; vanguarda; discurso poético; tensões sociais; efeitos de sentido.

1 Considerações iniciais: caminhos que se (entre)cruzam pelo diálogo

Neste estudo, propomos refletir acerca das tensões sociais que, em diferentes contextos, constituem pontos relevantes para pensarmos o diálogo entre história e literatura, em que a formação desta abrange uma representação significativa daquela. Assim, partiremos dos conflitos gerados pela noção de modernidade no século XX, evidenciando o alcance destes nos pressupostos de Oswald de Andrade que, significativamente, protagoniza o pensamento estético e ideológico que inclui a literatura neste novo cenário.

Para tanto, observaremos o enfrentamento entre os princípios conservadores, filiados ao pensamento tradicional, e os ideais de renovação vanguardistas. Por este viés, veremos sociedade e literatura como espaços que absorvem, com mais ou menos intensidade, um ou outro estilo, evidenciando, assim, o grau de centralização ou descentralização do pensamento do homem em sociedade e da própria linguagem literária. Neste sentido, o contexto de produção sobressairá como aquele espaço que motiva tanto a idealização das formas composicionais, representadas pela tradição e pela vanguarda, quanto a naturalização destes princípios formais que, na poesia de Drummond, atingem a mais alta realização.

Deste modo, através do diálogo Oswald-Drummond, buscaremos refletir acerca da dimensão que, historicamente, abrange a concepção de modernidade. Sendo assim, é produtivo pensar a crítica oswaldiana como aquela visão que se forma dentro e junto com o movimento vanguardista (visão-de-dentro) e a poesia drummondiana, como aquela manifestação que se forma fora, ou seja, depois que a experiência da vanguarda se cumpriu (visão-de-fora). Nesta perspectiva, consideraremos o pensamento crítico de Oswald como ponto de partida para o pensamento acerca do modernismo e a poesia de Drummond como manifestação do amadurecimento deste ideário que até então se desenvolveu.

Para tanto, buscaremos respostas para a seguinte questão de pesquisa: Que princípios movem a (re)ação vanguardista promovida por Oswald e qual o alcance destes na poesia de Drummond, tendo como intermediação os ideais modernistas? Sendo assim, partiremos de uma reflexão acerca das tensões histórico-sociais na formação do pensamento idealizado pela vanguarda para, em seguida, situar a discussão em tempos mais descentralizadores. Passemos a ver tais influências sob a perspectiva ufanista de Oswald de Andrade.

2 O contexto da utopia: o modernismo de Oswald

De um modo significativo, a ideia de modernidade pressupõe o avanço social, político, econômico e histórico almejado para o país em vias de desenvolvimento. Nesta

perspectiva, a arte e a literatura necessitam de manifestações mais engajadas com o contexto de produção para que se cumpra, efetivamente, a emancipação nacional do país pelas vias do progresso e da incorporação deste no pensamento estético e ideológico das instâncias formativas. Este ideário, que institui a modernidade como eixo central para a ascensão do Brasil no mundo de países e de espíritos intelectuais desenvolvidos, potencializa os pressupostos idealizados por Oswald que, contra a tradição, defende a renovação e fomenta uma literatura de caráter, essencialmente, vanguardista.

Oswald incorpora em seu ideário o movimento característico das tensões sociais que elidem a modernidade à altura dos anseios de emancipação e progresso. A nova arte, portanto, deve exaltar estes valores e pela sua função social, muitas vezes exacerbada, confundindo-se como uma espécie de arte pedagógica ou formativa, testemunhar e anunciar os tempos promissores. Em palavras de Oswald, “a geração de intelectuais que encabeça o movimento de renovação [...] há de dirigir os destinos do país. Ela saberá tomar conta da política como da imprensa, da orientação social como da estética e pedagogia”.¹

Pela crença ufanista, Oswald constitui um pensamento, ao mesmo tempo, unificador das tensões entre literatura e sociedade e utópico, já que a plena realização de seus pressupostos implica em representações artificializadas que revelam muito mais o desajuste entre as aspirações de emancipação e o atraso que co-manda o país que logo subverte a esperança depositada no progresso e na urbanização. Pelo ufanismo com que destaca a grandeza do contexto histórico-social, Oswald leva adiante a experiência equivocada dos românticos e se constitui como uma espécie de Brás Cubas dos tempos modernos, uma alegoria do Brasil e dos brasileiros que, afeiçoados ao progresso europeizado, (re)vivem a máscara dos tempos idos pelo sonho de pertencimento. Pela ruptura com a tradição literária, representada, especialmente, pelo formalismo dos parnasianos e pela evasão dos simbolistas, Oswald devolve a palavra ao povo e através dele restitui a esperança de um mundo livre da herança escravocrata e que volta a caminhar em direção ao desenvolvimento, espiritual e político:

Que significa, diante do europeu ilustre, esse silêncio do homem abandonado, do homem do povo do Brasil? Pela vossa pena, escritores, o homem do nosso povo descerrou a boca, falou. Depôs no palácio da consciência nacional. Convoco ele quebrou o silêncio secular do seu exílio e iniciou o debate do nosso inferno social. [...] Vós sois as vozes da sociedade, as vozes do nosso país e do nosso tempo! [...] Hoje [...] o Brasil pode pisar o trilho aberto para as conquistas do futuro. Ao lado da Itália, da França e da Grécia. Ao lado da Inglaterra, dos Estados Unidos, da China e da Rússia. [...] Nada mais queremos do que ‘exterminar a opressão e aniquilar os agressores do mundo civilizado’.²

É a ‘Idade do Ouro’ que volta como potencial para os novos tempos em que se restitui ao máximo a esperança da consagração do ‘país novo’, renovando a ânsia pelo êxito e pelo grito de independência ao mundo. Neste novo cenário, a literatura se constitui como engajamento e participação e, assim:

Não há poesia sem uma certa música verbal. Tão particular que se lhe devia dar outro nome. Desde que essa música fere os ouvidos feitos para escutá-la, há poesia. Acrescentemos, porém, que uma coisa tão mesquinha – algumas vibrações sonoras, um pouco de ar removido – não pode ser o elemento principal e muito menos único que compromete o mais íntimo de nossa alma.

Cascavéis da rima, fluxo e refluxo das aliteraões, cadências previstas ou dissonantes, nenhum desses belos ruídos alcança a profunda zona onde fermenta a inspiração. Mas são as palavras que transmitem o fluido misterioso que nos toca. Estabelecem-se por irradiação e impulso a magia e o contágio. Contanto que tenhamos em nós o fio-terra. [...] Então a mensagem alcança o seu destino. Não importa a vestimenta quadriculada ou não do mensageiro.³

Se, por um lado, os ideais vanguardistas inspiram renovação e liberdade criativa, por outro, ao eleger São Paulo como centro mais preparado para protagonizar os ideais de renovação, os modernistas se filiavam a um poder, no mínimo, conservador tanto por intuir a supremacia do espaço como por acontecer graças ao apoio institucional e econômico do capitalismo, o que revela na sua base um pouco das contradições que perpassam as forças ‘contrárias’ ao sistema dominante. E, mesmo que por caminhos inversos:

Já não se contesta que é um movimento vitorioso. E universal. No Brasil, muita gente se espanta porque pensa que isso é inovação brasileira. Quanta tolice! Entanto, é no Brasil que o Modernismo se acha ainda indeciso. Nos países da Europa tudo se renova depois da grande guerra [...] O século XX vai achando a sua expressão. Isso sem se formar escola. Arte livre. Artista independente, sem preconceitos, sem fórmulas consagradas. Sair de uma escola para obedecer a novas regras é cair noutra escola. Resultará nenhum o esforço de libertação. A vitória do Modernismo é indiscutível, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel.⁴

Ao invés do espírito, puramente, contraditório e reacionário, o que fica de Oswald é, de modo concreto, o legado da renovação e da libertação, senão do país, ao menos da literatura, especialmente, da poesia. E, tudo isso, sem saber ao certo seu alcance:

– Evidentemente, a Semana de Arte Moderna foi de há muito superada pelo tempo, ultrapassada, como inevitavelmente seria. Seu máximo valor, entretanto, residiu no espírito que animou o movimento [...] que desejava fazer arte própria, nacional, verdadeiramente brasileira. [...] Ainda é cedo para que façamos um julgamento seguro, definitivo, do ativo e passivo do movimento. O lapso de tempo decorrido ainda não possibilita distância para uma perspectiva ampla e desapaixonada, e o julgamento seria por certo injusto, quando não completamente falho.⁵

Não há como seguir, necessitamos deixar fluir o tempo, dar voz ao poeta da geração de 45 e vermos “[...] se é verdade que Drummond nasceu de mim”⁶, quero dizer, de Oswald; aquele Andrade que, aos olhos do outro num lapso valor de penitenciário, ‘engarrafava a pedra do caminho’, e o ‘vasto mundo’ de seu coração. Deixemos, pois, que fale a poesia!

3 A distopia do contexto: a modernidade em Drummond

O século das luzes, euforicamente, anunciado em 1922 vai, aos poucos, cedendo para raios menos intensos, feitos de medo, de sombra, de noite. Aqui, Oswald silencia o canto de exaltação e, mais resignado e menos ufanista, ressurgue nas vozes drummondianas. É

chegado o momento de olharmos mais de perto a obra edificante que Oswald, utopicamente, lutou, pois, afinal, de tudo fica um pouco e em *A rosa do povo* (1945) ficou o legado da libertação do poeta das formas idealizadas, potencializando mais vida ao texto poético, que é vasto e contém multidões em si.

O poeta de *No meio do caminho* concentra, logo no início da antologia, a forte tendência vanguardista dada pela supremacia do texto poético em detrimento da forma composicional. São tempos em que a liberdade de criação nega o lirismo bem comportado para incorporar as tensões sociais que afloram de tempos sujos, impuros, por excelência. Ouçamos, então, as vozes que inauguram o tom da série através de *Consideração do poema*:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.⁷

A poesia moderna alcançou o desenraizamento almejado pelo processo de urbanização e potencializado pela vanguarda. Na poesia, as tensões entre as formas composicionais inspiradas pela tradição e pelos ideais de renovação estão naturalizadas e o poeta joga com os seus sentidos. Assim, vamos sentindo a naturalidade com que o poeta transita entre as esferas mais elevadas e as mais rentes ao chão e sobre o seu canto nos diz que:

Ele é tão baixo que sequer o escuto
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. [...]

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? [...]⁸

Nos últimos versos, majestosamente, a voz do poeta nos faz recordar as formas duras com que João Cabral de Melo Neto elide a sua poesia, recusando, por completo, as tensões que perpassam literatura e sociedade em prol da defesa da arte pura, distante das contaminações do cotidiano e, residindo aí sua maior grandeza, já que formas exacerbadas podem levar à literatura massificada, enfraquecendo seu valor estético. Eis que chegamos, assim, ao final do poema: “[...] Tal uma lâmina/ o povo, meu poema, te atravessa”.⁹ Efetivamente, a dureza da pedra e a lâmina cortante na poesia drummondiana apresentam uma natureza dialógica, que, até mesmo numa leitura silenciosa, falam e nos revelam formas, aparentemente fechadas, que, quanto mais obscuras, mais falam. No segundo poema da série, no entanto, o poeta parece se fechar mais e procurar o resguardo das formas composicionais e, em tempo de homens sós, de divisas, de meio silêncio, sobrevêm a necessidade de *Procura da poesia*:¹⁰

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e fresca na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.¹¹

Por mais fechada ou por mais aberta que se revele a voz poética, os tempos não são mais o das formas fixas e pensar o mundo contemporâneo como aquele espaço que só admite uma ou outra forma de expressão artística é um equívoco: nem as pretensiosas formas parnasiano-simbolistas nem as idealizadas pelo ufanismo vanguardista. Em Drummond, as formas idealizadas ora pela tradição, ora pela vanguarda, passam a conviver e se constituem como horizontes possíveis para a criação poética, que, assim como as palavras, elas saltam, se beijam e se dissolvem.

A mão pesada do tempo abate a esperança e anuncia ao mundo uma existência *gauche*, própria da condição do homem moderno e do espaço urbano por excelência. É a face do homem destituído de utopia, que revela um mundo artificial, impuro, inexplicável e, sob a harmonia do medo, segue o baile do homem só. Nada. Nem o passar do tempo traz o sossego dos áureos tempos, aqueles que, quando criança, ainda meio envoltos pelo manto divino, irradiam a crença oswaldiana que, euforicamente, anuncia a boa nova. E a criança se fez homem, se fez máquina, se fez pedra; túmulo, sepultando a certeza e deixando, ao menos, um pouco de esperança que, quem sabe, um dia chegue, finalmente, pela voz inconformada do poeta de *Cidade prevista*, o território de homens livres, a pátria de todos, em que todos viverão como irmãos, num país de todo homem.

Ao final da antologia, através do *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*, as vozes falam com mais euforia, própria dos modernistas mais expostos à galhofa e, aí, forma e conteúdo silenciam qualquer apego à tradição e falam, instintivamente. Eis que o ser-objeto-mudo fala e, através dele, falam Oswald, Drummond e o modernismo. Não há silêncio e não há voz que sucumbe neste diálogo, feito da euforia do minuto e da mão pesada do tempo! Ouçamos, pois, um pouco mais deste diálogo inconcluso.

4 Considerações finais: o que fica deste início de conversa...

De um modo significativo, procuramos refletir em nosso estudo acerca da (re)ação da vanguarda através dos tempos. Neste sentido, elegemos dois momentos-chave para pensarmos o embate entre tradição e renovação: um positivo, em que as forças idealizadoras sobrevivem, e outro que nega qualquer perspectiva ufanista. Através do diálogo literatura-sociedade, podemos pensar acerca do processo de urbanização como um início relevante para a ideia de ‘país novo’, em perspectiva de desenvolvimento, e se constitui num horizonte positivo absorvido pelos ideais vanguardistas de Oswald. O mundo moderno, no entanto, nega a utopia e prescreve o atraso em detrimento do progresso, podando o sonho em prol de uma realidade problemática e defeituosa que invade o mundo inteiro, especialmente, o modernismo de Drummond. Para tanto, partimos da seguinte questão de pesquisa: Que princípios movem a (re)ação vanguardista promovida por Oswald e qual o alcance destes na poesia de Drummond, tendo como intermediação os ideais modernistas?

Um passo adiante na reflexão e estamos com Antônio Candido, em seu texto *Literatura e subdesenvolvimento*,¹² que, ao refletir acerca da ideia de ‘país novo’ contrapõe a de ‘país subdesenvolvido’. Segundo o autor, até mais ou menos 1930, predomina a noção de país novo que ainda não pudera se realizar, mas que reserva grande potencial de progresso futuro, sustentando, de forma positiva, a crença nacional (ideais românticos). A partir de 1950, predomina, entre as elites, a noção de país subdesenvolvido, momento em que os ideais de desenvolvimento aos moldes europeus se

revelam distantes do espírito do homem brasileiro (tendência anti-lírica). A primeira perspectiva destaca a pujança virtual e a grandeza não realizada, enquanto a segunda, a pobreza atual, a atrofia, o que falta, não o que sobra.

Nesta perspectiva, as tensões histórico-sociais são absorvidas pelo ufanismo de Oswald (país novo) e pela dimensão trágica em Drummond (país subdesenvolvido), diferentemente de Cabral, que as transcende e constitui um estilo próprio (poesia em estado de pureza). Seguindo as máximas de Candido, dizemos que a perspectiva positiva de progresso e desenvolvimento é conservada por Oswald num tempo em que sobrevive a ‘consciência amena do atraso’, que ainda conserva a esperança de o país conquistar sua independência cultural, social, econômica, política, própria dos países desenvolvidos; já Drummond, assim como Cabral, vive o contexto da ‘consciência catastrófica do atraso’ e absorve a negação de qualquer utopia.

Da utopia do contexto ao contexto da distopia, convém pensar as tensões sócio-históricas como significativas para o engajamento da literatura de tipo ufanista e de tipo dramática. Oswald e Drummond viveram o tempo de auge de tais pensamentos antagônicos e souberam encontrar um meio de estreitar os laços entre literatura e vida. Este um dos ganhos primordiais do movimento vanguardista que, ao promover a literatura desenraizada, revela como possível existir poesia em formas novas de composição, ampliando o horizonte conceitual e a liberdade de criação poética. Deste modo, a literatura passa a reconhecer a poesia entre os homens e não mais como algo concebido distante do mundo da vida; a poesia assim como a prosa participa da história e dá voz aos renegados por ela, (re)elaborando, para tanto, uma nova história, uma nova sociedade e uma nova poesia.

Entre a preservação da tradição e as formas novas, prevalece o estilo composicional que elide em primeiro plano a própria obra de arte. Com a relativização das formas de criação poética é improdutivo pensar em tipos melhores ou piores, já que constituem um mesmo horizonte de possibilidades de criação. A atitude estética revela uma questão de gosto particular de quem aprecia a criação artística, mas não define parâmetros mais gerais ou universais de valoração hierárquica. Nesta perspectiva, a ideia de a vanguarda romper, definitivamente, com as formas tradicionais é improdutiva frente à amplitude gerada por sua ação. Oswald, por seu espírito ufanista, apostou mais na ruptura do que na harmonização das formas composicionais que em Drummond estão naturalizadas.

O ufanismo e a utopia deixam de influenciar a mentalidade do homem moderno que, vivendo, efetivamente, o mundo co-mandado pelo progresso acelerado, não tem tempo nem espírito para euforias reacionárias e acaba ce-den-do, pressionado pela mão pesada do tempo, transformando-se num ser resignado, desenganado que vive o mundo caduco, certamente, distante daquele idealizado por Oswald e próximo, muito próximo da perspectiva reacionária de Drummond. Esta que mantém vivo o legado vanguardista que se revela através das vozes simples e humildes que fazem brotar, por entre o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio, uma flor, uma forma insegura e feia, que, no país dos Andrades, um dia, ao menos na fantasia, revelou-se a rosa do povo aberta...

Notas

¹ ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1990, p. 39.

² ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 94-96.

³ *Idem*, p. 112.

⁴ ANDRADE, op. cit., 1990, p. 38.

⁵ *Idem*, p. 211.

⁶ *Idem*, p. 222.

⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 115.

⁸ *Idem*, p. 116.

⁹ *Idem, Ibidem*.

¹⁰ *Idem*, p. 117-8.

¹¹ *Idem, Ibidem*.

¹² CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 140-62.

TREM DA SERRA: O OUTRO LADO DO MODERNISMO NA PROVÍNCIA

Carla Cristiane Martins Vianna

After contextualizing the literary and historical scenes in the state of Rio Grande do Sul, Brazil, during the 1920s, this essay discusses the poetry found in Ernani Fornari's second book of verses, *Trem da serra* (1928). Thus, we will approach the work of a poet who lived in a time of several historical and literary changes. This is a panorama that must, inevitably, be considered while reading Fornari's verses, as they picture the constructive willingness to work and the economic rise of Italian immigrants or descendants in the state, as well as the resulting changes in the landscape of Serra Gaúcha, a mountain ranges region in Rio Grande do Sul where most of those immigrants settled down. Only five years separate Fornari's literary debut, *Missal da ternura e da humildade* (1923), an essentially symbolist work, and *Trem da serra*, a book in which the poetry is clearly committed to the formal experimentation. The poems reflect not only the ability of the poet to play with the language spoken in the streets, but also his search for new rhythms and images. Ernani Fornari is the author of a unique lyric poetry, which stands out from the poetry produced by other modernists poets from Rio Grande do Sul, such as Vargas Netto and Augusto Meyer, while sharing many characteristics in common with those who devoted themselves to the task of diversifying the ingenuity of the poetry produced in the state during the 1920s.

Keywords: Literary Modernism. Rio Grande do Sul's Modernist Poetry. Ernani Fornari. Trem da Serra.

Foi Ernani Fornari quem olhou para as cidades serranas e sua gente, tematizando tanto a paisagem quanto o material humano encontrados lá em *Trem da serra*,¹ livro depois publicado em 1928, cujo subtítulo é "Poema da região colonial italiana". Natural de Rio Grande, filho de imigrantes italianos, Ernani Fornari começou seus estudos na cidade natal e os terminou em Porto Alegre e Garibaldi. Deste modo, ainda jovem, ele vivenciou três realidades distintas dentro de um mesmo Rio Grande do Sul, tendo em mente que Rio Grande, Porto Alegre e Garibaldi tinham economias diversas.

Não se trata de uma questão de biografismo, uma vez que esses dados são relevantes para entendermos o ritmo, o deslocamento e, sobretudo, o olhar crítico que surge em *Trem da serra*. Num sistema literário habituado a respirar o ar do pampa em seus poemas, Fornari pega o leitor pela mão e o leva para conhecer outras paisagens, outras pessoas. Ernani Fornari era membro do grupo da Globo; portanto era herdeiro de uma história literária ditada ideologicamente pelo caráter

Carla Cristiane Martins Vianna, doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Avenida Bento Gonçalves, 9500, Bairro Agronomia, CEP: 9540.000. Porto Alegre, Brasil. E-mail: ccmvianna@terra.com.br.

latifundiário dos pecuaristas sul-rio-grandenses. Já nas primeiras décadas do século XX, os imigrantes tinham conquistado um lugar na estrutura política e econômica; ainda que tenha sido um lugar ao redor de outras classes, como a das oligarquias pecuaristas que comandavam a política estadual daqueles tempos. Os imigrantes, personagens da crescente economia colonial da serra e do vale, ainda não tinham vez e voz quando o assunto era a política estadual; ou seja, acontecia no terreno político o mesmo que no econômico: o imigrante era tratado como figura de segundo plano. Na literatura as coisas não haveriam de ser diferentes. Não, na literatura o lugar do imigrante era ainda menor do que o secundário, uma vez que era muito pouco tematizado. Neste ponto, é pertinente a leitura do que João Hernesto Weber constata sobre a relação entre a literatura e os imigrantes:

A questão do aproveitamento ou não do imigrante como figura de ficção pela Literatura gaúcha encontra, por certo, uma resposta relativamente cômoda: qualquer leitura de ficção “oficial” produzida no RS, excluindo-se, portanto, a Literatura produzida por imigrantes em língua estrangeira e publicada em “almanaques” ou em edições autônomas, deixa entrever que indagar sobre a presença do imigrante na ficção gaúcha é indagar sobre uma quase ausência.²

Weber constatou a “quase ausência” dos imigrantes na ficção do Rio Grande do Sul; tese que se aplica também à poesia produzida no estado. Prova disso é a poesia modernista de Augusto Meyer, que praticamente não toca na temática do imigrante, bem como a poesia essencialmente regionalista-pampiana de Vargas Netto. Coube a Ernani Fornari ser aquele que escapou desse roteiro.

O mundo imigrante surge na poesia gaúcha. Aquele mesmo mundo que estava transformando a realidade do homem do pampa, aqui aparece humanizado pelas cenas poéticas e pelo cotidiano que se entrevê nas palavras de Fornari. Os olhos que nos guiam nesta viagem de Porto Alegre à serra gaúcha são os de um gaúcho que conhece as várias facetas da vida no Rio Grande do Sul.

O poema que dá a partida nesta viagem é uma mostra de que este viajante não é um estranho no universo da cultura gaúcha, uma vez que, ao descrever o trem, confunde a máquina com a figura do cavalo. Vejamos:

A “Mallet”
é um flete puro-aço
esfaimado de distância,
com um olho na testa e a dentuça de fora,
puxado pelas rédeas compridas das paralelas.

Ele vai, digere que digere feixes de dormentes,
bufando
e sacudindo ao vento
as crinas trançadas de fumaça...

Tróc-tróc... tróc-tróc...tróc-tróc...

Isto? É o batido dos cascos do animal!

E aquelas brasinhas que vão ficando pelo chão,
o que serão?...

A estrutura e a linguagem deste poema são modernas; daí os versos brancos, livres, as onomatopéias, o ritmo que lembra o som de um trem (no sexto verso: digere que digere) e o diálogo estabelecido com o leitor, que é chamado a participar da conversa. O assunto é determinado pela modernização (trem), portanto a forma acompanha a temática. Logo no primeiro poema do livro, o leitor percebe que não está em contato com um poeta ingênuo, mas com alguém que conhece a importância da relação forma-conteúdo quando o assunto é literatura.

O trem confunde-se com o cavalo, num belo jogo que ultrapassa o saudosismo ou a apologia à máquina. Tudo isso numa época em que, para muitos, o trem representava uma ameaça, realidade registrada por Rubens de Barcellos ao retomar um texto de João Pinto da Silva:

O gaúcho de hoje em dia conta apenas dois grandes inimigos, ambos impessoais: a agricultura e a viação férrea, isto é: o gênero de vida antípoda do seu, de estabilidade fecunda, de comovido amor à terra e os meios rápidos de transporte, que lhe inutilizaram as principais ocupações, tornando quase imprestáveis as suas diligências ruidosas, as suas rudes carretas de bois e a sua incrível perícia de condutor de tropas.³

A locomotiva era uma das causas de os homens do pampa estarem se tornando um “corpo estranho no organismo complexo” das atividades do Rio Grande do Sul naqueles anos vinte. O mesmo homem que servia como norte identitário dos sul-riograndenses estava com o seu modo de vida sendo abalado com a chegada dos meios de transporte modernos e pelos modos de produção do mundo imigrante. Eis aí um dos diferenciais da poesia de Fornari, uma vez que ela muda o foco da discussão, recusando-se a olhar para o nosso gaúcho-herói e para o pampa como lugar da felicidade perdida; direcionando a sua mirada para os novos gaúchos, que eram os imigrantes e seus descendentes.

O trem da serra foi de fundamental importância para o desenvolvimento da zona colonial, que se integrou de vez na vida econômica da nova terra com a facilitação do escoamento de seus produtos. O PRR apostou nas melhorias da condição de vida dos imigrantes, tendo em vista o apoio da nova classe que compunha o panorama sócio-econômico do Rio Grande do Sul, ainda que essa ajuda tencionasse apenas que os imigrantes fossem cooptados para a manutenção do poder político em suas mãos. Ao longo da viagem de *Trem da serra*, o eu-lírico comporta-se como espectador da paisagem que vai se descortinando ao longo do trajeto. Acompanhando o poema *Pareci*, podemos verificar que os tipos humanos (italiano/caboclo) e os cenários surgem como as cenas de um filme a que o eu-lírico assiste da janela (tela) do trem:

Pareci

Uma faisca
Queimou o chapéu novo do italiano pobre
Que estava cochilando:

— Porca miséria!

O trem apitou,
chamando um caboclo que, lá longe,
Corre empunhando uma bandeirola positivista...

Uma porção de cabeças assomou nas janelinhas.

Toda de branco, ingênua e “fordizada”,
na volteada da barranca toda roxa de bibis
Parei apareceu...

E um bandão de árvores atropeladas
andou distribuindo tapas molhados de orvalho
na cara das curiosidades ajaneladas...

Os personagens em destaque neste poema são, primeiramente, o italiano pobre e, posteriormente, o caboclo empunhando uma bandeirola positivista; ambos numa Pareci fordizada. Portanto, neste poema, o eu-lírico de Fornari enuncia dados da realidade concreta de um tempo em que o habitante da terra (caboclo) e o novo componente da paisagem (italiano) dividem o mesmo espaço. Para entendermos a relevância deste cenário, devemos lembrar que a colonização no estado mais ao sul do Brasil aconteceu de tal modo que aos imigrantes couberam regiões distantes do território pecuarista; ou seja, havia uma explícita separação dos povos na paisagem sul-rio-grandense.

Ao se introduzir a colonização estrangeira no Rio Grande do Sul, no início do século XIX, já se haviam assentado as bases sobre as quais se estabeleceria a pequena propriedade rural. Como foi observado anteriormente, tal estrutura não resultou de fatores históricos ocasionais, ou de movimentos espontâneos: é fruto de uma política agrária, orientada no sentido de ocupar e proteger das possíveis incursões de espanhóis, as regiões desertas do Rio Grande do Sul, além de criar uma forma de conciliação entre os interesses dos grandes latifundiários, e daqueles que tentavam atingir a condição de proprietários, através da posse.”⁴

Definitivamente, é neste livro que se dá a entrada dos imigrantes no cenário poético sul-rio-grandense, ainda que possamos discutir o quanto de realidade e de mistificação há na descrição do universo colonial feita por Fornari. No que também devemos prestar atenção é à constante presença de imagens construídas de tal forma que o leitor possa conceber a precariedade econômica do mundo imigrante que o eu-lírico encontra pelo caminho. Nesse poema, ele refere-se a um “italiano pobre”, em *Esperando o trem*, logo no primeiro verso, lemos as “vilas pobres”:

Esperando o trem

Nas vilas pobres com estação na frente,
há festa duas vezes por dia, todos os dias:
— nas horas do trem chegar...

O trem envereda pela vila a dentro,
bisbilhotando os interiores
das casas modestas e assejadas.

As moças comprometidas
(se não vão à estação é porque o noivo não deixa)
ficam, de papelotes,
atrás das cortinas de cassa das janelas,
espiando o trem passar.

As mais faceiras, as mais bonitas,
com seus vestidos domingueiros, uns de seda, outros de chita,
vão ao “footing” na estação...

A feira ingênua das vaidades vilarengas...

Além de representar um poema descritivo do cotidiano de uma pequena vila, este poema registra uma realidade em que a estação ferroviária é o ponto de encontro badalado daquelas pessoas para quem o trem representava, quiçá, o único contato concreto com um meio coletivo de usufruir os novos tempos do século XX. Num lugar em que não havia os cafés, livrarias e calçadas da Rua da Praia, as pessoas improvisavam seu *footing* na estação do trem.

Na poesia de Fornari, entrevemos a convivência do imigrante com o gaúcho, bem como um cenário em que a modernização já é realidade, basta atentarmos para índices como a presença do trem, que vai de uma cidade a outra, às referências à industrialização (fordizada) e às construções metafóricas que utilizam o universo cinematográfico.

No poema intitulado *Segunda parte*, acompanhamos a observação de uma tapera pelo eu-lírico, dado que deve ser relacionado ao fato da imagem da tapera ser temática e cenário recorrentes na poesia sul-rio-grandense. *Tapera* é o título de um livro de Alcides Maya, bem como é presença constante na construção imagética da poesia de Augusto Meyer e na de Vargas Netto.

O trem se desloca, deixando para trás algumas paisagens, alcançando outras pelo caminho. No *Trem da serra*, foi o rancho que ficou para trás, deixando espaço para os primeiros pinheiros, as choupanas tristes, o chalé do colono e, por fim, a tapera. Uma sucessão de imagens que bem poderiam compor o roteiro de um Rio Grande arcaico até um Rio Grande modernizado. Leiamos:

Segunda parte

Com um estrondo de ferragens uma ponte nos engoliu...

Passou um rancho correndo... correndo...

(Rancho, que bicho te picou?)

Capões... Sangas... Cascatas anônimas na geografia...
Árvores respeitáveis, de longas barbas veneráveis,
abnam as barbas para o trem...

O passado neste poema é representado pelo que foi deixado para trás pelo trem, isto é, pelo rancho, pelos capões, pelas sangas, cascatas anônimas e árvores respeitáveis. Antes de ligar o passado e o presente (“agora”), há uma interferência do sujeito-lírico que questiona: “Rancho, que bicho te picou?” A situação do rancho devia-se a uma modificação provocada pela ação de algo exterior a ele, o tal bicho, que pode ser lido como uma provável alusão ao novo cenário sócio-econômico em que o Rio Grande do Sul se encontrava. Em contraposição ao passado, surge o presente que, por sua vez, é representado pela repetição do vocábulo “agora” no início das quatro estrofes finais. E este “agora” acontece quando o cenário já é serrano, a julgar pelo surgimento dos primeiros pinheiros.

Agora,
os primeiros pinheiros
e uma carroça, ali embaixo, atolada no barral...

Agora,
uma choupana triste, sem horta, sem chiqueiro,
com paredes de taquara e barro formando barriga:
— casa cai-não-cai de índio verminado...

Agora,
Um chalé muito claro, muito fresco,
Com telhado novo, num cenário de fartura;
— lar de colono que compreendeu toda a bondade
do chão que a gente pisa sem carinho...

Agora,
Uma tapera — esperança que falhou...

Depois dos pinheiros, deparamo-nos com uma carroça atolada, uma choupana triste (sem horta, sem chiqueiro) e um reluzente chalé de colonos. Duas realidades distintas postas lado a lado num mesmo cenário: a choupana pertencente a um “índio verminado” — figura que personifica aqui os antigos atores da ordem econômica do estado — e o chalé, “lar de colono que compreendeu toda a bondade/do chão que a gente pisa sem carinho”.

Ao enunciar tais versos, o eu-lírico se irmanou com aqueles que, diferentemente dos colonos, não valorizavam o solo serrano. Podemos, portanto, estabelecer uma equação em que, de um lado, encontramos o imigrante, enquanto, do outro, está o gaúcho pré-imigração. Se o colono pisava o chão com carinho e fazia brotar deste mesmo solo um cenário de fartura, ao outro restavam as *casas cai-não-cai* e, por fim, a tapera e sua falhada esperança.

Assim como os poetas que se ocuparam de cantar o temário regionalista recorreram em mitificações e saudosismos, Fornari também não escapou de converter em mito o seu objeto poético, uma vez que, em *Trem da serra*, o imigrante surge tão corajoso, saudável e trabalhador que perde em humanidade. Teria como não resultar em mitificação se o intento era versejar um povo e uma região num estado cujo gaúcho e o pampa eram os motivos poéticos tradicionais? Olho por olho, mito por mito.

Notas

¹ FORNARI, Ernani. *Trem da serra*. Porto Alegre: Globo, 1928.

² WEBER, João Ernesto. O imigrante na ficção gaúcha. In: *RS: imigração e colonização*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 257.

³ BARCELLOS, Rubens de. “Regionalismo e realidade”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 05 set. 1925.

⁴ BARROS, Eliane Cruxên e Lando, Aldair Marli. Capitalismo e colonização – os alemães no Rio Grande do Sul. In *RS: imigração e colonização*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 39.

A POESIA DE EZRA POUND: A IMAGEM COMO METÁFORA VISUAL

Carlos Roberto Ludwig

This essay aims at analyzing one of Ezra Pound's "Cantos", i. e., the first "Canto", in order to demonstrate Pound's poetical assumptions, which aim at the imagetic configurations as a stylistic device which I name 'visual metaphor'. I will study some of Pound's poetical assumptions which highly influenced the visual poetry in the 20th century, including the Brazilian poetry group Noigandres, founded by Augusto de Campos and Haroldo de Campos. Thus, both Brazilian translators synthesized Pound's main presuppositions and they assimilated them as aesthetical and poetical devices for their artistic creation and poetical translations like in their oeuvre "Ezra Pound: Poesia".

Keywords: Poetical and Aesthetical Assumptions; Pound's Poetry; Poetical Image; Noigandres; Haroldo e Augusto de Campos.

1 Introdução

Segundo e. e. cummings¹ "Ele foi para a poesia do século o que Einstein foi para a física." Tal referência mostra o quanto Ezra Pound inovou e reinventou a poesia do século XX. Sua poesia e poética colaboraram decisivamente para configurar elementos estéticos e pictóricos da poesia moderna e, em particular da poesia vanguardista. Os dois grandes poetas que influenciaram decisivamente a poesia visual do século XX: Mallarmé, com seu poema "Un Coup des Dés" e Ezra Pound com todo o conjunto de sua poesia, poética e teoria literária. Ezra Pound sempre esteve bastante preocupado em construir uma poesia que sugerisse elementos visuais através da linguagem poética. Para tanto, revisitou os grandes clássicos como Homero e Dante. Em seus "Cantos",² elaborou uma versão de uma "Divina Comédia" moderna, em que aproveita elementos da poesia de Dante, assim como a de Homero.

A visualidade na poesia não é uma característica que surge somente no século XX, com os manifestos vanguardistas. Era um elemento presente em outros momentos da poesia, como na Idade Média e Moderna, principalmente nas iluminuras e ilustrações que mesclavam texto e imagem com o objetivo de ensinar aos leigos, passagens bíblicas e ensinamentos morais. Outro grande momento da fusão entre imagem e texto acontece no Romantismo com a poesia de William Blake. O poeta inglês fazia ilustrações contendo imagem e texto poético, os quais mantinham relações intertextuais entre si. Sua poesia já era um indício de mudanças que se disseminariam no século XX.

Proponho nesse trabalho analisar um dos "Cantos" de Ezra Pound (1885-1972), ou seja, o "Canto I" para demonstrar os pressupostos poéticos poundianos, os quais visam à configuração de imagens como um recurso estilístico que denomino aqui de

Carlos Roberto Ludwig, bolsista de doutorado do CNPq, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: ludwig.crl@gmail.com.

"metáfora visual". Examinarei alguns postulados poundianos essenciais que influenciaram a poesia visual e concretista da primeira metade do século XX, inclusive para os poetas Augusto e Haroldo de Campos. Vale lembrar que o grupo Noigandres, fundado por Augusto e Haroldo de Campos, mantinha contato direto com o poeta estadunidense. Por isso, os irmãos Campos sintetizaram os principais postulados de Pound, bem como os assimilaram como recursos estéticos e poéticos tanto para a sua criação artística com para a tradução poética em sua obra "Ezra Pound: Poesia" (1993).³

Dentre seus principais pressupostos poéticos, Haroldo de Campos destaca a visualidade. Segundo Haroldo de Campos, a poesia de Pound cria formas visuais, assim como Mondrian foi o "inventor de formas plásticas" e Webern foi o "inovador do universo sonoro".⁴ Além de ser um inovador da poesia moderna, Pound se preocupou em apresentar "uma nova tradição, à margem do ranço acadêmico das histórias da literatura", dentre eles Arnaut Daniel, os provençais, Guido Cavalcanti e os simbolistas.⁵

Ao inovar a poesia, Pound o propõe o ideograma como "princípio organizador dos "Cantos"". ⁶ O método ideogrâmico tornou-se tão importante para a poesia do século XX, pois consegue sintetizar em uma só imagem um conjunto de palavras, sugestões e até metáforas que, segundo Haroldo de Campos "elimina as cortinas de fumaça do silogismo: permite acesso direto ao objeto. Duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de idéias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar".⁷ Como destaca Haroldo de Campos, a disposição visual de cada poema dos "Cantos" forma em si uma espécie de ideograma ou uma "estrutura ideogrâmica básica".⁸ Para Campos, o método ideogrâmico de Pound "concorda intimamente, do ponto de vista da invenção formal, com as 'subdivisões prismáticas da idéia'" de Mallarmé, em seu poema "Un Coup des Dês".⁹ Ambos os poetas se inspiraram nas estruturas musicais, formando como que uma partitura cujas linhas melódicas dialogam entre si, criando harmonia e beleza.

Outra característica importante na obra de Pound é a espacialidade de sua poesia. Ele é um "poeta espacial" devido ao uso tipográfico com letras diferenciadas por elementos pictóricos chineses, hieróglifos egípcios, tudo isso com "função semafórica".¹⁰

O léxico de Pound é bastante objetivo, direto e coloquial. Segundo Haroldo de Campos, Pound não usa a metáfora pura. No entanto, Pound preocupa-se com a metáfora, não no sentido convencional, mas cria no entrelugar das palavras um conjunto de sugestões visuais que criam metáforas muito impactantes e pungentes. Assim também, para Campos, a obscuridade da linguagem de Pound não está na palavra, mas nas referências à tradição literária. A poesia de Pound é, num certo sentido, uma poesia autorreferencial que busca sua beleza e harmonia na tradição literária e artística.

Haroldo de Campos define os “Cantos” como uma “épica sem enredo”, os quais se ordenam a partir de focos de interesses históricos, éticos, políticos e estéticos. O que une visualmente essas estruturas aparentemente desconexas é o método ideográfico, que dá forma e ordena as linhas melódicas da grande sinfonia dos “Cantos”.¹¹ O conjunto de poemas de Pound, do mesmo modo que “The Waste Land” de T. S. Eliot, cria elos de referências como “vasos comunicantes” da poesia em que “de uma caixinha aberta surge outra “numa sucessão de referências ad infinitum”.¹²

2 Metáfora visual metapoética: Odisseu Moderno e a Recriação Poética

O primeiro Canto da obra “Cantos” apresenta uma curiosa referência à Antiguidade Clássica. Até o verso 7 do poema, o leitor não tem a menor idéia de qual tema da literatura grega Pound está reconstruindo poeticamente, até ler a primeira referência a Circe. Nos versos seguintes, o poeta descreve a presença das terras Cimerianas (Kimmerian), as personagens Perimedes e Euriloco, bem como libações aos deuses gregos. É somente com a menção à Ítaca (vs. 25) que o leitor tem certeza absoluta de que se trata de Odisseu, mais especificamente o retorno de Odisseu e seus companheiros à Ítaca. É nesse momento, então, em que o leitor associa a voz poética à da personagem Odisseu retornando ao lar.

Embora a descrição pareça ser uma mera transposição da “Odisséia” para o poema, Pound reconstrói figurativamente esse cenário, tingindo-o com metáforas do imaginário da navegação, dos sacrifícios e da libação aos mortos, em particular a Tirésias, narrada por Homero no canto XI da “Odisséia”, o canto XI da “Odisséia” que intensifica muito mais as colorações e tensões trágicas implícitas no poema. É interessante notar nesse Canto a configuração de imagens como um recurso da poesia, aglomerados num conjunto de metáforas visuais que intensificam a tensão poética e os conflitos sofridos por Odisseu em seu retorno ao lar. É através da visualidade apresentada nas diversas colorações e sugestões do poema que se constrói uma poética visual e pictórica.

O Canto inicia com uma conjunção coordenada aditiva e – and – criando, desse modo, a sensação de uma narrativa já em percurso, o que pode provocar e sugerir um efeito de apreensão no leitor. As imagens mostram Odisseu descendo ao navio e “nossos corpos pesados de pranto” as “velas infladas” (vs. 3-4). No original, velas infladas é “bellying canvas”, literalmente “velas como barrigas inchadas”. Aqui o contraste entre a quilha e as ondas, mastro e velas inchadas na nave negra, os corpos dos guerreiros e os das ovelhas descrevem imagens de desespero e tensão trágica, num conjunto de figurações metafóricas que dão coloração imagética ao poema. Outro contraste interessante é entre “wind jamming the tiller”,¹³ o que sugere a força do vento pressionando, não o leme, mas a direção e coordenação dos guerreiros gregos e, sobretudo, seu destino. Nesse sentido, o imaginário da navegação, como as imagens de barcos, velas, ondas, leme, sempre esteve associado ao trágico e ao sublime, o que realça os conflitos e tensões do poema. O conjunto de metáforas do imaginário da navegação intensifica aqui a lirismo do canto, sugerindo a dor, a perda e desespero.

Nos versos subsequentes, enquanto os guerreiros estão sentados no meio do navio, o poeta descreve

Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,
Came we then to the bounds of deepest water,
To the Kimmerian lands, and peopled cities
Covered with close-webbed mist, unpierced ever
With glitter of sun-rays
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven
Swartest night stretched over wretched men there.¹⁴

Nesses versos, nota-se um conjunto imagético pictorial. O sol rumo ao sono contrasta com a imagem das sombras sobre o oceano, nas terras cimerianas cobertas pela névoa espessa, que nunca fora atravessada pela luz do sol, nem o brilho das estrelas, o que o poema sintetiza na imagem "Swartest night stretched over wretched men there".¹⁵ A repetição da sonoridade /tch/ em stretched e wretched sugere o rasgar de pano, das velas numa tempestade, ou então o peito dos homens que se parte frente à tristeza, à dor e à perda. Aqui o leitor, ao ouvir ou perceber a sonoridade sugerida, pode imaginar o ato de rasgar algo ou o arrebentar da dor interior. Isso recria metaforicamente, através da sonoridade poética, um cenário de dor e dilaceração de Odisseu e dos guerreiros gregos. A visualidade é construída através da sonoridade poética, demonstrando a destreza de criação artística e imagética de Pound.

O poeta finaliza essa primeira parte descritiva do navio sobre o mar com a chegada deles no lugar predito por Circe: "The ocean flowing backward, came we then to the place / Aforesaid by Circe".¹⁶ Aqui o poeta encerra essa etapa inicial, para descrever os sacrifícios exigidos pelos deuses, para que possam retornar para casa:

Here did they rites, Perimedes and Eurylochus,
And drawing sword from my hip
I dug the ell-square pitkin;
Poured we libations unto each the dead,
First mead and then sweet wine, water mixed with white flour.
Then prayed I many a prayer to the sickly death's-head;¹⁷

As descrições das libações configuram um cenário rico em imagens do saber mântico e dos sacrifícios divinos, a fim de variar a coloração visual do poema, criando a sensação de transporte e presença no local e no momento das libações. No verso, "First mead and then sweet wine, water mixed with white flour", a repetição sonora do /w/ sugere o escorrer dos líquidos misturados no fosso, bem como pode sugerir a flutuação e o movimento desses líquidos durante as libações. Tal imagem reaparecerá quatro versos abaixo, quando o poeta descreve o sangue escorrendo no fosso: "Dark blood flowed in the fosse". Novamente, a sonoridade poética recria o movimento líquido, sugerindo metaforicamente a imagem de tais fluidos. A visualidade poética é ressaltada e criada no poema através da sonoridade e das descrições de movimento no poema.

O poeta compara tais sacrifícios e libações aos que ele fizera em Ítaca:

As set in Ithaca, sterile bulls of the best
For sacrifice, heaping the pyre with goods,

A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.
Dark blood flowed in the fosse,
Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides
Of youths and at the old who had borne much;
Souls stained with recent tears, girls tender,
Men many, mauled with bronze lance heads,
Battle spoil, bearing yet dreary arms,
These many crowded about me;¹⁸

O poeta cria uma fusão, através de uma torção na estrutura sintática, ao associar livremente as vítimas dos sacrifícios aos deuses com as vítimas na guerra de Tróia. Essa torção se dá quando o poeta justapõe, através do uso da parataxe, a imagem do sangue escorrendo com os mortos, vítimas da guerra. Observa-se a intensificação de metáforas de escuridão como black e dark em contraste com "mortos cadavéricos, almas saídas do Érebo, de noivas, / De jovens, de velhos que muito sofreram". Esse conjunto de imagens mostra a atmosfera sombria e densa em que as vítimas sacrificiais da guerra se encontram. A justaposição e a intensificação desse cenário soturno referem-se ao lirismo e à confusão interior do poeta e expressa o pesar, a tristeza e o desespero frente à perda, à incapacidade de compreender o divino e o sublime.

Como que numa visão profética, o poeta (Odisseu) dá um grito pálido e tenso devido às visões e ao pavor provocado por elas. Ele invoca os deuses Plutão e Prosérpina,¹⁹ mantendo com a espada o "ímpeto dos mortos impotentes". Surge então o espírito de Elpenor, insepulto, abandonada na terra. Após Odisseu invocá-lo, implora que construa um sepulcro junto ao mar. Após Odisseu repelir Anticleia, chega o espírito de Tirésias:

Holding his golden wand, knew me, and spoke first:
"A second time? why? man of ill star,
Facing the sunless dead and this joyless region?
Stand from the fosse, leave me my bloody bever
For soothsay."²⁰

A intensificação e a tensão poética ocorrem pela repetição das imagens de escuridão e tristeza, como sunless dead, joyless region em contraste com "Holding his golden wand". Após beber do sangue escuro, ele prediz: "Odysseus / Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas, / Lose all companions".²¹ Outra vez o poeta emprega a imagem de escuridão, como "dark seas", o que cria uma cena de intensificação sombria e pesada, repercutindo o pesar de Odisseu. As imagens do mar com suas ondas negras intensificam e evoca o desespero dos guerreiros voltando ao lar.

Por fim, o retorno do espírito de Anticleia, mãe de Odisseu, é mesclado com elementos da modernidade e também figura num cenário moderno, muito ao gosto da poesia do início do século XX: Pound traça uma relação intertextual com a tradução literária. Ao proferir "Jaz em paz, Divus", ou seja, Andreas Divus. Refere-se ao "scholar" renascentista e tradutor de Homero para o latim, que publicou as traduções da "Ilíada" e da "Odisseia em 1538". Nesse caso, Pound coloca seu "Canto I" no jogo intertextual entre tradução-recriação literária, como um elemento estético importante tanto para a sua poesia como para a construção desse poema.

Pound vê aí a recriação do sacrifício aos mortos da “Odisséia” como uma possibilidade de trazer para a modernidade elementos da literatura homérica na forma de referências poéticas. O poeta cria um Odisseu moderno que dialoga tanto com seu passado literário como com as recriações literárias do século XX, com a criação de uma poética visual, cujo conjunto de elementos da herança literária é fundamental para a configuração da visualidade na poesia.

O poeta descreve espacialmente o percurso de Andreas Divus para chegar ao cerne da poesia homérica: passa pelas sereias e vai até a ilha de Circe. Emprega detalhes da imagem de Afrodite, referindo-se a ela com expressões latinas, descrevendo-a como “radiante”, “com dourados / Cintos e laços nos seios, pálpebras de bistre”. Os ricos detalhes da figura de Afrodite sugerem a importância poética da tradição literária para Pound como um elemento crucial para a criação e tradução poética.

Para a surpresa do leitor, o poeta mescla a imagem de Afrodite com a Andreas Divus ao referir-se a “thou”, que transpõe a poesia homérica para o público da Renascença através da tradução poética. A referência a Argicida, ou seja, Aquiles, “conduzindo o ramo de ouro do Argicida”, é uma referência à “Íliada” de Homero. O final do poema “De modo que:” deixa em aberto para o leitor inúmeras possibilidades de como a poesia clássica e a recriação poética de Divus e do próprio Pound são capazes de atingir o cerne estético da poesia e construir metáforas visuais para renovar a poesia do século XX. A retomada da tradição clássica na figura de Odisseu se deve à densidade imagética e visual na poesia homérica, como elemento fundador da poesia visual. Sugestivamente, pode-se ler a figura de Odisseu, o industrioso, como auto-referência à própria poesia de Pound que considera a criação poética um conjunto de artifícios sofisticados. A poesia de Pound e Homero são elementos que vão influenciar os poetas visuais e concretistas do século XX.

3 Considerações Finais

A poesia e a poética de Ezra Pound apresentam, portanto, preocupações pertinentes à criação de uma poesia cujo impacto se dá pelo agenciamento de recursos visuais sugeridos pelas descrições, pela sonoridade, pelos ideogramas. O próprio poema é, para Pound, um ideograma, como afirma Haroldo de Campos. O princípio do ideograma é um dos elementos organizadores da poesia de Pound, cuja função poética é sintetizar imagens e ideias num único ideograma, ou numa única imagem sugerida pelo poema.

Outro traço bastante marcante da poesia de Pound é sua forte ligação com a tradição literária. Mas obviamente Pound não reproduz antigos temas da literatura simplesmente. Ele recria tais temas, dando-lhes nova coloração e novos sentidos. Ele dialoga principalmente com a poesia homérica. Além do mais, ele dialoga com os poetas provençais como Daniel Arnault. A poesia de Pound representa, portanto, um forte elo de comunicação entre a tradição literária. Em muitos sentidos, ele influenciou fortemente os poetas vanguardistas, concretistas e, inclusive, os poetas brasileiros do grupo Noigandres. Como afirma e. e. cummings, Pound realmente “foi para a poesia o que Einstein foi para a física”.

Notas

¹ e. e. cummings sempre assinava seu nome com letra minúscula.

² CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto. “Ezra Pound: Poesia”. 3. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

³ CAMPOS, op. cit..

⁴ CAMPOS, *Idem*, p. 143.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 144.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Idem*, p. 146.

¹¹ *Idem*, p. 145.

¹² ROSENFELD, K. H. & PEREIRA, L. F. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 73.

¹³ ‘vento premindo o leme’, CAMPOS, op. cit., p. 143. Todas as traduções do Canto I são de Haroldo de Campos na edição supracitada.

¹⁴ Sol rumo ao sono, sombras sobre os oceanos / Chegamos ao limite da água mais funda, / Às terras cimerianas, cidades povoadas / Cobertas de névoa espessa, jamais devassada / Por brilho do sol, nem / Quando tende às estrelas, nem / Quando volve olhar do céu, / Trava a mais negra sobre homens tristes. (*Ibidem*, p. 159)

¹⁵ a treva mais negra sobre os homens desgraçados.

¹⁶ Reflui o oceano, chegamos ao lugar / Predito por Circe.

¹⁷ Aqui cumpriram ritos Perimedes e Euríloco, / Puxando a espada do flanco / Cavei o fosso de um côvado de lado; / Vertemos libações, depois vinho doce, água e farinha branca. / Então muitas preces orei sobre as débeis cabeças dos mortos;

¹⁸ E quando em Ítaca, touros estéreis dos melhores / Em sacrifício, a pira coberta de oblações, / Uma ovelha só para Tirésias, negra e ovelha-guia, / Sangue escuro escorreu no fosso, / Mortos cadavéricos, almas saídas do Érebo, de noivas, / De jovens, de velhos que muito sofreram; / Almas manchadas de lágrimas recentes, virgens tenras, / Homens muitos, golpeados com lanças de bronze / Restos de guerra, armas vermelhas, / Amotinaram-se a meu redor.

¹⁹ É interessante notar como Pound mescla no poema nomes gregos e romanos da mitologia, com o intuito de sugerir o diálogo entre as tradições clássicas e modernas. Assim, o leitor perceberá essa constante oscilação nas citações abaixo.

²⁰ Com o cetro de ouro, reconheceu-me e falou primeiro: / “Uma segunda vez? Por que, homem de má estrela, / Encaras os mortos sem sol e este reino sem júbilo? / Longe do fosso! Deixa que eu beba o sangue / E vaticine”.

²¹ “Odisseu, / Retornarás através do rancoroso Netuno, sobre mares turvos, / Perderás todos os companheiros”.

Campos de Carvalho e as vanguardas brasileiras

Caroline Rafaela Heck

There, at one time, many voices carrying dissonant meanings that may go unnoticed. I assume that these speeches are also material for construction work of the historian. In this text I want to look back an author little, however intensely, reviewed, long forgotten, but of peculiar importance to the eyes of history. Born in 1916 in Uberaba, Minas Gerais, Walter Campos de Carvalho wrote little, but had his moments in the press and critics. His main works are the four novels written between 1956 and 1964: *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *Chuva imóvel* (1963) and *O púcaro búlgaro* (1964). There is a stylistic and thematic continuity in the four novels, narrated in first person, addressing issues such as insanity, death, war, atomic bomb, mass society, consumerism, the questioning of authority, etc. *Tropicalismo* and counter-culture movements are those which we associate Campos de Carvalho, especially due to its "rediscovery" in the late 1960: the customs, culture, traditions, the rigidity of bourgeois society, everything was subject to criticism that movement. Proposed a new way of living, valuing feelings, changing relationships between men and women, refused dogmas, both the right and the left, both representatives of the authoritarian tendencies. Born of the period that follows the end of World War II, the so-called counter-culture, culture that opposes the culture taken as official, is the challenge of what is considered right and indisputable: the traditions, customs, rationalism, ethnocentrism, etc.. Anyway, born to different paths from that point already known, shows how the possibility of other ways of living are possible.

Keywords: Campos de Carvalho; History; Literature.

1 Introdução

Este trabalho é parte constituinte da elaboração de minha tese de doutorado em história pela Universidade do Rio Grande do Sul, na qual abordo a relação de Campos de Carvalho com a imprensa brasileira no período de 1956 a 1978, no qual enfoco a mudança de perspectiva de leitura de suas obras. Utilizo-me, principalmente, de críticas literárias do período para abordar a questão de como obras literárias e seus produtores podem ser fontes históricas relevantes.¹

A atenção da maioria dos historiadores que se propõem a trabalhar com autores de ficção como fonte de conhecimento tende a voltar-se aos mais consagrados e mais comentados escritores da época que pretendem abordar. Essa tendência explica-se pela busca da representatividade que esses autores mostram enquanto signatários de características comuns a um determinado grupo, com características semelhantes. Ou seja, um movimento ou uma corrente literária que se aproxima estilística ou tematicamente. São considerados representativos porque seriam a "encarnação do espírito de uma época".

Caroline Rafaela Heck, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9000, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51 3308-6639; Tel: (51) 3308-6639; E-mail: carolinerheck@gmail.com

2 Campos de Carvalho e as vanguardas brasileiras

Há, em determinada época, muitas vozes portadoras de diversas falas e que podem passar despercebidas. Parto do pressuposto de que essas falas dissonantes são também matéria para construção do trabalho do historiador. Aqui, quero voltar os olhos para um autor pouco, porém intensamente comentado; há tempos esquecido, mas de relevância peculiar para os olhos da história. Nascido em 1916 em Uberaba, Minas Gerais, Walter Campos de Carvalho escreveu pouco, mas teve seus momentos dentro da imprensa e da crítica. As suas principais obras são os quatro romances escritos entre 1956 e 1964: *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O pícaro búlgaro* (1964).² Há uma continuidade temática e estilística nos quatro romances: narrados em primeira pessoa, abordam questões como loucura, morte, guerra, bomba atômica, a sociedade de massa, o consumismo, o questionamento da autoridade, etc.³

É visível sua vinculação ao contexto da Guerra Fria, na qual a possibilidade de o mundo ser destruído em uma catástrofe nuclear parecia ser uma certeza. Seus livros mostram essa preocupação, bem como a proximidade com o absurdo desse mundo que estava à mercê da morte, ao mesmo tempo em que encher a casa com os mais modernos eletrodomésticos parecia ser a ordem do dia.

Os livros são carregados de um pessimismo agressivo, que encarna uma reação à própria sociedade brasileira, que via na modernização do país a alavanca para um desenvolvimento rápido.⁴

E, apesar dessa visão extremamente amargurada da realidade, Campos de Carvalho aborda-lhe regido por um olhar que destaca o risível desse mundo absurdo. O riso mostra-se sua ferramenta mais eficaz em sua empreitada para evidenciar o que estava fora de lugar.

Apesar de meu trabalho ser perpassado por uma constante preocupação com sua contextualização e historicização, destacando as relações estabelecidas entre história e literatura, também me preocupo em abordá-lo sob a perspectiva da análise estilística e literária das obras. Abordo, nesse ínterim, a questão do narrador em primeira pessoa e a sua bipartição, ao longo dos romances, em duas vozes distintas, que chamo de “narrador-noite” e “narrador-dia”. Essa bipartição refere-se aos momentos em que as narrativas são abordadas sob a perspectiva do amargurado narrador “noturno”, ou a loucura *nonsense* de seu gêmeo “diurno”. Nesses momentos, tem-se a impressão de que se trata de narradores distintos, mas que são a representação literária da dicotomia loucura/lucidez. O riso enlouquecido do narrador-personagem-diurno é o riso destruidor, de dedo em riste apontando para o absurdo “das” existências. Existências nada metafísicas, cujo questionamento surge justamente do contato com o real, com o entorno. Nos momentos em que se torna lúcido, aponta a loucura revelando que loucos são os outros, louco é o mundo.

Por meio de acesso a críticas publicadas em jornais à época de sua publicação, nas quais chama atenção o tratamento estritamente literário dado às obras, percebi que pouco ou nada se dizia sobre o fato de que Campos de Carvalho apresentava-se como um contumaz contestador de seu tempo. O que percebi, em seguida, foi que a visão de que sua obra tinha esse sentido contestador era, antes de tudo, uma visão minha, uma visão de meu próprio tempo. Ao perceber tal anacronismo, dei-me conta de que houve um determinado momento em que se modifica o tratamento e a interpretação acerca de sua obra.

Em que momento vai haver uma mudança na forma como foi abordado por esses meios de divulgação? Em uma visão preliminar, relaciono o momento de ascensão do

regime militar instaurado no Brasil em 1964 com a mudança de perspectiva desses meios ditos “intelectuais” sobre o que é lido e por quê. De 1964 é o último livro publicado por Campos de Carvalho; a partir daqui não haverá trabalhos inéditos do autor. Mas é evidente que sua obra continua sendo procurada, comentada e reeditada. O contexto vai se modificar radicalmente e isso vai implicar uma mudança de perspectiva ou visão de mundo desses intelectuais que ditam o que é editado e comentado. Como a obra de Campos de Carvalho vai se inserir dentro dessa nova perspectiva de realidade?

Posso partir, assim, para os questionamentos vinculados ao primeiro período a que se propõe a análise dessa trajetória: o que a crítica literária dizia a respeito dos livros de Campos de Carvalho antes do ano de 1964?

Autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queiroz faziam o que era chamado de literatura engajada e em geral estavam associados ao Partido Comunista. No contexto pré-64, as pretensões políticas e a literatura que abordava tais temas tinha um perfil bastante distinto daquele que vai surgir com a ascensão dos militares ao poder.⁵ Quais eram essas diferenças? O que vai mudar então? Quero perceber essa modificação na maneira de pensar a literatura mediante a observação do que aconteceu com a obra de Campo de Carvalho.

O autor não escreve mais depois de 64, mas será “ressuscitado” nesse novo momento da história. Essa data é o marco para uma nova perspectiva da literatura e outros setores da arte no Brasil. Contudo, será a partir de 1968 que essas modificações se cristalizarão em manifestações artísticas e na própria imprensa. Com o controle do Estado, todas essas manifestações serão cerceadas de modo que serão obrigadas a estabelecer mecanismos para se manifestar sem serem incomodadas pelos censores. Será um período difícil em que, apesar das dificuldades, florescerão manifestações artísticas de grande criatividade.⁶

Modifica-se a forma de fazer literatura; modifica-se a forma de pensar os textos.⁷ Quais eram as preocupações políticas desses autores nesse momento da história? Que tipo de literatura passaram a fazer? Pretendo, aqui, estabelecer as relações entre esse novo contexto com a produção literária que se passa a fazer então. E, partindo dessa nova perspectiva, vincular a literatura de Campos de Carvalho a esse contexto tão diferente daquele em que confeccionou suas obras.

Suas obras serão lidas de outra maneira a partir de 1964, isso parece ser inegável. Aprender os mecanismos de percepção dos novos leitores, profissionais ou não, não parece ser possível, pois escapa aos limites metodológicos de um trabalho de história. Contudo, são apreensíveis as modificações de contexto e das manifestações culturais ocorridas no período, o que pode dar o caminho para perceber como Campos de Carvalho é recebido pelo meio histórico em que transitou.

Uma obra literária será sempre uma obra aberta, ou seja, seu sentido será estabelecido também e, principalmente, pelos seus leitores. Num momento em que questionar o autoritarismo, o individualismo e a força de um Estado opressor parece ser a única alternativa de um grupo que não pode se manifestar, Campos de Carvalho aparece remoçado e carregado de novos significados, determinados pelo novo contexto. Não se trata aqui de arrancá-lo de seu próprio contexto histórico, o qual via com extremo pessimismo; trata-se, contudo, de inseri-lo em um novo contexto no qual vai adquirir novos significados.

Além disso, apesar da ruptura ideológica que aconteceu em meados da década de 1960, essa ruptura não instaura um contexto descolado do tempo que a antecedeu, que seja, é a decorrência de escolhas e caminhos tomados. Não há também a intenção de estabelecer determinismos históricos, mas é possível dizer que o que aconteceu em 1964 foi o resultado do que lhe precedeu.

Campos de Carvalho escreveu nesse contexto de pós-guerra, mostrando uma grande descrença em relação ao papel do homem no mundo e sua capacidade de destruir aquilo que toca. Encara a realidade como absurda e a loucura é uma das tônicas de sua literatura. Com a ascensão dos militares e com a demonstração da brutalidade do novo regime, as obras de Campos de Carvalho oferecem respostas pertinentes para esse novo mundo que surge, ou melhor, que emerge, pois suas raízes já estavam ali quando escreveu.

Uma possível hipótese de trabalho que parece se afigurar é a questão do posicionamento de sua obra frente ao papel que o Estado desempenha frente ao indivíduo. Seus livros são carregados de críticas frente ao controle dos indivíduos pelo Estado. Até 1964, a sociedade brasileira está passando por grandes transformações estruturais proporcionadas pelo Estado, que pretende a modernidade e o progresso. Dentro dessa perspectiva, a intelectualidade brasileira estava, em sua parcela mais expressiva, engajada nesse ideal de modernização da sociedade. Nesse momento, o questionamento desses intelectuais limitava-se à busca de como essa modernização deveria ser efetuada, já que concordavam que o progresso era necessário. Os questionamentos de Campos de Carvalho soavam fora de foco nesse momento

Entretanto, será a partir do enrijecimento dos mecanismos repressivos do regime militar que surgirão manifestações culturais de cunho estritamente contestatório, e será nesse contexto que Campos de Carvalho, ou melhor, suas obras, encontrarão abrigo e reconhecimento. Até então, a literatura engajada apresentava-se de forma sisuda e vinculada a partidos políticos com posições bem definidas, como “direita” e “esquerda”. Agora já não será mais assim: toda forma de autoridade violenta será contestada, toda repressão às liberdades humanas serão atacadas. E nosso autor, Walter, já pensava nisso há muito tempo.

O tropicalismo e a contracultura são movimentos aos quais podemos associar as obras de Campos de Carvalho, especialmente devido a sua “redescoberta” no fim da década de 1960: os costumes, a cultura, as tradições, a rigidez da sociedade burguesa, tudo era alvo para as críticas desse movimento. Propunham uma nova forma de viver, valorizando sentimentos, mudando as relações entre homens e mulheres, recusavam dogmas, tanto os da direita quanto os da esquerda, ambos representantes de posturas autoritárias. Nascida do período que sucede o fim da Segunda Guerra, a dita contracultura, a cultura que se opõe à cultura tida como oficial é a contestação daquilo que é tido como certo e incontestável: as tradições, os costumes, o racionalismo, o etnocentrismo, etc.

Essa nova visão de mundo nasceu com o intuito de apontar para novas formas de pensar a sociedade: os dogmas religiosos e culturais passam à condição de meras escolhas, e não mais serão a única maneira de se viver. Agora, abrem-se os olhos para outras maneiras de pensar a cultura e a sociedade, para outras realidades que mostram que fazemos escolhas ao estabelecer elementos como religião e estruturas familiares, por exemplo.

Enfim, nasce para apontar caminhos distintos daquele já conhecido, mostra como a possibilidade de outras formas de viver é possível. A obra de Campos de Carvalho vai, a partir desse momento, ser encarada como representativa por enquadrar-se justamente nessa abordagem desencantada da realidade. A crítica é um mecanismo muito eficiente para a percepção de como os meios intelectuais determinavam, de certa forma, o que era lido dentro de seu meio. É claro que se faz necessário o corte temporal e também o recorte de qual grupo social estamos falando. Como todo trabalho de história, será esse corte que determinará a possibilidade e a legitimidade das questões propostas ao objeto.

Dessa forma, proponho olhar para os olhos que redescobriram Campos de Carvalho,

ou melhor, descobriram, pois o que viam nele naquele momento jamais fora percebido pelos que os antecederam. Mas, como é nos olhos que residem as cores, antes, talvez tenha sido visto em preto e branco.

Notas

¹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

² CARVALHO, Walter Campos de. *Obra reunida – A lua vem da Ásia, Vaca de nariz sutil, Chuva imóvel, O púcaro búlgaro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

³ HECK, Caroline R. *A gargalhada mostra os dentes: o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado em Letras/ UFRGS, 2007.

⁴ A intelectualidade estava voltada para um grande projeto de modernização e desenvolvimento do país. Vinculados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), instituição criada no governo de Café Filho em 1955, tinha o intuito de validar as ações do Estado por intermédio do fortalecimento da discussão em torno do desenvolvimentismo. Apontavam a necessidade de desenvolver a indústria na sociedade brasileira numa tentativa de diminuir as contradições sociais existentes.

⁵ MOTA, Carlos G. *A ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1994; VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Tese de doutorado, UNB, 1996.

⁶ GARCIA, Marco A.; VIEIRA, Maria A. (org.). *Rebeldes e contestadores: 1968 - Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008; HOLLANDA, H. B., GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984; HOLZMANN, Lorena e PADRÓS, Enrique S. (org.). *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

⁷ BRAGA, José L. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora UNB, 1991; CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Editora Ática, 1995; FERREIRA, João Francisco (coord.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981; MALTZ, Bina F.; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993; ROSA, Michele Rossoni. *O pensamento de esquerda e a Revista Civilização Brasileira (1965-1968)*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado em História, UFRGS, 2004. SCHULZ, Rosangela Marione. *“Quem se comunica se trumbica” : o discurso do Pasquim no período Médici (1969-1974)*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado em Ciência Política. UFRGS, 1996.

O concreto aparente na modernidade de Clorindo Testa

Cassandra Salton Coradin

The valuation of concrete surfaces emerged as a major characteristic of projects conceived by Clorindo Testa, an architect living in Argentina, in mid-50's and 60's, in the beginning of his career. In this sense, it is believed that, in each new project, he advanced his studies of use of materials, particularly the principles of resistance and plasticity, culminating in projects in which form, structure and functionality were adjusted and created buildings of a unique character. It has been highlighted that the term 'brutalism' in architecture is far from configuring a unanimous concept, since it has different attributions. This study does not aim at discussing these meanings, but a slight approximation has been considered, regarding its use in relation to the first projects by Clorindo Testa. Thus, we intend to examine and publicize modernity as fostered by architect Clorindo Testa through works that leveraged his professional acknowledgement not only in Argentina but also worldwide. The works mentioned by Testa as the most relevant ones in his professional trajectory are the following: Santa Rosa Civic Center (1955-1976), Bank of London (1960-1966), and The National Library (1961-1996). We also aim at presenting the dialogue existing between the architectonic composition developed by Testa along those years and the works proposed in the same period by the French architect Le Corbusier, one of the greatest representatives of modern architecture in the world.

Keywords: Clorindo Testa; Bank of London; Santa Rosa Civic Center; National Library.

1 Introdução

A valoração do concreto aparente surge como principal característica das obras projetadas no início da carreira do arquiteto, radicado na Argentina, Clorindo Testa. Neste sentido, acredita-se que a cada novo projeto desenvolvido, valendo-se do uso do material, ele avança seus estudos sobre o mesmo, principalmente no que tange aos princípios de resistência e plasticidade, culminando em projetos onde a forma, a estrutura e a funcionalidade se ajustam e criam edificações de caráter próprio.

Segundo Liernur, o concreto armado havia substituído o ferro como material estrutural entre os anos 30 e 40 na Argentina, graças à consolidação da produção nacional de cimento e à hegemonia das grandes empresas alemãs na indústria da construção local.¹ Quando contextualiza os acontecimentos dos anos 50 e 60, Liernur explica de que modo o brutalismo constituiu uma interessante saída para a situação econômica desfavorável,

*Cassandra Salton Coradin. Porto Alegre – Brasil. Tel/Fax:51.33325582;
Email: cassandraCoradin@terra.com.br.*

sendo capaz de diminuir os interesses em vanguardismos tecnológicos e encorajar respostas mais adequadas às limitações locais.²

Contudo, ressalta-se que na arquitetura o termo “brutalismo” está longe de configurar um conceito unânime, uma vez que diferentes atribuições lhe são conferidas. Não cabe a esse estudo uma discussão sobre essa acepção, mas considera-se válida uma breve aproximação no que tange ao seu uso relacionado aos primeiros projetos do arquiteto Clorindo Testa.

Durante o desenvolvimento do estudo sobre o tema “brutalismo”, Zein³ explora as definições e as desembaralha em ordem cronologicamente direta. Nesta aproximação, a autora trata como “primeiro brutalismo”, o desenvolvido pelo arquiteto Le Corbusier no período pós Segunda Guerra Mundial, a partir da “Unité d’Habitation” de Marselha. Nesta acepção, o termo “Brutalismo” seria designativo do uso do “béton brut”, concreto aparente.⁴ Essa seria, de fato, a denominação original, ou primeira, dada ao termo brutalismo, como admite o próprio Reyner Banham.⁵

Contudo, segundo a autora citada anteriormente, não se aplica essa acepção, “primeiro brutalismo”, como tendência, mas como exemplo que determina variadas concepções na atividade arquitetônica na segunda metade do século XX. Para ela, a utilização de uma superfície de concreto aparente seria muito pouco para conformar uma tendência, tão pouco um estilo, já que nem mesmo esse requisito seria fixo, havendo sido confirmadas obras ditas brutalistas, por exemplo, em alvenaria de tijolos. Contudo, demonstra a possibilidade das obras conformarem um conjunto e assim acredita que não parece ser difícil admitir e indicar algumas obras “brutalistas”, dadas as características arquitetônicas e construtivas.⁶

Dessa maneira, o termo “brutalismo” segue sendo usado e valorizado:

Para dizer de outra maneira, pode-se simplesmente afirmar, com base nos fatos, que determinadas obras serão brutalistas, apenas e suficientemente porque parecem ser; e que o que determina sua aproximação e inserção na tendência não é sua essência, mas sua aparência, não é seu íntimo, mas sua superfície, não são suas características intrínsecas, mas suas manifestações extrínsecas.⁷

Dado o exposto, prefere-se afirmar que os projetos desenvolvidos por Testa nos primeiros anos de sua carreira, são inspirados na obra de Le Corbusier, ou então, que se valem do exemplo da arquitetura do francês, pós Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, o uso do concreto aparente e a exploração deliberada da textura do material, reforçada pelas linhas marcadas pelas formas - além das semelhanças formais e o caráter funcional - são as principais características dessa inspiração, não somente na edificação propriamente dita, como nos elementos urbanos que a rodeiam. Dessa maneira, quando for feito o uso do termo “brutalista”, no decorrer do texto, referindo-se a uma das três obras analisadas, lê-se: uso do “béton brut”.

Para exemplificar o uso do concreto aparente na modernidade de Clorindo Testa, destacam-se as obras que impulsionaram o seu reconhecimento profissional, tanto na Argentina, quanto internacionalmente. Estas são também as obras mencionadas por Testa como mais relevantes na sua trajetória arquitetônica, sendo elas: o Centro Cívico da cidade de Santa Rosa (1955-1963), localizado na província de La Pampa, Argentina; o Banco de Londres (1960-1966) e a Biblioteca Nacional (1961-1996), ambas as últimas localizadas em Buenos Aires, Argentina.



Figura 1: Centro Cívico de Santa Rosa (1955-1963)⁸



Figura 2: Banco de Londres (1960-1966)⁹



Figura 3: Biblioteca Nacional (1961-1996)¹⁰



Figura 4: Unite d’Habitation Marseille (1947-1952)¹¹



Figura 5: Palácio da Assembléia, Chandigarh (1955)¹²



Figura 6: Biblioteca Nacional Buenos Aires (1961-1996)¹³



Figura 7: Convento La Tourette Eveux-sur-l’Arbresle (1957-1960)¹⁴

2 Centro Cívico de Santa Rosa:1955-1963¹⁵

Em 1955, as autoridades da província de La Pampa, recém convertida em província, organizam um concurso para o desenvolvimento de um anteprojeto para o Centro Cívico de Santa Rosa, sendo o objeto principal do concurso a edificação para a Casa de Governo e Ministérios. Ressalta-se a preocupação por parte dos promotores do concurso, com um espaço aberto que deveria ser criado, o qual, segundo as bases, deveria ser um “amplo espaço aberto e livre de trânsito para as concentrações de caráter patriótico, para 10.000 pessoas”.¹⁶ Além disso, solicitavam uma zonificação adequada do terreno, com o

objetivo de localizar, em futuro próximo, outros edifícios, tais como: um núcleo de atividades culturais - museu, auditório, cinema, conservatório, salas de exposições, etc. - e as sedes dos poderes, Legislativo e Judiciário.

Clorindo Testa havia se apresentado sozinho ao concurso, contudo, tendo sido escolhido o seu projeto em primeiro lugar, estabelece parceria com Boris Dabinovic, Augusto Gaido e Francisco Rossi, para desenvolver ajustes no anteprojeto, de acordo com as necessidades do governo local.¹⁷

São três os elementos arquitetônicos construídos que compõem essa primeira fase do Centro Cívico, entre 1955 e 1963:¹⁸ a Casa de Governo e Ministérios, a Estação Terminal de Ônibus e o pátio semi-coberto.

Contudo, o elemento principal da composição do concurso é o edifício da Casa de Governo e Ministérios, desenvolvido como uma barra autônoma de 180 metros de comprimento e 23 metros de largura. Seu programa é composto, principalmente, pelo gabinete do governador e suas dependências e pelos seguintes ministérios: Ministério de Governo e Obras Públicas, Ministério de Economia e Assuntos Agrários, Ministério de Assuntos Sociais. Além destas funções principais, completam a edificação, uma biblioteca, salão de atos, agência bancária e demais dependências de serviços.

Cabe ressaltar a influência que o arquiteto Le Corbusier teve sobre a obra de Clorindo Testa, e, neste sentido, a familiaridade da Casa de Governo com o edifício do Secretariado de Chandigarh. No entanto, segundo Cabral, há alguns aspectos a relativizar, sendo um deles a escala entre essas edificações:

se a profundidade é semelhante – entre 22 e 24 metros –, o edifício do Secretariado é mais longo, em seus 240 metros, e mais alto, com nove pavimentos. Embora a proporção horizontal se mantenha, a relação entre profundidade e altura é distinta, e o Secretariado é mais uma placa do que uma barra.¹⁹

Além da diferença de proporção, outro aspecto destacado por Cabral refere-se à relação entre o sistema estrutural e a distribuição do programa. Ambos os sistemas estruturais se dispõem de modo que linhas de pilares liberam três faixas longitudinais acompanhadas por grelhas de concreto nas fachadas paralelas a estas. No entanto, a distribuição dos serviços, assim como dos elementos fixos do programa e os sistemas de circulação gerados, são distintos.

Destaca-se, também, desse primeiro concurso, o uso das coberturas espaciais compostas por abóbodas quadrangulares invertidas com apoio central cruciforme, utilizadas tanto para a Estação Terminal de Ônibus, localizada na aresta noroeste do terreno, quanto no pátio semi-coberto ao lado da Casa de Governo.

Sendo assim, sobre essas primeiras intervenções sobre o Centro Cívico de Santa Rosa Testa defende explicitamente o uso do concreto bruto, aparente: “Todos os materiais foram tratados com o critério mais simples e honesto em seu uso próprio”- explicava; em variações de textura, contrastes de luz e sombra foram explorados como recurso arquitetônico, mas “evitando-se em geral o uso da cor como solução para este logro”.²⁰ Dessa maneira, dadas as diferenças programáticas e, sobretudo dimensionais entre as construções que compõem o centro cívico, a conotação plástica e material do concreto aparente se mostra como um recurso unificador do conjunto. Além disso, a utilização do concreto como sistema construtivo, referindo-se à concepção tipológica, enaltece ao menos duas situações características do desenvolvimento da arquitetura

moderna internacional e latino-americana: a barra repetitiva e a grande cobertura espacial”.²¹



Figura 8: Centro Cívico de Santa Rosa, maquete do concurso²²



Figura 9: Centro Cívico de Santa Rosa - La Pampa, vista geral em 2005²³



Figura 10: Casa de Governo e Ministérios²⁴



Figura 11: Pátio semi-coberto²⁵



Figura 12: Secretariado, Chandigarh. Le Corbusier²⁶



Figura 13: Casa de Governo e Ministérios²⁷

3 Banco de Londres: 1960-1966

Em janeiro de 1960, é proposto um concurso, de caráter privado, para o projeto da nova sede central do Banco de Londres, a ser localizada em uma esquina na região central de Buenos Aires. Consta nas bases do concurso, a necessidade de um edifício que transmita a integridade, eficiência e confiança - presentes nas operações do banco – por meio de uma expressão arquitetônica clara e concisa, que não recorra a imagens do passado, nem a clichês atuais que logo se tornariam antiquados – esses valores representam o imaginário desenvolvimentista daquela época, quando o país está carregado de otimismo e confiança, baseados na capacidade técnica, no profissionalismo, na inovação, na exportação de recursos locais e na liberdade em que são encarados os ideais de desenvolvimento político, econômico e cultural.²⁸ Exigem flexibilidade nas distribuições das funções com o mínimo possível de pilares no interior dos recintos. Além disso, estabelecem como condicionante o cuidado com futuras manutenções dos revestimentos escolhidos.²⁹

A direção do banco considera que o projeto de Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini, não somente resolve os aspectos funcionais e tectônicos, mas também, se encaixa aos princípios simbólicos propostos.

Sendo assim, em agosto de 1966, inaugura-se uma edificação que reflete a busca de uma nova expressão local no contexto da modernidade do pós-guerra, vinculada ao imaginário desenvolvimentista do período, e cuja principal característica reside na concepção estrutural destacada pelo uso escultórico e funcional do concreto armado. Para definição do partido arquitetônico, os arquitetos valem-se, principalmente, de duas

premissas projetuais. Uma delas refere-se ao zoneamento da edificação, onde fica estabelecida a necessidade de um espaço interior integrado. Além disso, se estabelece a necessidade de uma continuidade visual desde o interior até o exterior.

Ambas as considerações resultam no esquema estrutural proposto, onde a malha ciclópica de concreto - que permite a integração visual, desde o interior até as ruas adjacentes - sustenta uma caixa oca, definida internamente por bandejas suspensas e robustas escadas.

Externamente, a obra se apresenta como uma grande estrutura de concreto armado que contrasta com as tradicionais construções bancárias que a rodeiam, “um edifício inserido na cidade de modo quase brutal, com vontade de transformação, contudo, entendendo a estrutura urbana e dialogando com ela”.³⁰ Neste sentido, segundo Bullrich,³¹ houve a preocupação por parte dos arquitetos de estabelecer uma perspectiva constante nas ruas adjacentes à edificação, respeitando e aceitando a rua-corredor.

Internamente, comportando um volume de 80.000 m³, o Banco se detém a uma concepção funcional básica: um espaço único onde se diferencia a área pública da privada e que atua, em relação com o espaço exterior, como se fosse um prolongamento das ruas adjacentes. É dividido em três subsolos e seis níveis superiores, além do pavimento de acesso que está conformado por um vazio na esquina, o qual dilata a dimensão apertada das ruas Bartolomé Mitre e Reconquista, absorve a circulação dos pedestres e facilita o acesso à edificação.

Na realidade, nesta obra, não se pode falar de um projeto estrutural, mas de um difícil estudo realizado por engenheiros para dar solução estável a um projeto fortemente marcado pela intenção formal. Neste caso, ao invés de buscar soluções que ocultassem os elementos importantes, como foi utilizado em algumas épocas, se faz o mesmo, mas com a intenção de mostrá-los.

Uma aproximação sobre a concepção estrutural dos detalhes executados, de suas instalações e dos inumeráveis planos que compõem o desenho de cada uma das partes do Banco de Londres e América do Sul, permite extrair proveitosos aspectos técnicos e estéticos. Esta situação constitui um dos numerosos valores desta obra, fruto de condições excepcionais que são produzidos raramente, e contém elementos possíveis de serem incorporados a um acervo comum, enriquecendo a experiência conjunta entre os arquitetos.

Segundo Cuadra,³² nesse projeto, em comparação com o projeto da Casa de Governo de Santa Rosa, Testa avança claramente um passo na sua arquitetura ao ressaltar a noção de mega estrutura no plano urbano. Entretanto, segundo o autor, essa noção é ainda mais clara no projeto da Biblioteca Nacional, porque além de se apresentar como uma mega estrutura coesa, pode explorar ainda mais a espacialidade e a forma, por estar inserida em um terreno aberto.



Figura 14: Banco de Londres (1960-1966)³³



Figura 15: Banco de Londres (1960-1966)³⁴



Figura 16: Desenho do arquiteto Clorindo Testa



Figura 17: Interior do Banco de Londres³⁵



Figura 18: Interior do Banco de Londres³⁶



Figura 19: Banco de Londres³⁷



Figura 20: Desenho do arquiteto Clorindo Testa³⁸



Figura 21: Interior do Banco de Londres³⁹

4 Biblioteca Nacional

Em julho de 1960, o Ministro da Educação e Justiça da Nação Argentina propõe um concurso de anteprojetos para a solução arquitetônica do edifício da nova Biblioteca Nacional.

O terreno destinado para a construção da edificação denominava-se “Quinta Unzué”, e destaca-se que neste local existia um solar de propriedade federal, onde viveram o Presidente General Juan Domingo Perón e sua esposa Eva Perón. A residência foi demolida em 1956.

Os promotores do concurso desenvolvem um programa de necessidades para a biblioteca que engloba a necessidade de uma ampla sala de leitura, que seria a parte mais nobre do edifício, vinculada a uma “sala de referência”, chave funcional da Biblioteca, e outras salas especiais. E prevê, ainda, espaços destinados para exposições culturais, um setor para administração, e um depósito geral. Além disso, pretendia-se instalar no local uma Escola Nacional de Bibliotecários. Ressalta-se a preocupação por parte dos promotores do concurso com uma possível – e previsível - ampliação, principalmente, dos depósitos de livros e com a manutenção das características paisagísticas do local.

Em 30 de julho de 1962, é premiado o anteprojeto dos arquitetos Clorindo Testa, Francisco Bullrich e Alicia D. Cazzaniga. Os jurados consideram que eles não somente resolvem os aspectos funcionais e tectônicos, como também melhor inserem o projeto no

terreno. No entanto, pedem revisões projetuais, para tornar ainda mais clara a concepção do mesmo. Sendo assim, em 26 de maio de 1966, os arquitetos remetem ao engenheiro Luis Antonio Bonet, diretor da Direção Geral de Arquitetura e Trabalhos Públicos do Ministério da Educação, a documentação correspondente ao Projeto Executivo do novo edifício da Biblioteca Nacional, acrescido dos ajustes propostos sobre o anteprojeto premiado.⁴⁰

A imagem atual da Biblioteca Nacional refere-se basicamente a esse projeto executivo, contudo, algumas modificações foram feitas no seu interior para adequar-se às necessidades atuais. Afinal, o projeto desenvolvido entre 1961 e 1962, ajustado em 1966, somente teve seu uso corrente nos anos 90. Neste sentido, por exemplo, podem-se citar as adaptações requeridas pelo sistema de informática desenvolvido para o melhor funcionamento da Biblioteca, recurso esse que não estava presente entre as necessidades na ocasião do concurso de 1961. Mas essas adaptações não alteraram a imagem do projeto executivo de 1966. Houve adaptações, mas não modificações de caráter formal do projeto executivo.

No que concerne à implantação no terreno, os arquitetos propõem a elevação do corpo principal da edificação, liberando o solo para a passagem das pessoas e para que as mesmas possam capturar todas as imagens e sensações presentes nesse local naturalmente arborizado, assim como de seu entorno urbano, sem que houvesse a presença de grandes barreiras visuais.

O autor guiou-se primordialmente pelo critério de respeitar as características existentes no terreno e do entorno, valendo-se de uma impecável implantação do edifício que se localiza em um espaço sem ocupar o terreno. [...] O espaço exterior mantém seu caráter de protagonista da composição: atravessa livremente o edifício e está sempre presente em todos os ambientes principais desde os quais se domina, por meio de amplas visuais, a paisagem circundante.⁴¹

Plasticamente, o projeto se desenvolve mediante uma esplanada semi-enterrada – onde se localiza a hemeroteca - de onde quatro robustos pilares emergem e que, por sua vez, elevam um corpo prismático retangular. Este abriga quatro pavimentos, sendo dois para salas de uso geral e outros dois para o grande salão principal de leitura e suas dependências. Sob esse corpo elevado, um volume - composto de três formas prismáticas – é suspenso mediante tensores metálicos. Nele, se encontram a administração, a direção, o auditório e a sala de exposições.

Segundo os arquitetos, a configuração volumétrica da obra deveria constituir numa expressão clara das funções que cada uma das partes desempenhasse dentro do conjunto, de modo que a leitura da forma, a partir do exterior, fosse clara para compreensão da organização interna da edificação.⁴²

Destaca-se a solução dada aos depósitos de livros - dispostos em três subsolos -, cujas futuras ampliações estavam entre as principais preocupações dos promotores do concurso:

O desenvolvimento dos depósitos em três subsolos amplos se considerou como uma excelente solução, dado que sua máxima profundidade apenas excede o nível da calçada da Avenida Libertador e possibilita uma fácil ampliação no sentido longitudinal. Neste aspecto o júri recomenda que no projeto executivo se estude o crescimento independente do depósito da biblioteca, e da

hemeroteca, dada as diferentes características técnicas que ambos serviços possuem.⁴³

Acredita-se serem esses os três pontos de destaque da proposta projetual de Testa e seus colegas: a criação da esplanada coberta de acesso, a qual propicia ao público um espaço de deleite e contemplação das áreas verdes existentes no terreno; a elevação do Salão de Leitura, de onde se pode apreender uma visão privilegiada da paisagem do Rio da Prata e do contexto urbano; e a perspicácia na proposição dos depósitos enterrados, possibilitando a ampliação dos mesmos sem alteração no volume edificado.

Dadas as devidas proporções no que tange às diferenças do entorno, aproxima-se a forma de implantação e as preocupações desde a apreensão das visuais da edificação, entre o projeto da biblioteca e os projetos desenvolvidos por Le Corbusier para a Capela de “Notre-Dame-Du-Haut Ronchamp” e o Convento de “La Tourette”. Contudo, no último, pode-se verificar uma maior valoração das relações internas, garantindo a condição primordial do projeto: a privacidade dos monges. Já no caso do projeto para a Capela, cuja prioridade de uso vincula-se ao abrigo do público, – neste sentido, igualmente à biblioteca – a edificação prioriza as relações exteriores e sua conexão com paisagem do horizonte.

No entanto, apesar das familiaridades na composição da implantação e das relações exteriores entre os projetos da capela e da biblioteca, pode-se perceber uma maior aproximação desde a composição formal entre a última e o Convento, dada a contundência do “betón brut”, e a representatividade de seus planos ortogonais, volumes, e texturas. No que concerne aos volumes implícitos no conjunto das obras, destaca-se o uso de elementos para captação de iluminação natural e os sistemas de brises acrescidos às esquadrias.

Para finalizar, destaca-se que todas as obras de Testa referidas neste trabalho continuam sendo utilizadas para os fins que foram projetadas. Algumas sofreram certas modificações e adequações para as funções programáticas atuais, no entanto, seguem válidas.



Figura 22: Biblioteca Nacional Buenos Aires (1961-1996)⁴⁴



Figura 23: “Quinta Unzué”, Eva Perón na residência presidencial⁴⁵



Figura 24: Biblioteca Nacional Buenos Aires (1961-1996)⁴⁶



Figura 25: Biblioteca Nacional (1961 – 1996)⁴⁷



Figura 26: Biblioteca Nacional (1961 – 1996)⁴⁸



Figura 27: Capela de Notre Dame du Haut (1950-1955)⁴⁹



Figura 28: Convento La Tourette (1957-1960)⁵⁰

Notas

¹ LIERNUR, J. F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX – La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes, 2001. p. 220.

² *Idem*, p. 257.

³ ZEIN, R. V. *Brutalismo, sobre sua definição* (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg084/arg084_00.asp.

⁴ ZEIN, R. V. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese de doutoramento, PROPARG-UFRGS, 2005. p. 14.

⁵ BANHAM, R. *The new brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press, 1966.

⁶ ZEIN, op. cit., p. 9.

⁷ *Idem*, p.10.

⁸ Fonte: Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires.

⁹ Fonte: GLUSBERG, J. *Clorindo Testa – pintor y arquitecto*. Buenos Aires: Summa+ books, 1999.

¹⁰ Fonte: Acervo da autora. Buenos Aires, 2009.

¹¹ Fonte: disponível em www.fondationlecorbusier.asso.fr.

¹² Fonte: disponível em www.fondationlecorbusier.asso.fr.

¹³ Fonte: Acervo da autora. Buenos Aires, 2007.

¹⁴ Fonte: disponível em www.fondationlecorbusier.asso.fr.

¹⁵ Esta parte do artigo está baseada nos seguintes textos: CABRAL, C., CORADIN, C. Clorindo Testa: os projetos para o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa (1955-2006). In: Clorindo Testa: os projetos para o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa (1955-2006). In: VII Seminário Docomomo Brasil, 2007, Porto Alegre. *Anais do VII Seminário Docomomo Brasil*. O moderno já passado, o passado no moderno. Reciclagem, requalificação, rearquitetura. Porto Alegre: PROPARG-UFRGS, 2007; CABRAL, C. Matéria Bruta. Clorindo Testa e o Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, 1955-1963. In: *II Seminário Docomomo Sul*, 2008, Porto Alegre. Concreto. Plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul americano. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2008; e CABRAL, Cláudia Costa. Notes on the Unfinished Modern Monument: Clorindo Testa's Civic Center in Santa Rosa, La Pampa. In: *Proceedings of the 10th International Docomomo Conference*. The Challenge of Change. Dealing with the Legacy of the Modern Movement. Rotterdam, IOS Press, 2008, p. 11-6.

¹⁶ *Concurso de Anteproyectos para la Casa de Gobierno*. Ministerio de Gobierno y Obras Públicas, Gobierno de la Provincia de La Pampa. Sociedad Central de Arquitectos, 1955, p. 8.

¹⁷ Os três arquitetos não participaram do desenvolvimento do anteprojeto do concurso, pois haviam assinado, ao lado de outros arquitetos argentinos, um documento no qual se impugnava a realização do concurso antes da aprovação de um plano diretor para a cidade de Santa Rosa. Dessa maneira, ficavam impedidos de participar do concurso. (Fonte: Relatos de Clorindo Testa para

Cláudia Cabral, em 25 de julho de 2008; reforçados à autora durante uma entrevista em 6 de maio de 2009).

¹⁸ O Centro Cívico fica configurado, principalmente, por esses três elementos arquitetônicos, até 1972, quando inicia a construção do Palácio da Legislatura, que leva quatro anos até a conclusão de sua obra. Posteriormente, em 1980, é promovido um segundo concurso de anteprojetos para o Centro Cívico de Santa Rosa, cujo projeto era proposto com o intuito de aprimorar o funcionamento do Poder Administrativo da Província de La Pampa, assim como suprir algumas necessidades emergentes junto do Ministério de Obras Públicas, do Poder Judiciário e de ordem cultural. Junto a esses três pontos principais, e tendo em vista o crescimento da demanda por transportes urbano e regional, solicitam uma proposta de reformulação da Estação Terminal de Ônibus de Santa Rosa. Testa vence o concurso novamente, no entanto, o projeto não é construído. Além dessa intervenção proposta nos anos 80, Testa completa a sua trajetória sobre o Centro Cívico de Santa Rosa com a inclusão da Biblioteca da Legislatura, projetada em 2004 e concluída em 2006.

¹⁹ CABRAL, op. cit., p. 12.

²⁰ “Casa de Governo de La Pampa”. Memorial descriptivo del projeto. *Summa*. Buenos Aires: n. 2, out. 1963, p. 39.

²¹ CABRAL, op. cit., p. 8.

²² Fonte: *Summa*, Buenos Aires, n. 2, 1963.

²³ Fonte: Berto Gonzalez Montaner, ed., *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*. Buenos Aires, Clarín, 2005.

²⁴ Fonte: Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

²⁵ Fonte: Bayón, D. Paolo Gasparini, P. *Panorámica de la Arquitectura Latino-Americana*, Unesco, Editorial Blume, 1977.

²⁶ Fonte: disponível em www.fondationlecorbusier.asso.fr.

²⁷ Fonte: Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

²⁸ GONZALEZ, M.B. *Guías de Arquitectura Latinoamericana - Buenos Aires*. Buenos Aires: Clarín, 2008. p. 95.

²⁹ Trecho das bases do concurso para a nova sede central do Banco de Londres e América do Sul, em Buenos Aires, Argentina (retirado da revista *Summa*, nº6/7, p. 28, dez. 1966).

³⁰ BOHIGAS, O. Un profesional sin angustia: Entrevista a Clorindo Testa. *Summa*. Buenos Aires: n.183/184. jan/fev 1983. p. 37.

³¹ BULLRICH, F. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Editorial Blume, 1969. p. 49.

³² CUADRA, M. *Clorindo Testa Architects*. Rotterdam: NAI Publishers, 2000. p. 27.

³³ Fonte: Acervo da autora. Buenos Aires, 2007.

³⁴ Fonte: Acervo da autora. Buenos Aires, 2009.

³⁵ Fonte: GA Books, n. 65, abr., 1984.

³⁶ Fonte: GA Books, n. 65, abr., 1984.

³⁷ Fonte: GLUSBERG, J. “Clorindo Testa – pintor y arquitecto”. Buenos Aires: *Summa+* books, 1999.

³⁸ Fonte: *Summa*. nº6/7, dez.1966.

³⁹ Fonte: GA Books, nº65, abr., 1984.

⁴⁰ MIYNO, A.M.E.S., JAVIER, P. Un edificio para la biblioteca nacional. *Primer Concurso de Investigación Histórica de nuestros Edificios Públicos*. Buenos Aires: UPCN, agosto, 2005.

⁴¹ “Concurso de Anteproyectos para la construcción del edificio de la Biblioteca Nacional”. *Publicación de la Sociedad Central de Arquitectos*. Buenos Aires: n.48, 1963. p .8.

⁴² “Edificio de la Biblioteca Nacional”. *Summa*, Buenos Aires: n. 11, p.49, abril, 1968.

⁴³ “Concurso de Anteproyectos para la construcción del edificio de la Biblioteca Nacional”. *Publicación de la Sociedad Central de Arquitectos*.

⁴⁴ Fonte: Acervo da autora. Buenos Aires, 2007.

⁴⁵ Fonte: Biblioteca Nacional.

⁴⁶ Fonte: Acervo da autora. Buenos Aires, 2007.

⁴⁷ Fonte: Acervo do arquiteto Clorindo Testa.

⁴⁸ Fonte: Acervo do arquiteto Clorindo Testa.

⁴⁹ Fonte: disponível em br.franceguide.com.

⁵⁰ Fonte: disponível em www.skyscraperlife.com.

As vanguardas e o caminhar urbano como prática estética

Celma Paese

This paper is about how vanguardists of the beginning of the 20th century read and wrote about the city in different ways, by doing walking as an aesthetic practice. The representation in the futurist movement, the exploration of the ordinary dadaism and the unconscious city of the surrealist deambulations turned the city into a space of cumulative experiences and meanings.

Keywords: Walking; vanguardists; city.

Este artigo trata das diferentes maneiras que as vanguardas do início do Século XX leram e escreveram a cidade, utilizando o caminhar como prática estética. A representação no movimento futurista, a exploração do banal dadaísta e a cidade inconsciente das deambulações surrealistas fez com que a cidade se revelasse como espaço de sobreposição de experiências e significados.

Palavras-chaves: Caminhar; vanguardas; cidade.

1 Introdução

Ainda no início do século XX, o caminhar foi assumido pelas vanguardas como forma de ação estética. As propostas dadaístas utilizavam o caminhar como forma de representação da cidade da banalidade. O mérito histórico do dadaísmo foi ter desferido um golpe mortal nos conceitos tradicionais de cultura, o que aparece na estrutura de todos os movimentos culturais que o sucederam, suscitando o surgimento de novas expressões e conceitos de arte a partir da negação do que havia até então.

Careri¹ relaciona a exploração do banal pregada pelo dadá com o início da aplicação das investigações freudianas sobre o inconsciente da cidade, que seriam desenvolvidas mais tarde pelos surrealistas e situacionistas. Essas leituras e representações tiveram origem na cidade futurista, apesar do movimento somente ter concretizado uma sofisticada representação dos novos espaços urbanos e seus eventos, sem penetrar no terreno da ação. Para eles, a exploração da cidade pelos sentidos não era considerada uma ação estética em si, mas sim inspiração para criações posteriores, e a liam como um espaço que havia perdido qualquer possibilidade de visão estática, atravessado pelos fluxos de energia e turbilhões de massas humanas, com automóveis a toda velocidade, com luzes e ruídos que geravam a multiplicação dos pontos de vista perspectivados em metamorfoses espaciais constantes.

No início dos anos vinte, os dadaístas organizaram uma série de “excursões-visitas” a lugares que definiam como “banais” na cidade de Paris, quando o caminhar foi assumido pela primeira vez como uma manifestação de arte. Em 14 de abril de 1921, às 15 horas, caía uma chuva fina. O grupo Dadá marcou um encontro de seus membros em

Celma Paese (Me. Arq.PROPAR-UFRGS). Arquiteta, mestre em teoria, história e crítica da arquitetura pelo PROPAR-UFRGS. E-mail: cpaese@terra.com.br.

frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre (fig.1). A primeira excursão aos “lugares banais da cidade” configurou a primeira intervenção estética urbana consciente do grupo; ela foi divulgada e documentada, inclusive com fotografia pela imprensa da época. Essa intervenção foi recordada mais tarde por André Breton como um fracasso generalizado: “Não bastou passar das salas de espetáculo para o ar livre para acabar, de uma vez, as voltas do dadá sobre si mesmo”². Apesar destas palavras, essa “Primeira Excursão” mais tarde foi considerada pela história como a mais importante operação dadá porque, este primeiro *readymade* urbano foi a transição entre a representação do movimento, típico do futurismo, e a construção de uma ação estética; o primeiro passo para várias excursões, deambulações e derivas que atravessaram o século XX. Apesar de os dadaístas terem considerado os espaços seguintes inúteis e não terem concretizado mais nenhuma excursão-visita, o “ritual de passagem” para as explorações surrealistas havia se concretizado.



Figura 1 – Excursão-visita Dada a St. Julien-le-Pauvre, 14 de Abril de 1921. Da esquerda para a direita: Jean Crotti, Georges D’Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Phillipe Soupault³

Os surrealistas, com suas deambulações estavam ainda mais distantes do *Manifesto do futurismo* (1909). Viviam os espaços urbanos que pareciam banais e buscavam os seus territórios velados, além da vista. Breton e seus amigos abandonaram todas as utopias tecnológicas do futurismo e, inspirados na psicanálise, passaram a ver a cidade como um objeto que incitava a descoberta de seus labirintos inconscientes, através do mergulho em suas águas profundas, talvez sem entenderem totalmente a dimensão do que estavam fazendo...

A deambulação – termo que contém a essência da desorientação e do abandono ao inconsciente – é a prática que nasce junto com o Surrealismo.

Nascida da escrita automática, a deambulação passou a ser transposta pelos surrealistas para o ato, três meses depois da excursão-visita Dadá. Em maio de 1924, o grupo Dadaísta de Paris organizou outra intervenção em um espaço real. Desta vez, ao invés de escolher um lugar na cidade, o plano era promover uma jornada errática em um vasto território natural. Esta *Voyage* foi a materialização do *lâchez tout* de Breton, um autêntico caminho iniciático que assinalou a passagem definitiva do dadá para o

surrealismo. Neste delicado momento, onde o dadá começava a despertar cada vez menos entusiasmo, Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac organizaram uma deambulação em campo aberto pelo centro da França. O grupo decidiu sair de Paris e pegar um trem até Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso no mapa, e prosseguir a pé até Romorantin. Breton recorda o que chamou de “deambulação a quatro”, conversou e caminhou durante vários dias seguidos como uma “exploração até os limites entre a vida consciente e a vida sonhada”. Na volta da viagem ele escreveu a introdução a *Poisson Soluble*; que mais tarde se converteria no primeiro *Manifesto do surrealismo*, onde apareceu a primeira definição da palavra surrealismo: “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”.⁴ A viagem, empreendida sem finalidade e sem objetivo, se converteu em uma experiência de escrita automática em espaço real, um passeio literário/rural, impresso diretamente no mapa do território mental.

As deambulações chamavam ao lúdico e ao onírico e mostravam o desejo dos praticantes de voltarem às origens, resgatando o arquétipo dos caminhos primitivos na infância do mundo. As deambulações propunham alcançar um estado de hipnose através do caminhar, onde o controle da ação era perdido, quando a mente entrava em contato com o inconsciente do território onde o espaço surgia como um elemento ativo e vibrante, organismo vivo com caráter próprio que penetrava na mente de maneira profunda, invocando imagens de outros mundos onde o sonho era confundido com a realidade e o ser era transportado a um estado de inconsciência que tornava o ego abstrato.

2 Deambulações em Paris

Assim como a excursão-visita dadá, a viagem ao campo surrealista aconteceu também somente uma vez. Trocando o romântico cenário do campo pela cidade, as deambulações urbanas tornaram-se uma das práticas mais frequentes dos surrealistas, a fim de investigar profundamente as partes inconscientes da cidade. Através da prática da deambulação, a cidade revelou-se como espaço de sobreposição enquanto é percorrida. Os surrealistas buscavam uma resignificação da percepção espacial, onde a relação entre os objetos e imagens era revista a partir das percepções e idéias que surgiam durante este processo inconsciente e automático, deixando-se levar pelo *hasard*, que em francês significa acaso objetivo. Estas práticas faziam com que situações como encontros ocasionais, tanto com pessoas como com objetos sempre tivesse um significado implícito. Os objetos encontrados sempre assumiam, de certa maneira, o papel de *readymades*, abrindo a possibilidades de poderem ter vários significados, dependendo da situação do encontro e do estado de espírito.

Cidade⁵ afirma que esse processo foi retratado, em o camponês de Paris, de Louis Aragon, quando o autor fez surgir uma analogia entre a percepção do imaginário surrealista e o espírito romântico, encontro que só foi possível acontecer pelo cenário desse romance documental ser a cidade. Nele, Louis Aragon descreveu a agonia das *passages*, este espaço urbano fascinante, e a experiência de deambulação em um parque público à noite, onde literalmente a realidade confunde-se com o sonho.

O camponês de Paris⁶ pode ser considerado uma espécie de guia do maravilhoso cotidiano da época, que podia ser descoberto no inconsciente da cidade moderna. Paris era vista pelo autor como um grande mar de líquido amniótico, onde elementos cresciam

e se transformavam espontaneamente através dos passeios intermináveis, encontros, jogos coletivos e *objects trouvés*. Explorando o recurso do acaso inconsciente, Aragon faz com que o leitor seja induzido a mergulhar cada vez mais neste mar de descobertas inesperadas.

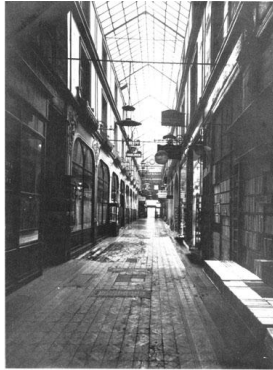


Figura 2 – Passage de L’Òpera⁷

Nascimento⁸ ao escrever a introdução da narrativa, na edição utilizada neste artigo, comentou que, se nos perguntarmos qual foi a força irresistível que emanou o texto de Aragon para inspirar Walter Benjamin a escrever sua obra inacabada “Paris, capital do século XIX”, talvez possam compreender que o interesse da Paris surrealista de Aragon ia além da esfera da intersecção entre real e imaginário, sem, entretanto negá-la. Quando, no primeiro capítulo de *O camponês de Paris*, o autor descreveu a agonia da Passagem da Ópera diante de sua iminente destruição para ceder espaço à nova Boulevard Hausmann em 1924, essa intenção passou a ficar clara.

A *Passage de L’Opéra* era formada por um túnel duplo, com uma porta ao norte para a rue Chauchart e duas portas ao sul para o *boulevard*. A galeria ocidental, a do Barômetro (fig.3) era ligada à oriental, a do Termômetro, por duas travessas, uma pertinho da *boulevard* e outra na parte setentrional da passagem inaugurada em 1821. A *Passage* foi concebida como parte da Academia Real de Música, o nome provisório da Ópera de Paris. Servia de passagem aos atores, atrizes, músicos e freqüentadores. Quando, em 1873, o antigo teatro foi destruído por um incêndio, o atual Teatro da Ópera, projetado por Garnier, foi construído e inaugurado em seguida e, apesar de ter sobrevivido ao fogo, a antiga *Passage* perdeu seu movimento e tornou-se decadente. Na década de 20, a *Passage* abrigou, no bar Certa, turbulentas reuniões dos Dadaístas e Surrealistas, assim como o salão do barbeiro Gélis-Gaubert, que era responsável por cabeleiras famosas como a de Breton. Quando Aragon conheceu a *Passage*, ela abrigava um conjunto de lugares insólitos, transformados em um santuário ao culto do efêmero, uma paisagem fantasmática dos prazeres e profissões malditas.

A princípio, o capítulo da Passagem da Ópera foi publicado no ano de sua destruição (1924) em folheto, pela *Revue Européenne*, dirigida então por Phillippe Soupault. O texto de Aragon descreveu com detalhes desde as lojas e seus objetos até as estranhas figuras que freqüentavam a passagem em seu tempo de agonia, como se fosse um inventário minucioso. Por toda esta diversidade de tipos e situações, ficou claro porque Aragon sentiu-se á vontade de lançar mão do recurso da *collage* para empregar abundantemente a descrição das placas comerciais e outros tipos de inscrições quando atribuiu a estes objetos cotidianos uma função poética.

Além dos estabelecimentos comerciais e de serviço do primeiro andar, tinha-se a opção de freqüentar a casa de tolerância que havia se instalado no primeiro andar da passagem, cuja única claridade que penetrava era a luz do prazer. Já no segundo andar encontra-se um hotel. Este era simples, com quartos de teto baixo, água quente e fria e eletricidade. Alugavam-se os insalubres cômodos por mês ou semana, a preços razoáveis. Dois companheiros de Aragon moravam naqueles *meublés* do segundo andar: Marcel Noll, recém-chegado de Strasbourg, de onde trouxe “grandes faculdades de desordem” e Charles Baron, mais conhecido como Baron, o boxeador, irmão do poeta Jacques Baron e também poeta. Um duplo sistema de escadas e portas que levavam a lugares misteriosos, permitiam os freqüentadores do *meublé* circularem ou saírem discretamente, longe da passagem.

A narrativa continuou documental, onde o Autor procurava descrever a percepção de cada espaço, cada personagem e sensação. O texto, cheio de metáforas, conduzia cada vez mais ao inconsciente do espaço agonizante, transpondo o leitor a uma Paris de espaços móveis e labirínticos, como se fosse um oceano. A metáfora da água, já não era nova na literatura, quando se tratava de ilustrar o espaço de uma grande cidade. Prenunciando os surrealistas, ainda no século XIX, Thomas de Quincey descreveu a Oxford Street como “um grande mediterrâneo”, quando profetizou em “Confissões de um comedor de Ópio”, que poderia perder-se de sua amada na turba da grande cidade. O sentido de amplidão e densidade, que De Quincey utilizou no texto, era semelhante ao dos Surrealistas, que mapeavam a cidade como se estivessem vagando através de um líquido amniótico que sugeria uma atmosfera de sonho. Mais tarde, no mesmo Séc. XX, a metáfora da água continuaria uma constante nos mapas da deriva situacionista.

Durante a descrição do passeio, Aragon buscou ilustrar o sentimento de revolta dos habitantes da passagem perante a destruição iminente:

O boulevard Haussmann já chegou, hoje, a rue Laffite”, dizia outro dia L’ Intransigeant. Apenas alguns passos do grande roedor e, engolido o bolo de casa que o separa da rue Lê Pelletier, ele virá descentrar a moita que atravessa com sua dupla galeria a Passagem da Ópera, para ir dar obliquamente sobre o boulevard dos Italianos.[...] Vamos sem dúvida assistir a uma perturbação dos modos da flânerie e da prostituição, através desse caminho que tornará maior a comunicação entre os boulevards e o bairro Saint-Lazare, pode-se pensar que perambularão aí novos tipos desconhecidos que participarão das duas zonas de atração entre as quais hesitarão suas vidas, tipo que serão os intermediários principais dos mistérios de amanhã.⁹

Sinais de luta e protestos eram encontrados em toda a parte, nos cartazes das vitrines e nas conversas. O café Petit Grillon, lugar de encontro entre amigos e outros nem tanto, estava vendendo seu material de bar, pois a indenização proposta não era o suficiente para continuar o negócio em outro lugar. Na vitrine do comerciante de selos, dois papéis

estavam fixados, que contavam uma breve história: no primeiro estava escrito “fechado por motivo de doença” e mais abaixo outro “fechado por motivo de luto”. O comerciante de vinhos da Galeria do Barômetro, orgulhoso de ser fornecedor oficial do Duque de Orléans, colocou um cartaz entre dois rótulos que informavam o preço de liquidação do vinho do Porto e do champanhe, com os seguintes dizeres:

Em virtude de uma desapropriação que é uma verdadeira espoliação (tanto para mim quanto para o bairro) deixando-me na impossibilidade de estabelecer-me novamente em outro lugar vejo-me obrigado a ceder meu capital – Instalado desde 1909. Ainda com 7 anos de arrendamento. Aluguel gratuito. Graças às sub-locações. Indenização: 6.000 francos que não cobrem sequer os gastos, impostos e despesas de mudança. VIVA A JUSTIÇA!¹⁰

A utilização da *collage* como recurso de leitura de objetos do cotidiano, atribui valor poético a eles através da subversão dos sentidos. A *collage* criou aqui uma espécie de fenda que transportou o leitor do real ao onírico e revelando o insólito cotidiano. Este tipo de olhar do autor sobre o urbano o fez criar uma ligação com o meio tão visceral quanto ao do rústico camponês com a terra, apesar do estranhamento permanente desta comparação, o que justificou o título *O camponês de Paris*. As *collages*, a hipnose, as deambulações, os textos coletivos e os encontros inesperados com objetos mágicos eram processos onde o acaso objetivo, *au hasard*, costumava manifestar-se. Este recurso que foi adotado pelos surrealistas como meio para o reconhecimento, até então inconsciente, do desejo, que era manifestado de forma consciente.

Nas *passages*, nos clarões que iam da claridade do sepulcro à sombra da volúpia, eram também encontradas as jovens deliciosas com seus movimentos de quadris e um sorriso penetrante. Este *passeio solitário* se desenrolou da loja de bengalas, no café Certa, na loja de variedades, ao fundo do corredor, que vendia desde meias de seda a preservativos, passando pelo *mueblé* intermediário e o hotel do segundo andar. O passeio terminou no Teatro Moderno, “uma mistura de imitação decadente do Scala de Berlin e bar de prostíbulo”.¹¹ Este lugar teve seu breve tempo de glória, assim como a *passage* e seus personagens. Agora só restam as sombras. Estes cenários foram próprios para ilustrar a agonia de uma época: o que restou foi “o espírito caindo na armadilha das redes que se arrastam sem volta em direção ao desenlace de seu destino, o labirinto sem Minotauro”.¹² que tinham como certeza o seu fim, em um abismo sem volta.

Da deambulação solitária pela passagem, Aragon partiu para a descrição de sua expedição noturna, juntamente com Breton e Noll ao parque Buttes-Chaumont. Os três amigos chegam ao parque “quase que por acaso”:

Tomar um táxi pareceu-nos então mais fácil do que tomar uma resolução. Noll, sempre assombrado por coincidências recentes, deu inteiramente ao acaso o endereço de Lion de Belfort [...] quando André Breton propôs ir para o parque Buttes-Chaumont, que sem dúvida estava fechado.¹³

Talvez o estado de espírito dos três companheiros possa ser imaginado, no instante em que constataram que a porta do parque estava aberta. Um deles, Noll, jamais tinha vindo a este lugar, para o qual fora levado após um dia de superstições, inquietude e tédio, num brusco sobressalto imaginativo que seus dois amigos ainda incentivaram, devido aos propósitos que reforçavam em relação a esse jardim.

Quando escolheu o Parque, Aragon se reportou ao oposto do primeiro capítulo do Romance: uma grande pedreira artificial em um jardim na periferia, alto e devassado. O parquet, que foi obra em vida de Haussmann, era localizado em um monte na periferia da cidade, antigo local de moinhos de vento na Idade Média e tornou-se o primeiro pulmão da cidade, em um lugar que antigamente havia se transformado em depósito de lixo. As diferentes altitudes e as escavações foram sabiamente utilizadas e, inclusive, configuraram um lago, alimentado pelo canal St. Martin. Dele surgiu uma enorme massa de rochedos de mais ou menos 50m, parte natural, parte artificial. Existiam duas pontes que atravessavam o lago e conduziam aos rochedos: A primeira era grande e de tijolos, conhecida por *Ponte dos Suicidas* e a segunda, suspensa. Na primeira, foi colocada uma grade, pois eram comuns os transeuntes se matarem, até mesmo os passantes que não tinham tomado essa decisão, mas que o abismo de repente tentava. Outra imagem que marcou a memória do passeio dos três amigos foi o belvedere – parecia inacreditável que se podia ir à noite ao belvedere – e o lago com sua inverossímil diversidade desta construção de pequenos vales de água viva:

Os altos postes de gás comprimido que iluminam o parque formavam grandes rastros sulfurados nessa dúbia noite em que se alongavam os troncos das árvores. Alguns garotos de boné saíram do parque e distanciaram-se, sem cantar. Entramos com o sentimento da conquista e a verdadeira embriaguez da disponibilidade de espírito.¹⁴

O Parque foi descrito minuciosamente pelo autor, com todas as características geográficas. Relacionada com percepções, a leitura acabava ficando saturada e criava uma espécie de desnortamento, que lembrava a idéia de passeio por um labirinto. Os surrealistas consideravam o labirinto um elemento arquitetônico iniciático que ligava para sempre a quem atingisse seu centro, quando o iniciado era introduzido em seus mistérios e ficava ligado a ele pelo segredo. Símbolo ligado à figura da noite, o labirinto é também ligado ao caminho para a penetração no inconsciente. A descrição do Parque por Aragon era tão precisa que se tornou vaga: o Poeta detalhou todos os setores do parque com precisão, a ponto de descrever a forma vista de cima, seus limites, eixos e detalhes dos acessos. Depois de utilizar o excesso de informação para causar um saturamento nada inocente ao leitor, Aragon começou a mergulhar no inconsciente do lugar e descreveu as sensações que a noite trouxe ao tomar conta do grande jardim e assumiu que ela é, entre as forças naturais, a mais reconhecida por seus poderes e mistérios em todos os tempos:

A noite de nossas cidades [...] é um monstro imenso de lata, perfurado mil vezes por punhais [...]. Assim, nos jardins públicos, o mais compacto da sombra confunde-se com uma espécie de beijo desesperado do amor e da revolta. [...] E depois, a noite desce e os parques se levantam. Como balança um homem que adormece no trem, e sua mão pende, e logo este grande corpo que esquece a velocidade do vagão vai se dobrar á imobilidade do sonho, assim a moralidade urbana repentinamente vacila sob as árvores.¹⁵

Portanto, não foi à toa que o autor escolheu a noite para seu passeio no parque: assim como no primeiro capítulo, ele descreveu com precisão os usos e costumes que ocorreram durante o dia na *Passagem da Ópera*, guardando a noite para o relato dos encontros fantásticos, como o com sua musa sereia que habitava o mar de bengalas, um

dos personagens entre tantos outros que encontrou em seu mergulho noturno no labirinto do inconsciente da cidade. O mergulho profundo no parque ocorreu também na noite e mostrou mais uma vez o gosto pelos surrealistas pela sedução da descoberta quando evidenciou o equívoco, o dissimulado e o secreto em espaços aparentemente banais da cidade. A cidade oculta surrealista podia ser tanto a noturna quanto a subterrânea, mas sempre possuiu suas próprias relações espaciais, luz e topografia. As ambiências lembravam as partes de um corpo feminino velado, prestes a ser despido, na escuridão da noite...

A imaginação do autor confundiu-se com as ondulações do terreno e se mimetizou com o grande jardim que era revelado de maneira cada vez mais profunda, junto com a sombra que emergia com o inconsciente do lugar e tomou conta enquanto a noite reinou e revelou o que o sol encobria. As metáforas fantásticas, característica do surrealismo, conduziam ao mundo dos sonhos, reino do inconsciente ao mesmo tempo em que brincavam com a realidade e envolviam o leitor cada vez mais em percepções subjetivas. Este recurso de linguagem era inocente quanto à descrição exaustiva do parque. O texto incitava a sentimentos e sensações que eram abrigo e cúmplice dos desejos secretos dos freqüentadores noturnos do parque. Aqui, cidade se revelou mais uma vez como espaço de sobreposição. Este recurso que ajudou a formar um campo de interpretação aberto, fazendo a leitura do imaginário se tornar um processo individual.

Em *Nadja* e *O amor louco*, ambos de Breton, este processo também acontecia pelo mesmo motivo, porém dando ênfase às percepções surgidas *au hasard* durante os encontros com pessoas e objetos, nas deambulações urbanas. As sucessões de fatos, objetos e situações eram pistas que levavam Breton a reconhecer, pouco a pouco, os sinais que o conduziram a seu destino pessoal, sempre com a cidade como pano de fundo. Tudo isto ocorreu a partir da percepção do inconsciente da cidade que se revelava através da sucessão de fatos, imagens e sensações...

Nas obras de Breton, para quem busca olhar pelo viés do urbano, a relação com a cidade é encontrada em todos os objetos citados.

Nadja, assim como *O amor louco*, foi uma obra de caráter autobiográfico onde Breton viveu Paris e buscou a resposta sobre quem era aquela mulher sedutora, desconcertante e de alma livre, que mais se parecia com os espíritos do ar que algumas práticas de magia podiam utilizar momentaneamente, mas jamais os aprisionar... *Nadja* pronunciava frases oraculares e, quando não conseguia mais se expressar desta maneira, lançava mão, compulsivamente, do recurso do desenho. Em *Nadja*, o poeta buscava o seu grande amor, aquele que só encontraria anos mais tarde.

Os fatos e encontros relatados detalhadamente em forma de diário descreviam os encontros entre ambos, onde situações muito intensas e perturbadoras sempre aconteciam. Após vários encontros *au hasard*, frases perturbadoras e performances sedutoras, restaram ao Poeta a certeza de que ele estava impossibilitado de amá-la. A loucura pouco a pouco tomou conta da vida de *Nadja* e culminou com o seu internamento em um asilo qualquer onde ela acabou seus dias. Esse fato causou em Breton um tremendo mal-estar, porém, ainda assim, atendeu a seu pedido insistente e escreve um livro sobre ela, escolhendo um título simbólico e profético: segundo Breton, o significado de *Nadja* em russo é “o começo do começo da esperança, e somente o começo”.¹⁶

Em *Nadja* ressurgiu todo o clima da passante de Baudelaire, ou como já foi dito, do passante de Poe. A personagem novamente agregava os elementos do encontro surpreendente e incerto, consolidando o mito da passante. O tema da morte aqui novamente está presente, ligado à grande cidade: os encontros eram efêmeros e *au*

hasard. Ela poderia aparecer em um café, como adorável vagabunda, ou andando pelas ruas em bico de pés, como a personagem de *O amor louco*.

Nesta obra, Breton continuou a buscar seu amor em cada figura feminina que cruzava em seu passeio sem fim na noite de Paris do entre guerras e, em suas deambulações solitárias, continuava a penetrar no inconsciente das ruas da cidade que dormia até que, depois de uma de suas buscas inúteis pela noite inteira, lembrou-se de titubeantes anotações que havia guardado fazia algum tempo e se deparou com a mulher sem rosto e sem sombra, personagem de Girassol, poema que dedicou ao amigo Pierre Reverdy. Breton tinha a certeza de tê-lo escrito entre Maio e Junho de 1923, portanto, na época que escreveu Nadja. Neste momento, deu-se conta, que Girassol não passou de mais uma peça que o inconsciente lhe pregou. As dúvidas de Breton sobre o sentido deste poema só foram respondidas onze anos depois de tê-lo escrito, na ocasião do encontro com a passante que andava em bico de pés no Les Halles, ao final do verão, enquanto carregava uma valise cheia de sonhos em frascos de sais. Poema escrito de modo automático, ele idolatrava o girassol, a flor que se move acompanhando o sol, como se fosse seu espelho.

Em maio de 1934 finalmente a encontrou, em uma mesa de bar, escrevendo. Foi quando lhe dirigiu a palavra pela primeira vez. Dona de uma beleza estonteante que hipnotizou o poeta, tornando-se a mais pura manifestação material de seus desejos. Marcaram um encontro para mais tarde, à meia-noite, no Café dos Pássaros, em Montmatre. Conduzidos pelo vento, deixaram o café e, continuando o passeio alcançam as ruelas de Les Halles. O “ar de quem dança”, que esta mulher se apropriava ao “andar em bico de pés”, ao lado do poeta, é importante de ser definido como o oposto do “ar de quem nada”, que surgia quando ela mergulhava na piscina do bordel onde trabalhava fato que Breton e seus amigos testemunharam muitas vezes. Na verdade ela, na maioria das vezes, parecia alguém que nadava debaixo d’água. Esta complexa figura concentrava os poderes dos seres “prestes a aparecer”, sem que o poeta tivesse idéia do que poderia esperar desta mulher. Quanto mais calada e secreta, mais perigosa ela se tornava. Ainda assim, o poeta declarou no poema que não é brinquedo de nenhuma força sensorial ao mesmo tempo em que admitia estar disposto a se deixar ludibriar pelo desejo e se entregar ao amor que sentia por aquela mulher que, sem face e sem sombra, poderia ser tantas outras.

A caminhada continuou, com ambos caminhando devagar e lado a lado, passando pelas portas dos bares de final de noite, pelos caminhos que descarregavam mercadorias. Prosseguiram pelo quarteirão dos alquimistas, até Torre de Saint-Jacques, que o poeta descreveu como “cambaleante como um girassol”. Passaram pelo Hôtel de Ville e atravessaram o Sena na altura de Notre Dame, até que novamente o vento manifestou sua vontade e os conduziu ao Cais das Flores, à beira do rio. As floristas descarregavam vasos de plantas e armavam suas barracas, oferecendo um espetáculo lúdico que o remeteu aos prados da infância, onde havia um caminho perdido insinuando-se na direção dos braços daquela mulher, que um dia finalmente apareceu. O desespero de este momento mágico acabar confundiu-se com a esperança, em uma paisagem mutante cuja descrição servia de espelho do coração:

Todas as flores, mesmo as que se mostram menos exuberantes nesse clima, se empenham em conjugar esforços para me proporcionarem uma sensação totalmente nova. Límpida fonte, aonde vem se refletir e dessedentar a vontade de arrastar comigo outro ser, desejo meu de percorrer a dois - e já que antes ainda me não fora possível fazê-lo - o caminho perdido ao sair da infância, o caminho que entre prados se insinuava, rodeando de bálsamos aquela mulher

ainda desconhecida, a mulher que um dia haveria de me aparecer. Sereis vós, finalmente, essa mulher? Só hoje, enfim, deveríeis aparecer?¹⁷

A valorização do imaginário que aparece nas inusitadas descrições de paisagens familiares faz a conexão com o acaso objetivo que brota do inesperado, como o já profetizado encontro com a mulher esperada, onze anos depois. Também, pouco antes de encontrar seu objeto supremo de desejo, Breton colocou o leitor em contato com o universo dos objetos simbólicos em seu passeio no Mercado das Pulgas, junto com Giacometti, onde encontrou o elmo mágico e a colher de pau, que para Breton tomou a forma de um sapato. Estes *objects trouvés* jorraram como faíscas inesperadas de um amontoado de lixo e cumpriam a missão de desvendar outra realidade, até então inconsciente para os dois amigos, que os elegeram objetos de seus desejos. Para Breton o acaso era a forma da necessidade interior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano concretizando-se no tempo e espaço devido; portanto os objetos não existiam como realmente são e os mais banais quando observados em seus traços construtivos ofereciam, segundo Breton, a lembrança dos nossos objetos de desejo. A tensão entre a espera e a descoberta, desejo e a realização resolveu-se no momento em que aconteceu o encontro, que, tanto fazia se fosse o com a colher-sapato de Cinderela ou com a amada. Breton observou que neste momento a sensação de tempo era imediatamente abolida. Mais uma vez aqui apareceu o momento do *hasard*, que sempre ocorreu sob o signo da espontaneidade, da indeterminação, do imprevisível ou até mesmo do inverossímil.

3 Conclusão

As manifestações dos desejos inconscientes incitavam o leitor a envolver-se em uma espécie de líquido amniótico, onde tudo crescia e se transformava espontaneamente: os passeios intermináveis, os encontros e objetos que tomam um significado além do existente sugeriam figuras que fazia surgir idéias de mapas desenhados, sempre associados à imagem da cidade líquida. Careri¹⁸ afirmou que esse clima era encontrado também nos mapas do próprio Breton, que os desenhava com os lugares que não gostava de freqüentar em branco, os que o atraíam em negro e o restante em cinza, que representaria as zonas que se alternavam entre os sentimentos de atração e repulsão. A intenção era representar as variações de percepções subjetivas e os impulsos que sugeriam o percurso do ambiente urbano. Breton comentava que o processo de passagem da subjetividade à objetividade seria como as lições de pintura de Leonardo: ele incitava os seus alunos a copiar quadros dos velhos mestres conforme eles percebiam, refletindo a maneira de ser de cada um. Esta lição ainda não era compreendida naquela época, porque ali estaria a solução, muito superior a qualquer técnica e resumida à própria inspiração, que abre a possibilidade de entendimento de todos os domínios, não só da pintura.

Os mapas surrealistas foram o prenúncio do que foi chamado mais tarde pelos letristas e situacionistas de *L'Archipel Influentiel*, representação da cidade em mapas que traduzem as sensações causadas pelas diversas ambiências, representação gráfica das derivas psicogeográficas. O nome sugere a ligação com a água, encontrada na representação gráfica que Debord, principal articulador intelectual da Internacional Situacionista, adota para seus primeiros mapas, em forma de arquipélago.

A cidade surrealista e suas representações mudariam a maneira de ver o cotidiano urbano. Mesmo que no início estas idéias parecessem revolucionárias, o tempo mostraria que Breton e seus amigos seriam bem-sucedidos em suas experiências, influenciando, de diversas maneiras, as representações do urbano até hoje.

A cidade futurista, da velocidade e mudanças rápidas e constantes, foi transformada pelos dadaístas em um lugar público onde era possível provocar a cultura institucional, apontando o banal e o ridículo, desmascarando a farsa da cidade burguesa. Os surrealistas deixaram de lado o niilismo dadá e se encaminharam para um projeto mais otimista. Utilizavam os fundamentos da nascente psicanálise e se lançaram à superação da negação dadaísta com a certeza de que algo se escondia ali dentro, indo além do território da banalidade e explorando os territórios inconscientes, buscando explorar o mundo em sua totalidade, ao invés de negá-lo. A investigação surrealista propôs a exploração da cidade como se fosse a mente humana: a cidade revelou-se para o além do visível, através da investigação psicológica da relação dos habitantes com a cidade. A cidade surrealista produziu e concentrou territórios a serem explorados todos os dias, de maneira diferente, onde se sentir perdido permitia ter a sensação do maravilhoso cotidiano e utilizaram o simples ato de caminhar como instrumento de explorar e reconhecer as zonas inconscientes da cidade; através da exploração do simbólico, buscavam encontrar elementos que representassem o que era impossível de encontrar nas representações tradicionais.

Os situacionistas acusaram os surrealistas de não terem levado até as últimas conseqüências as potencialidades do projeto dadaísta. Eles o retomaram, e buscaram a arte sem obra nem artista, coletiva e revolucionária, tudo isto combinado com a prática do caminhar na cidade.

Notas

¹ CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Tradução Steve Piccolo, Paul Hammond, Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002, p.68.

² *Idem*, p. 70.

³ Fonte: *Idem*, p. 77.

⁴ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Jorge Forbes, prefácio de Claudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 58.

⁵ CIDADE, Daniela. A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura. *Dissertação de mestrado*. PROPARG – UFRGS, 2002, p.105.

⁶ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.21

⁷ Fonte: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006, p. 865.

⁸ ARAGON, op. cit., p. 25.

⁹ *Idem*, p. 45.

¹⁰ *Idem*, p. 63.

¹¹ *Idem*, p. 134.

¹² *Idem*, p. 136.

¹³ *Idem*, p. 159.

¹⁴ *Idem*, p. 163.

¹⁵ *Idem*, p. 166-7.

¹⁶ BRETON, André. *Nadja*. Tradução Fabienne Bradu. Santiago, Chile: Fondo de cultura econômico, 2000, p. 26.

¹⁷ BRETON, André. *O amor louco*. Tradução da poetisa Luiza Neto Jorge capa do pintor Carlos Ferreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 69.

¹⁸ CARERI, op. cit, p.76.

De flor e de pedra: entre Drummond e João Cabral

Christini Roman de Lima

This paper is among the themes of modern poetry of Carlos Drummond de Andrade and Joao Cabral de Melo Neto. Through expressions of contrast, the poetry, both as drummondiana Cabral, generates a voltage that causes the reader a shock effect. This significant impact of the construction of two refined demonstrates the constant concern to produce a poetry that makes sense and takes place in the modern world and, through the harsh language of "rock" - the midway of the poem or the breaking the rate / tooth - also conducive to thought.

Keywords: Drummond, Cabral, modern poetry, shock.

Este trabalho versa entre as temáticas modernas da poesia de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Para Hans Robert Jauss¹, “a palavra ‘modernidade’ remete a uma oposição muito antiga, já existente na Antiguidade, entre “antigo” e “moderno”. Essa oposição indica, inicialmente, uma relação meramente temporal, moderno sendo sinônimo de “atual”; antigo, de “outrora”. O debate não discute o caráter inovador do moderno ou atrasado do antigo, mas, muito mais, o caráter exemplar do passado para o presente”.

a nostalgia romântica se opõe, sem dúvida, ao otimismo iluminista; mas ambos movimentos convergem em direção ao afastamento progressivo em relação ao passado. Essa ligação se rompe definitivamente com a Revolução Francesa, a “Grande Revolução”, que instaura a idéia de um novo radical na história. O presente, o atual, o “moderno” implica agora esse sentimento de ruptura com o passado, ruptura valorizada positivamente, pois pretende ser a promessa de uma melhora decisiva.²

A lírica europeia do século XX surge visando justamente essa ruptura. Conforme Hugo Friedrich³, ela não é de fácil acesso, pois “fala de maneira enigmática e obscura”. Através dela, da poesia moderna,

o leitor passa por uma experiência que o conduz – também ainda antes que se perceba disto – muito próximo à característica essencial da tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. ‘A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida’, observou T.S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade.

Christini Roman de Lima. UFRGS, Av. Bento Gonçalves, 9500 - Campus do Vale, Porto Alegre, Brasil. Fax 0xx51 3308-6712; Tel: 0 xx 51 3308-6699; E-mail: ppglet@ufrgs.br

Essa lógica de rompimento e de choque de modernidade chega ao Brasil, de modo mais intenso, na década de 1920, movendo a poesia inquieta de Drummond e, logo após, também o rigor cabralino (Cabral vê na poesia inicial do poeta mineiro referência para iniciar sua escrita poética). As técnicas modernas que tanto um quanto o outro utilizam são uma tentativa de, tal qual enfatiza Frederico Barbosa e Sylmara Beletti,⁴ “aproximar a literatura da língua e da cultura do povo, substituindo a linguagem erudita e rebuscada da literatura do final do século, por uma linguagem coloquial, simples e popular; desmontar a seriedade acadêmica, através do humor e da ironia, valorizando as associações livres de temas e ideias”.

Mas eles vão além. É através de expressões de contraste que a poética, tanto cabralina quanto drummondiana, conseguem provocar no leitor um efeito de choque. Esse impacto expressivo da construção refinada dos dois demonstra a constante preocupação em produzir uma poesia que faça sentido e tenha lugar no mundo moderno e que, por meio da linguagem dura, de “pedra” – a do meio do caminho do poema ou a que quebra o ritmo/ o dente –, também leve ao pensamento.

O rigor da forma matemática de João Cabral interage diretamente com símbolos duros em que “as palavras de pedra ulceram a boca” numa língua que transborda a secura do sertão em que o “idioma fala à força”. Do mesmo modo, a inquietude de Carlos invade o universo poético, rompendo suas páginas com uma força desoladora e violenta, fruto da constante luta entre as palavras vivas como javalis e o *gauche* retorcido em seu eu itabirano, ambos numa tentativa sísifa de estar e enfrentar o mundo moderno. Um exemplo disso é encontrado em “Necrológio dos desiludidos do amor”:⁵

Os médicos estão fazendo a autópsia
dos desiludidos que se mataram.
Que grandes corações eles possuíam.
Vísceras imensas, tripas sentimentais
e um estômago cheio de poesia...

Existe nesse poema um contraponto entre o profano e o sublime. Drummond busca no elevado o mais “chão”, descreve o sentimento, amor, como o médico que realiza uma autópsia, com distanciamento. Pode-se dizer também que é um modo de escárnio aos poetas líricos, reduzindo o tema – amor – em vísceras e tripas, como uma “pancada” no leitor menos avisado e acostumado com símbolos menos contundentes; ele não exprime um derramamento emotivo, suas metáforas são utilizadas em um movimento intelectual de construção poético.

Em ambos os poetas a palavra tem papel de destaque, é o ponto de convergência entre a lírica e o mundo. Cabral via na poesia a necessidade de remoção de obstáculos por meio do próprio obstáculo. O problema, segundo Secchin⁶, se dá no fato de que “o instrumento apto a clarificar a percepção é o mesmo que serve para encobri-la: a palavra. E é por versar pela palavra que sua objetividade se torna simulada”. Isso pode ser constatado em “Catar feijão” de *Educação pela pedra*, em que se vislumbra o rigor da composição nos seus desesseis versos, divididos em duas partes de oito versos cada.

Por outro lado, o esforço da composição em Drummond também não nasce de “inspirações fáceis”, porém de trabalho cotidiano da palavra – “palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafias,/ aceito o combate/ (...)”. A procura da poesia, da penetração surda no reino das palavras onde se encontram os poemas que esperam por serem escritos

– em estado de dicionário – têm seu ápice no espetáculo da palavra à espera de uma chave certa para desvendá-las, para decifrá-las, Drummond as contempla: “(...) *Repara:/ ermas de melodia e conceito/ elas se refugiam na noite, as palavras./ Ainda úmidas de sono,/ rolam num rio difícil e se transformam em desprezo*”.

A diferença em suas marcas poéticas (uma das) está na subjetividade. Conforme Candido⁷, encontra-se na arquitetura de Carlos uma “constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metáforas ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica”. Já Cabral utiliza a dimensão do concreto, suas metáforas recompõem as sensações físicas das coisas, dão materialidade à imaginação, transformam as palavras em algo palpável, tanto que o adjetivo tem uma marca referencial de associação conferindo a ele forma como de um substantivo. Em síntese, ele tenta esvaziar sua obra de subjetividade.

Para que entendamos as diferenças que os afastam, é necessário abordar o momento em que cada um entra em cena: o início da trajetória de Drummond, em Belo Horizonte, se dá em plena efervescência de um movimento desencadeado pela Semana de Arte Moderna: o Modernismo.

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal⁸.

De acordo com Homero V. Araújo⁹ que argumenta tendo por base Antonio Candido, a incorporação das inovações formais e temáticas propostas [pelo Modernismo] ocorria em dois níveis:

um específico, em que a adoção das inovações alterava radicalmente a ‘fisionomia da obra’, noutro nível elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. No decênio de 30, a tal incorporação teria rendido o inconformismo e o anticonvencionalismo como direito, e não mais como transgressão, e isso mesmo entre aqueles autores que ‘ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo.

[...] No âmbito social e político o ambiente; é alterado pelo esforço de modernizar o País sob o ímpeto getulista, centralizador e autoritário. A modernização recuperadora em marcha mais ou menos acelerada e civilizadora, com direitos da classe operária alcançando a lei, incentivos à produção industrial, aumento da intervenção estatal em vários setores, etc. O Estado Novo em 1937 virá a efetuar a síntese de tendências que já se delineiam em 1930.

[...] E para modernizar, alterar a realidade dominada pelo atraso, faz-se necessário entender, mais do que isso, é necessário apostar na razão e na sua capacidade de mudar o mundo. Em tal contexto, é natural que a poesia

enverede pelo antisentimentalismo e pela antienfase associados ao verso livre ou à livre utilização dos metros.

É nesse prisma que a poesia de João Cabral se desenvolve. Num primeiro momento ancorado em *Alguma Poesia*, na simplicidade do poeta gauche, para logo após, no final da década de 40, com o amadurecimento de sua poesia, se desligar deste e rumar por outros rios e outras pedras. Tal qual coloca José Maria Cançado¹⁰, em sua biografia sobre Drummond:

No fim de 1942, João Cabral se mudou de vez para o Rio. Ele acabara de lançar no Recife o seu primeiro livro de poemas, *Pedra de Sono*, dedicado aos seus pais, a Willi Lewin e a Carlos Drummond de Andrade. (...)

Também no fim de 1942, João Cabral de Melo Neto tinha mandado uma carta muito cuidadosa para Drummond apelando ao novo amigo para lhe arrumar uma “colocação” no Rio, que lhe permitisse tentar um tratamento para uma “neuralgia do trigêmeo” que o torturava sem remédio. (...)

Pouco tempo depois, João Cabral já estava no Rio como funcionário da DASP, e encontrando-se quase diariamente com Drummond. Quando lançou o seu segundo livro – *O engenheiro* – em 1945, João Cabral voltou a dedicá-lo ao amigo (...).

[...] Em 1946, João Cabral de Melo Neto convidaria Drummond para padrinho de seu casamento com Stella. Quando, em abril de 1947, João Cabral foi nomeado cônsul em Barcelona, Carlos Drummond de Andrade foi até o cais do porto levá-lo e se despedir do afilhado que embarcava para o seu primeiro posto diplomático no exterior.

Depois de partir, João Cabral, segundo Cançado¹¹, percebera que:

Drummond e Manuel Bandeira “não demonstravam nenhum interesse pelo que estava acontecendo em termos de poesia na Europa”. (...) Os poetas surrealistas pareciam “completamente fora das preocupações” de Drummond.

[...] Ele se recordava de Drummond ter falado de Neruda, que ‘nunca tinha sido santo do altar’ dele, João Cabral, e parecia ter impregnado muito da poesia brasileira com sua poesia declamatória. Embora não tivesse dito isso quando fez a revisão de *A Rosa do Povo*, João Cabral receava que o derramamento do chileno tivesse provocado o que lhe parecia uma regressão – “fazer falar com a língua solta quem sempre teve a língua presa”.

Em Barcelona, a Catalunha diante dele, João Cabral escolheria algo do outro lado da lua com relação à poesia radiofônica de Neruda. Ele escolheria o *riguroso horizonte*, de que fala Jorge Guillén: a poesia em construção, um mundo a *palo seco*.

A partir de então, as poesias cabralina e drummondiana tomam rumos distintos. Com a publicação do poema de Carlos “Elegia”, publicado em 1954 – *Fazendeiro do ar e Poesia até agora* –, tal qual Cançado¹², João comenta: “Mas que coisa mais demagógica, mais estranha” e diz ainda: “[Drummond] faz uma poesia sem começo, sem meio e sem fim”. Cançado procura uma explicação:

Talvez João Cabral se sentisse tão pouco à vontade com essa poesia porque ela está nos antípodas da sua – que é uma poesia que se organiza em torno de uma causa e de um efeito, que é como a demonstração de um teorema, e tem todo um *sistema de acompanhamento* do leitor do início ao fim do poema. (...) Algo diferente da poesia drummondiana, que vem às rajadas daquele ponto negro, onde se encontra o próprio Drummond comendo sacrificial e iluminadoramente o próprio fígado.

Analisando os signos *pedra* e *flor*, pode-se perceber o quanto os poetas se aproximam e se distanciam em seu engendrar poético. A pedra em Drummond representa a parada para reflexão, uma ruptura entre as duas metades do poema. Entretanto as saídas são inexistentes, pois o problema – a pedra – reaparecerá a cada curva do poema como algo incomodo que impossibilita a passagem – no meio do caminho – e que não pressupõe escapatória. Para onde se tente fugir lá estará ela num movimento cíclico de repetição que perturba o leitor: “No meio do caminho tinha uma pedra/ Tinha uma pedra no meio do caminho”.

Em Cabral a pedra é análoga à de Drummond. Ela é o entrave que quebra o ritmo – o dente. A pedra tem sentido material, tomada como concreta, ela demonstra a ruptura, a quebra da linearidade que esfria o texto e alerta para o que está sendo dito.

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

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

A pedra cabralina ensina a quem se atrever a frequentá-la, essa pedra, que tomada de fora para dentro, traz lições que estão configuradas, entremeadas em dicção inefática, moral inflexível e economia compacta. De outro lado o poeta pernambucano traz a pedra que é tomada de dentro para fora e que está encravada dentro do Sertanejo e, justamente por isso, não pode ensinar nada, sua voz ecoa internamente.

Já a marca *flor* é antagonica nas duas poéticas. Em Drummond, a forma tradicional da flor é trazida ao texto como o ideal redentor. Consoante caracteriza Antonio Candido:¹³

A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia,

surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor. No importante poema “A flor e a náusea” (Rosa do Povo), a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução.

A flor redentora que rompe com o aprisionamento do sujeito está ligada, ainda, à expressões contundentes que caracterizam a situação de “eu retorcido” frente ao universo que se move num “tempo de fezes”, de imperfeições em que não há com que ou quem argumentar – “os muros são surdos” – já que as palavras têm cifras e códigos que nem todos conhecem. A vida, para esse “eu”, é uma prisão e, por isso, é a força – o vômito, o ódio – para acordar a “cidade”, os homens e seus jornais, numa época, consoante Antonio Candido¹⁴, de luta contra o fascismo, de guerra da Espanha, e, logo após a Guerra Mundial, de um “conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo mundo o incremento da literatura participante”. Em “A flor e a náusea” encontra-se um eu melancólico que caminha pela cidade cinzenta em um tempo “de fezes”, até que o símbolo redentor aparece.

Uma flor nasceu na rua!

[...]

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.

Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Por sua vez, a flor cabralina não tem essas cifras. Para ele a flor é a palavra flor, verso inscrito no verso, não contém emotividade. Provavelmente como resposta à tradição e a Drummond compõe “Antiode (contra a poesia dita profunda)”. Nesta ele demonstra a formação da leitura poética em seu interior, sua busca por uma poesia racional, anti-lírica e melódica. Deixa de lado todo subjetivismo das expressões, a forma velada de sublimar coisas através da metáfora. As palavras não passam de “coisas” em si, expressões por si mesmas, resíduos que percorrem o papel e dão forma ao verso. De modo analítico, o eu poético chega à conclusão que a poesia é feita com palavras apenas.

Por outro lado, a flor, as fezes e o cuspe ultrapassam o poema, aparecem também como objetos. O sentido lírico é desfeito e recai na forma como pura objetividade. É ruptura que coloca a palavra entre o pulo e o voo, o passo de uma mudança, de uma condição para outra. Antiode contém cinco partes (A, B, C, D e E) e conforme Antônio Sanseverino¹⁵ “existe nessas cinco partes uma espécie de progressão narrativa, em que a mudança no modo de escrever a mesma palavra, de fazer o poema, vai significar uma mudança da postura do sujeito poético”. Sanseverino coloca que essa mudança “caminha no sentido da despoetização, desdramatização”. “Poesia, te escrevia:/ flor! Conhecendo/

que és fezes.”

De acordo com Homero V. Araújo,¹⁶ o debate se dá com a entidade poesia, cunhada em flor e fezes ao mesmo tempo:

A poesia participante é o objeto da polêmica: é flor, mas de que tipo, com que cheiro?

[...] Do romantismo sombrio ao modernismo melodioso e encantatório, tudo parece ser vítima da acusação, feita sarcasticamente.

[...] A poesia que era flor e também fezes, escrita fezes, merda. A escatologia é acusatória e denuncia a própria entidade poética por ser detrito malcheiroso, excremento. Não haverá aí já o choque no leitor, uma tentativa de chocar o irmão semelhante? Trata-se de unir o prosaico escatológico com a dinâmica do vivo (fezes vivas que és) para definir a poesia. E se não é fezes, é cuspe (secreção também conotando depreciação) que é associada à terceira virtude teologal, cuja possibilidade de apresentar-se em poema é posta em dúvida.

Em João Cabral de Melo Neto e em Carlos Drummond de Andrade o que temos é a contundência, seja para evocar a palavra em si, que não é mais nada além de palavra ou para metaforizar com símbolos gastos, os quais nas mãos do poeta ganham força nova. Num encontra-se um pouco mais de flor, noutra um pouco mais de pedra. Não obstante, o impacto expressivo de suas construções refinadas apontam constantemente a preocupação em produzir uma poesia que ainda faça sentido e tenha lugar no mundo moderno. Há esperança na palavra sem ênfase que leva o leitor de Cabral a pensar e na palavra sofrida que se esvai nas mãos do poeta mineiro que vive, e pulsa e é capaz de romper o asfalto.

Notas

¹ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.143.

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.143.

³ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.143.

⁴ In: MONTEIRO, Salvador e KAZ, Leonel (org). *Fotobiografias*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/ Livroarte Editora, 2000, p.517.

⁵ *Brejo das Almas*, 1934

⁶ SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: O poema do menos*. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Topbooes, 1999, p.311.

⁷ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, p.68.

⁸ ANDRADE, Mario. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, 1942, p.201.

⁹ ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1999, p. 20.

¹⁰ CANÇADO, José Maria. Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2006, ps. 218-220.

¹¹ Idem nota 11, p. 260.

¹² Idem nota 11 e 12, p.261.

¹³ Idem nota 13.

¹⁴ Idem nota 8, p. 79.

¹⁵ SANSEVERINO, Antônio M. Sempre as palavras? In: CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS: 1995, p.121.

¹⁶ Idem nota 10, p. 89.

REGISTROS VANGUARDISTAS EM *KLAXON E TERRA ROXA*

Cláudia Mentz Martins

If compared to the European manifestations, Brazilian modernism had a late occurrence. It is the result of the assimilation, in the period before the First World War, of European avant-garde cultural and artistic references which intended to reflect both the abolition of the artistic rules once used and the search for speed and novelty. It is though perceptible that this assimilation of the European ideas was selective and that the artistic elements were rearranged in order to better suit the country's cultural characteristics. Both *Klaxon* and *Terra Roxa e outras terras*, magazines which belonged to that initial period of the modernism, bring in their core the main ideas of the groups that created them. These periodicals - among others such as the magazines *Verde*, *Festa*, *Estética* and *de Antropofagia* - had the purpose of advertising the new proposals of artistic making of Brazilian intellectuals and were the vehicles where these intellectuals expressed their prose, their poems and their essayistic texts related to the literary proposal they wanted to introduce in Brazil, one that was opposite to the current proposal at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Thus, through the analysis of the published numbers of the magazines *Klaxon* and *Terra roxa*, I intend to point out the presence of those avant-garde aspects that the national artists added to their new poetic making.

Keywords: Brazilian Modernism ; periodicals; European avant-gardes.

Os primeiros anos do século XX são plenos de manifestações culturais no mundo ocidental. Na Europa, o termo vanguarda foi utilizado na década de 1860, por ocasião do Salon des Refusés, isto é, quando os artistas que não foram incluídos no Salon de Paris realizaram suas exposições. Se, num primeiro momento, a vanguarda vinculava-se à promoção social, pelo fato daqueles artistas se ligarem a movimentos de reformas sociais, logo após também passou a designar as experimentações estéticas desses indivíduos. Um exemplo são os experimentos de Paul Cézanne ao longo de 1870 e 1880 que inspiraram pintores que revolucionaram a arte no início do século XX que se opunha àquela praticada no momento.

Via de regra tais manifestações surgiram ao redor da Primeira Guerra Mundial, sendo as mais destacadas o Fauvismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo. Esses movimentos alcançaram repercussão que se fez sentir em países como o Brasil que, na mesma época, tinha intelectuais preocupados em repensar a cultura nacional existente e propor um fazer literário que se diferenciasse daquele até então produzido no País.

Após saraus, encontros literários restritos aos indivíduos que ensaiavam a execução de nova forma artística, exposições que causaram furor pelas inovações, artigos

Cláudia Mentz Martins - Setor de Teoria Literária, UFRGS, Professora Colaboradora do PPGLetras. Av. Bento Gonçalves, 9500, Bairro Agronomia, Porto Alegre/RS, CEP: 91540-000. Telefone: 51 33086243; E-mail: cmentzm@hotmail.com

jornalísticos que noticiavam aos leitores as propostas dos diferentes intelectuais, ocorre a Semana de Arte Moderna em 22 com a intenção de divulgar ao público, que comparecesse ao Teatro Municipal de São Paulo, a arte que passaria a ser praticada no Brasil. Seguindo-se a ela, surgem periódicos e revistas com o objetivo de apresentar as novas propostas às pessoas que se dispusessem sua a leitura, intentando assim fixá-las. Dentre as variadas revistas duas merecem nossa atenção: *Klaxon* e *Terra roxa... e outras terras*, editadas em São Paulo.

Klaxon, que recebeu a apresentação de “mensário de arte moderna”, tem seu primeiro número publicado em 15 de maio de 1922. Durou até janeiro de 1923 quando teve um número duplo publicado - o 8/9, sendo Graça Aranha o homenageado. Fugindo dos padrões habituais, seu expediente não tem a indicação de diretor, redator, secretário ou demais cargos. Isso se explica pelo fato de ser considerado “órgão de uma coletividade intelectual, de um grupo empenhado no exercício de uma linha de arte e pensamento destoante da que se pratica no País”.¹ O grupo que assina a “redação” do primeiro número é composto por Antonio Carlos Couto de Barros, Tacito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes e Luis Aranha.

No seu número inaugural, as primeiras páginas se destinam a explicar aos leitores o significado e a proposta do periódico. É dito, na Redacção, que “KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON”². Também traz expressa a sua estética, da qual destacamos os seguintes trechos:

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser **nov**o, mas de ser **actual**. Essa é a grande lei da novidade.

.....

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferivel a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo, sentimental e tecnico. Perola é raciocinio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. É preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará ineditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.³

Observamos que uma das metas dos responsáveis pela revista e de seus colaboradores é não se descuidar das manifestações artísticas que surgirem, divulgando-as, e evitando assim a estagnação cultural. Tal predisposição confirma-se no momento em que o cinema, que surge no final do século XIX, com os irmãos Lumière, merece destaque no artigo de abertura do periódico. Segundo Cecília de Lara⁴ o cinema por ser “a arte mais representativa do século XX” configura-se como a maior fonte de inspiração para a literatura. Para os modernistas de 22, a chamada ‘Sétima Arte’ possui os valores do século que principia e traduz o processo de atualização cultural.

Após a revista *Klaxon*, outras surgiram nos anos seguintes, como *Estética* (1924-1925), no Rio de Janeiro e *A Revista* (1925-1926), em Belo Horizonte. Em meados de 1926, novamente, na capital paulista, localizamos a colaboração modernista num periódico, seu título: *Terra roxa... e outras terras*, que teve apenas sete números publicados.

Uma carta de Antonio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, datada em 1926, oferece-nos informações sobre o periódico a ser lançado. Nela, temos não apenas o “convite-convocação” que Prudente de Moraes recebe do emissor, mas também algumas das principais metas da revista, bem como as propostas dos seus idealizadores:

Boas ultimas festas, Prudente. Saiba que, em meados de janeiro de 1926 daremos luz à inteligência pátria que lê um quinzenário, em formato de jornal. Título Terra roxa. Sub-título: ... e outras terras. Diretores: A.C. Couto de Barros e Antonio de Alcântara Machado. Redator-secretário: Sergio Milliet. Representante no Rio de Janeiro; Prudente de Moraes, neto.

Ai é que está a surpresa. E o motivo disto. Também. Você tem de aceitar. Queira ou não queira. NÓS queremos.

.....
Mais uma vez (eu sou ranzinza), solicito sobre sua boa vontade. Todíssima! Veja os anúncios, etc. As assinaturas, etc. O conto, etc. A propaganda, etc. A colaboração, etc. os endereços, etc. O Sérgio, etc.

É uma ordem tudo isso. Uma ordem! Sabe porque? Porque chegou a hora de reunir, para a integração no todo literário, todos os valores do Kosmos! É um toque de clarim. Eia! Sus! Avante! Táatarará! táatarará! Bum! bum! bum! bum! venha comigo e co nós, venha lutá e vencê!

5

.....
A semelhança de *Klaxon*, o número inaugural de *Terra roxa* traça uma espécie de programa de atividades. No primeiro texto, “Apresentação”, temos a declaração das intenções do periódico que se autodenomina como jornal. Sem ser assinado, o texto anuncia que procura um leitor que possa compreendê-lo, isto é, que esteja disposto a uma leitura livre de orientações, e que, ao longo das páginas, será o espírito moderno que prevalecerá. Os trechos que seguem ilustram isso:

Parece que este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem digna de Anhangüera: destina-se a um público que não existe. O seu programa é isso mesmo: ser feito para o homem que lê.

.....
Entre nós, o fenómeno é singular: não é o leitor á procura de um jornal, mas o jornal á procura de um leitor. Ensinemos êsse leitor a lêr. Sem cartilhas. Sem bolos. Sem premio de fim de ano.

.....
Os trabalhos publicados obedecerão a uma linha geral chamada espírito moderno, que não sabemos bem o que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões”.⁶

Embora o periódico se considerasse quinzenário, não obedecia com rigor o intervalo entre os números, sendo as datas de publicação a prova da oscilação temporal entre eles: 20 de janeiro, 3 fevereiro, 27 fevereiro, 3 março, 27 abril, 6 julho e 17 setembro. Temos a

composição de *Terra roxa* no comentário de Cecília de Lara, no prefácio “Terra roxa... e outras terras, um periódico Pau Brasil”, presente na obra facsimilada:

“Sem demasiado rigor o jornal mantém secções fixas, com títulos: Poesia, Pintura, Música, Esporte, Teatro, Romance. É pouco significativa a presença de matéria de ficção e poesia. Notas comentários variados, entrevistas, reprodução de matéria de outros jornais, de cunho pitoresco, curioso, humorístico, sob o nome genérico de “Manifestações espontâneas de pau-brasil”, bem como transcrição de fragmentos de cronistas da época colonial, complementam as secções permanentemente mencionadas.”⁷

Merece destaque o aspecto de que o mencionado “espírito moderno” da “Apresentação” reaparece definido no próprio número, por meio de uma “enquete jocosa” sobre o tema, e no qual percebemos não ser a preocupação dos envolvidos esclarecer suas idéias, mas provocar o leitor:

Nossa enquete

Mas a final o que é o espírito moderno,

Toda a gente fala em modernismo, em mentalidade moderna. Existe ou não esse espírito, essa mentalidade?

Existe!

“Terra Roxa” resolveu, por intermédio de seu colaborador Rubens de Moraes, fazer uma grande enquete para esclarecer ou obscurecer ainda mais o problema.⁸

Entre os dois periódicos, notamos uma diferença significativa: enquanto na *Klaxon* a presença de artistas estrangeiros é constante e contínua, e dentre eles citamos: L. Charles-Boudouin, Henri Mugnier, Joseph Billiet, Marcel Millet, em *Terra roxa* não houve tal intercâmbio, pois as únicas presenças estrangeiras são Cendrars e Warchavchik. Além disso, àqueles colaboradores de *Klaxon* enviam a contribuição para a revista de seus locais de origem, enquanto que os de *Terra roxa* estavam no Brasil na época em que realizam sua contribuição.

Em *Terra roxa*, há uma entrevista com Blaise Cendrars, intitulada “Dez minutos com Blaise Cendrars” que aborda diferentes temas, da arte à política, sendo um deles o nu artístico: “Que penso do nu artístico? O nu nunca é artístico, mas sempre erótico, e só o amor é que é uma arte, uma arte magna, uma arte do movimento”.⁹ Ao contrário de *Klaxon*, em que discussões sobre a arte moderna são constantes, pouco atenção o assunto recebe no periódico de 27.

Dentre os poemas publicados em *Terra roxa*, no número 3, encontramos “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira que, com o tom jocoso, partilha do gosto do periódico pelo riso. Já Sergio Milliet, que fora assíduo colaborador de *Klaxon*, tem ao longo dos números, um pé de página intitulado “Romance: naturezas mortas”, dedicado a Tarsila – Oswald e Mario. Neste espaço, publica histórias, digressões, poemas, etc, onde ora percebemos um vínculo entre as partes e ora não. Dele destacamos o texto “ ‘Haikai’: Noite de palmeiras e de grama inglesa atravessei o Anhangababu. Eva extrahia bicos de pé.”¹⁰

No seu número 4, temos o texto “Pirandello, a epiderme desvairada de um sentimento alegre na justiça”, que se estrutura na forma dramática. Através das personagens – Dona Poesia, continente impertinente, Deusa ; Eu, conteúdo cabeçado,

Crete – o autor que se assina como Pau-d-Alho propõe uma desmistificação da poesia, enquanto uma arte erudita, e da figura do poeta, como um ser possuidor de dons especiais. Isso é obtido pela caracterização dos personagens e reforçado pela linguagem empregada, calcada sobretudo na oralidade:

Dona Poesia: poeta das dúzias, /quê que qué de mim!
Eu (cabeçudo): vim lhe confessá / que não sou bem ansim!
Dona Poesia: eu sei munto bem/ tudo o que tu é.
Eu: pois seje! Já vi um cabra/ virá pinga em capilé...
Dona Poesia: Tu só será/ o que eu bem quisé!
Eu (á parte, maginando): ladrão de cavalo/ não é só quem qué...¹¹

Interessante é mencionarmos que esse texto possui várias epígrafes, entre elas “Não somos o que somos, somos o que os outros querem que sejamos”, de Mario de Andrade, e o dito popular: “Vá ver si estou na esquina”. Os quais mostram de antemão a irreverência do texto, a qual é acentuada pela dedicatória a Tristão de Athayde e Sergio Milliet.

Na *Klaxon*, dentre os artigos que apresentam uma reflexão sobre o trabalho artístico e que têm uma preocupação em refletir sobre a nova arte, o ensaio “Balanço de fim de século”, de Rubens de Moraes, discute o verso livre. Sem dúvida, é um dos ensaios mais extensos da revista e possui uma argumentação pautada em diversos exemplos da literatura ocidental para explicar como conseguimos executar esse elemento característico do poema moderno. Dentre os principais fragmentos, destacamos os que citam e discutem a literatura francesa como fundamental para o atual fazer poético:

Os classicos francezes, La Fontaine sobretudo, já sentiam a necessidade de fugir ao alexandrino, ao decasyllabo, ao octosyllabo e outros neurasthenicos de má companhia.

São os românticos os maiores revolucionários da litteratura, que, fartos da monotoniado alexandrino, quebram-no em tres partes distinctas.

Mas Vitor Hugo foi apenas um precursor, coitado.

Foram os symbolistas que compreenderam que a humanidade também progride, que as idéas também se movem; foram elles que sentiram a necessidade de crear um instrumento novo para exprimir novas idéas. É os symbolistas, Rimbaud, que devemos todas as conquistas da litteratura contemporanea.

Não se explica em poucas palavras as tendencias da literatura moderna. É preciso subir na estrada para automoveis da litteratura.

[...] Com a Intelligencia, o unico fator utilizado, os philosophos querem chegar ao conhecimento. O resultado foi quase nulo.

Deante dessa fallencia Bergson teve a Idea de procurar um outro instrumento: a intuição. Bergson separa a philosophia da sciencia. O mundo da sciencia pertence á Intelligencia. Para conhecer a vida na sua mobilidade perpetua elle utiliza a intuição e o instincto.

O que nos interessa aqui não é o resultado, difficilmente apreciavel, da philosophiado auctor de “**Matière et Memoire**”, basta-nos a sua influencia na Arte moderna. Bergson é directamente e indirectamente um dos autores da nova esthetica.

A arte deve perceber o objecto na sua particularidade, no que nelle existe de “único e inefável” (Bergson) Deste principio nasceu a condensação característica das obras contemporâneas Brunetière quando leu os primeiros versos de Mallarmé disse: “Je ne comprends pas; peut-être cela viendra un jour”. Estou convencido de que, se tivesse vivido mais alguns anos, procurando entender, teria sentido a beleza hermetica do grande poeta.¹²

Outro aspecto que os dois periódicos apresentam em comum é realizar crítica literária de obras recém-lançadas. Ou seja, os livros que contêm poemas ou narrativas possuidores de experimentos vanguardistas recebem um olhar crítico e atento dos seus pares. Não apenas teorizando, mas exercitando as novas formas presentes nos diferentes manifestos das primeiras décadas do século, os artistas brasileiros colocam em prática o desejo de estabelecer uma nova arte, coerente com as discussões que desenvolvem há alguns anos. Cabe-nos salientar que, em *Klaxon*, há um espaço denominado “Livros & Revistas” para resenha dos novos textos, enquanto em *Terra roxa*, artigos críticos se acham esparsos ao longo das páginas.

Para além disso, esse segundo periódico também não se furta de publicar opiniões contrárias ao seu espírito. Não apenas elogios circundam suas páginas, mas igualmente a oposição às obras inspiradas no vanguardismo. Um exemplo é o ‘embate’ entre Menotti del Picchia e Mario de Andrade, por ocasião do lançamento do livro *Losango caqui*. Em “Artigo de Menotti del Picchia [...] Resposta de Mario de Andrade”, temos os dois textos mencionados, com os subtítulos respectivos “O losango caqui” e “Feitiço contra feiteiro”, apresentados lado a lado. A diagramação dada permitiu que cada parágrafo ou idéia de Menotti tivesse ao lado um sinal matemático de igualdade seguido da resposta de Mário. Assim, por exemplo, lemos:

[Em O Losango caqui] O Losango caqui justificava-se ha tres anos. Nesse tempo tudo servia. Até as partituras do Brodo. Hoje é coisa ridicula. Um abuso tardio e inoportuno, sempre melhor que o “Oeil de Bouef” porquê pelo menos, o “Losango” é livro pessoal e escrito em língua brasileira.

[Em Feitiço contra feiteiro] Menotti no principio serviu bem. Nesse tempo tudo servia. E se tinha esperança que mobiliasse a inteligência. Adquiriu processos tecnicos duvidosamente modernos (sistematização de metáfora, da eloquencia, uso do verso-livre, assonâncias emboladas) porêm a inteligência continuou, despida. Hoje é um pedante imprestavel. (Reparem as vírgulas parnasianas em redor de “pelo menos” e o conhecimento da palavra “partituras”).¹³

A partir do trecho acima, podemos perceber que os autores citados ilustram plenamente o confronto que se estabelece, no País, entre os intelectuais que buscam exercer as diretrizes da nova arte, pautada na liberdade de expressão e da experimentação e àqueles que têm uma visão mais conservadora do fazer artístico ou ainda, que não poupam críticas aos desafetos arrecadados ao longo da vida. Menotti del Picchia sintetiza esse tipo de intelectual que após ter rompido com os parceiros da Semana de 22 se torna, não raro, um dos seus críticos mais ferozes.

Em *Klaxon* e *Terra roxa*, com exceção dos seus textos de abertura, não temos manifestos às novas manifestações artísticas. Há evidentemente ensaios ou críticas que discorrem como determinados escritores ou poetas obtiveram (ou não) sucesso com sua

produção, o que por si já serve de indicação e inspiração para outros artesãos da palavra. Por outro lado, são dois veículos nos quais a publicação das obras inspiradas, sobretudo, nas vanguardas européias encontra espaço para vir a público. Ao seu leitor cabe, pois, perceber os registros que delas são feitos com maior ou menor sutileza. *Klaxon* e *Terra roxa* são dois periódicos que, como outros que lhes fizeram companhia nas primeiras três décadas do século 20, tiveram importância fundamental no processo de divulgação dos pensamentos, idéias e ideais dos nossos intelectuais do período, os quais tinham ciência das propostas artísticas- literárias européias, mas não realizavam sua mera cópia. Isso por que havia ausência de sincronia entre as propostas vanguardistas e a reflexão nacional, o que gera, segundo Annateresa Fabris, esse descompasso entre a arte realizada cá (Brasil) e lá (Europa).

Notas

¹ BRITO, Mário da Silva. *O alegre combate de Klaxon*. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo), 1972. [s.p]

² KLAXON: mensário de arte moderna, São Paulo, n.1, p.1, 1925. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo), 1972. Informamos que será mantida a grafia que se encontra na edição da revista *Klaxon* reproduzida facsimilarmente da edição original.

³ KLAXON: mensário de arte moderna, São Paulo, n.1, p.1-2, 1925. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo), 1972.

⁴ LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEL, 1972. p. 94.

⁵ LARA, Cecília de. *Terra roxa... e outras terras, um periódico Pau Brasil*. In: *TERRA ROXA... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p.VII.

⁶ APRESENTAÇÃO. *Terra roxa... e outras terras*, São Paulo, n.1, p.1. In: *TERRA ROXA... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

⁷ LARA, Cecília de. *Terra roxa... e outras terras, um periódico Pau Brasil*. In: *TERRA ROXA... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p.VIII.

⁸ ENQUETE JOCOSA. *Terra roxa... e outras terras*, São Paulo, n.1, p.1. In: *TERRA ROXA... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

⁹ DEZ MINUTOS com Blaise Cendrars. São Paulo, n.2, p.1, 1925. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo), 1972.

¹⁰ MILLIET, Sergio. Haikai. *Terra roxa... e outras terras*, São Paulo, n.3, p.4. In: *TERRA ROXA... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

¹¹ D-ALHO, Pau. Pirandello, a epiderme desvairada de um sentimento alegre na justiça. N.4, p. 3. In: *TERRA ROXA... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

¹² MORAES, Rubens. Balanço de fim de século, São Paulo, n.4, p.12-13, 1925. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo), 1972.

¹³ DEL PICCHIA, Menotti; ANDRADE, Mario. Artigo de Menotti del Picchia [,] Resposta de Mario de Andrade. *Terra roxa... e outras terras*, São Paulo, n.2, p.4. In:

TERRA ROXA... e outras terras. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

¹⁴ FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994. p. 9 - 25.

Elementos surrealistas em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar

Daisy da Silva César; Prof. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt
(orientadora)

This study intends to analyze the work of Julio Cortázar specially *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) considering the point of view of surrealism. This article intends to realize the approximations and the distances between his work and the surrealist art, evaluating the contribution of surrealism for the construction of *Fantomas*.

Keywords: surrealism; Cortázar; *Fantomas*.

A presente discussão tem o objetivo de identificar e analisar aproximações e distanciamentos entre o surrealismo e a obra de Júlio Cortázar, discutindo particularmente a contribuição do surrealismo para a constituição de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*¹, de 1975.

Em seu estudo *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (1975), a autora Evelyn Picon Garfield², afirma que a maior parte dos críticos que tenta aproximar Cortázar do surrealismo francês, termina por desvinculá-lo deste, devido principalmente ao fato de que o próprio escritor tenha manifestado o desejo de não ser taxado como surrealista. Entretanto, a estudiosa de Cortázar apresenta detalhadamente uma série de elementos comuns entre a obra do autor e a arte e pressupostos dos principais artistas surrealistas.

Destaco alguns desses pontos, sobre os quais faço também algumas considerações.

O primeiro seria a concepção de uma realidade dual, que se caracteriza por uma realidade visível e racional no âmbito da consciência e por uma realidade intuída, correspondente à imaginação e ao inconsciente³, manifesta especialmente através do sonho.

Em seu primeiro Manifesto Surrealista⁴, André Breton faz a seguinte consideração: “Eu creio que, de futuro (sic), será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamar assim.”⁵

Da mesma forma como Breton deixa de perceber o real e o imaginário como uma contradição, priorizando o sonho acima da realidade concreta, observamos em Cortázar a combinação sonho e realidade, sendo que o primeiro também parece sobressair-se sobre o segundo. Como exemplo, no conto *La noche boca arriba*, de *Final del Juego*⁶ o protagonista sofre um acidente de moto e é levado a um hospital. Nesta situação, sonha ou delira que vive no período da Guerra Florida⁷ no período pré-colombiano, em que é um guerreiro moteca sendo capturado por seus inimigos, os astecas. Aos poucos, com a mescla entre vigília e sono, o que era apenas sonho, ganha vida. E, no desfecho, o narrador afirma que aquilo que era considerado sonho era, de fato, a realidade da

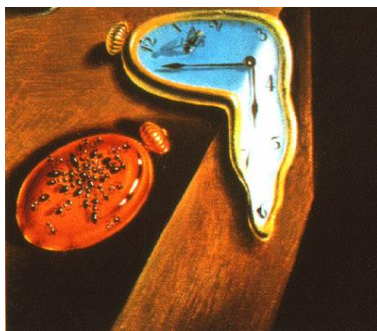
Daisy da Silva César (Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Gilda Neves da Silva Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51 3308 6712 Tel: 51 3308 6699; E-mail:daisy.cesar@gmail.com

personagem, enquanto o que era inicialmente considerado como realidade apresenta-se como um sonho sobre tempos futuros.

Outra semelhança seria a obsessão. Era objetivo dos surrealistas franceses exorcizarem suas obsessões pessoais, pois elas representariam realidades internas que lutam para sair, segundo Garfield. Cortázar inclui a temática da obsessão em inúmeros contos, como *Puerta Condenada*, em *Final del Juego*, em que o protagonista ouve um choro de bebê. Sem poder encontrá-lo, intriga-se obsessivamente com este mistério. Outros exemplos são *La isla al mediodía*, de *Todos los fuegos el fuego*⁸, em que um passageiro de um avião sente uma forte atração por uma ilha; *Axolotl*, em *Final del Juego*, em que o protagonista visitava constantemente um aquário de axolotls, interessando-se obsessivamente por tudo que se relacionasse a esses animais, e por fim transforma-se em um deles, *Una flor amarilla*, do mesmo livro, que mostra a obsessão do protagonista por um menino, quem acredita ser seu próprio avatar.

A autora aponta como traço surrealista a busca pelo bestial no ser humano, pela demonstração da crueldade e da monstrosidade. Destaca, neste sentido, *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, em que a personagem causa a morte de um filho de uma família diante de seus pais. Situação semelhante pode ser observada em *Una Flor amarilla*, em que o protagonista teria causado a morte de seu suposto avatar, ante os olhos da família do menino, na tentativa de quebrar a cadeia de fracassos que foi sua vida.

A presença de animais é especialmente freqüente em Cortázar, como foi em alguns surrealistas, na tentativa de simbolizar os monstros internos que, segundo essa ótica, todos os seres humanos teriam. Destaca-se a presença de formigas tão freqüentes em Salvador Dalí, em *A persistência da memória* e no curta-metragem surrealista realizado em conjunto com Luis Buñuel *Un chien andalou*⁹. Em Cortázar a presença de animais é freqüente em *Bestiário*, em livro de mesmo título, e em *Los venenos*, de *Final del Juego*, por exemplo, sendo comumente interpretados como a presença da morte, da decadência e do desejo sexual.



Fragmento de *A persistência da memória*, de Salvador Dalí, 1931



Cena do curta-metragem *Um cão andaluz*.

A autora chama atenção para a representação da mulher em Cortázar como a intermediária que se comunica com mais facilidade com o absoluto, afastando-se da racionalidade, como herança do surrealismo. Para tanto, cita a personagem Nadja, em *Nadja*¹⁰ de Breton, numa relação com Maga, em *Rayuela*¹¹, de Cortázar. A vida da personagem Nadja mostra-se pautada pelo acaso e pela intuição, enquanto a de Maga, pela desordem. Nadja estaria relacionada à loucura e Maga à incapacidade de compreender o que é lógico, contudo ambas são movidas pela perspectiva não racional.

O acaso seria outro elemento que aproxima Cortázar do Surrealismo. Considerando ainda as obras citadas, verifica-se, em ambas, freqüentes encontros não planejados entre os casais, Breton/Nadja e Oliveira/Maga, que segundo Garfield teria relação com encanto de Breton pela teoria das probabilidades, em voga naquele momento.

Garfield também aponta a relação de Breton com a teoria dos campos magnéticos, que explicaria os encontros fortuitos de Breton e Nadja, ou seja, existe algo magnético que faz com que as personagens se atraiam, visto que sempre se encontram sem combinação prévia. Em analogia ao conceito de atração magnética, observa em Cortázar, a idéia de que os destinos dos seres no mundo, assim como a demarcação dos trajetos que percorrem, compõem o que Cortázar chamou de *figuras*. Uma figura poderia corresponder a outras figuras em diferentes épocas e lugares, aproximando vidas coincidentes, como se representassem dimensões paralelas.

Cortázar utiliza o *nonsense* surrealistas, tentando desvincular os objetos de sua utilidade prática, como acontece na obra *Objeto* de Meret Oppenheim, que mostra uma xícara, um pires e uma colher revestidos em pele, peculiaridade que impossibilita o uso cotidiano destes objetos. Da mesma forma, Cortázar cria, em *Historias de Cronopios y de Famas*¹², um objeto que pode ser entendido como um “relógio-alcachofra”, que marca o tempo presente, e todas as horas ao mesmo tempo. O cronópio¹³ vai retirando as folhas do “relógio” da esquerda para a direita, até que o tempo não possa mais ser medido. O objeto acaba sendo comido, devendo ser substituído por outro.



Objeto, de Meret Oppenheim, 1936

A autora cita os jogos de linguagem, tão importantes no surrealismo, também presentes na obra de Cortázar. Para exemplificar uma afinidade, Cortázar apresenta um anagrama relativo ao nome da personagem Alina Reyes, “es la reina y...” no conto *Lejana*, em *Bestiario*¹⁴, citando o anagrama que usou Breton para referir-se a Salvador Dalí, por considerá-lo ávido por dinheiro, “Avida Dollars”.

Apesar das semelhanças descritas, evidentemente, observa-se também diferenças importantes entre Julio Cortázar e o surrealismo.

Quando pensamos na mescla entre o real e o imaginário, percebemos que Cortázar o faz numa perspectiva próxima ao fantástico, que segundo Todorov¹⁵, caracteriza-se pela hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural, onde existe a permanência da dúvida, sendo impossível decidir sobre um deles. O conto discutido anteriormente, *La noche boca arriba*, embora aparentemente apresente-se apenas como uma inversão da realidade em sonho, dando primazia ao sonho, nos deixa dúvidas próprias de contos fantásticos, diante do fato de que o protagonista recebe uma medicação não definida durante sua estada no hospital, o que nos levaria a suspeitar de delírios. Desta forma, torna-se difícil precisar em qual das duas realidades vive o protagonista, visto que existem indícios para as duas possibilidades, permanecendo a dúvida.

Com relação ao fantástico, Cortázar afirmou não se sentir totalmente à vontade com a classificação, aceitando que a maioria de seus contos pertençam ao gênero fantástico por falta de uma nomenclatura melhor, conforme seu texto crítico *Alguns aspectos do conto*, em *Valise de Cronópio*¹⁶. Desta forma, o argentino Jaime Alazraki¹⁷ definiu a obra de Cortázar e de Borges como *neofantástico*, porque apresenta diferenças com relação ao fantástico tradicional de Edgar Allan Poe ou E.T.A Hoffmann. Segundo o crítico argentino, o termo neofantástico inclui a literatura que substitui o medo e o calafrio pela perplexidade e pela inquietação, apresentando-se mais adequado às preocupações próprias da época de Cortázar e Borges, que mostrariam relação com a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda, com a psicanálise de Freud, o surrealismo e o existencialismo, entre outros.

Cortázar mistura as esferas do real e do imaginário, através de jogos narrativos, apresentando-as imbricadas de forma que seria impossível separá-las. No conto *La continuidad de los parques*, de *Final del Juego*, Cortázar sugere que não exista um limite entre realidade e ficção, e que o leitor poderia entrar no mundo narrado pela literatura, confundindo-se com suas personagens.

Apesar de Cortázar e os surrealistas terem em comum o gosto pelos jogos narrativos, propõem jogos de naturezas distintas. Enquanto os surrealistas enfatizam a escrita automática, Cortázar prefere convidar o leitor a participar da construção do sentido.

Como um trabalho inserido na área dos Estudos Comparados, interessa discutir *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar, observando a contribuição do surrealismo para sua constituição. Essa obra é entendida como um escrito político¹⁸ de Cortázar, e raramente tem sido citado ou estudado no âmbito dos Estudos Literários.

Cortázar coloca-se como um escritor que sabe que é impossível separar arte e política, pois esta separação seria uma mera questão de diferença entre os recursos dos gêneros literários, segundo Lísias¹⁹. Tal colocação vem ao encontro do pensamento de Terry Eagleton²⁰ quando afirma que o próprio ato de fazer literatura caracteriza-se por ser um ato político.

Tal intenção pode ser associada ao surrealismo considerando que, segundo Garfield, “en el surrealismo hay un compromiso individual de enseñar a transformar la visión del hombre en el mundo que va más allá de cualquier sistema social” (GARFIELD, 1975, p.85).

A trama de *Fantomas* gira em torno do perigo do desaparecimento de livros de grandes bibliotecas em todo o mundo. Para desmascarar e deter os culpados, o super-herói Fantomas conta com Cortázar, que descobre que o capitalismo, através da política das multinacionais, tem interesse em acabar com a difusão cultural para a dominação dos povos. A obra reflete sobre o capitalismo na medida em que este se apresenta como uma ameaça à liberdade. O surrealismo, por sua vez, surgiu também em meio a essa discussão, no período entre guerras, em um momento de questionamento da política, ciência, arte e filosofia.

Com relação à censura citada nesta obra, Cortázar parece afinar-se com as idéias surrealistas, pois quer trazer para a luz o conteúdo não-falado. Os surrealistas utilizam a técnica da escrita automática, que visa quebrar toda a censura existente, tentando resgatar conteúdo recalçado pela própria mente. Cortázar por sua vez, escreve em um momento em que a censura era uma arma usada pelas ditaduras latino-americanas. Assim *Fantomas* tematiza essa censura quando narra o desaparecimento de livros. Nesta obra, existia um plano para silenciar os escritores, que eram ameaçados para que deixassem de escrever. O surrealismo trata da censura própria do superego, que provém do meio social em que o sujeito está inserido, enquanto Cortázar refere-se a uma censura ainda mais evidente, a das liberdades individuais e dos direitos humanos, dos meios de comunicação, praticada pelos governos ditatoriais.

Considerando um tipo de censura a que alguns precursores do surrealismo francês como se opunham fortemente, Cortázar apresenta o erotismo discutido abertamente, mostrando desejos sexuais com naturalidade. Garfield afirma que, da mesma forma que Sade e La Fontaine se deixaram levar pelo desejo incontrolável, ao longo da obra de Cortázar, as personagens também tentam cumprir seus desejos. Em *Fantomas*, o desejo sexual aparece em evidência. A personagem observa mulheres nos cafés, tenta chamar a atenção de uma loira no trem, fantasia sobre seus “peitinhos”.

Em *Fantomas*, Cortázar mais uma vez mistura realidade e ficção, incluindo elementos que permitem discussões em nível metaficcional. O personagem denominado narrador pelo narrador de *Fantomas* lê uma revista de história em quadrinhos mexicana e a comenta com outros passageiros no trem que vai de Bruxelas a Paris como se fosse realidade. Tal característica permite que se pense sobre quem é o narrador e qual sua função na história, sobre o que está sendo narrado: *graphic novel*²¹, literatura ou história?

Como os surrealistas, que seguiram o exemplo de futuristas e cubistas, Cortázar usa da colagem de elementos externos à literatura em várias obras. Em *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, inclui história em quadrinhos, imagens cinematográficas, fotográficas, recortes de jornal, gráficos, cartas e figuras, constituindo o corpo do texto.

A partir de inúmeras referências ao surrealismo na obra de Cortázar, torna-se óbvia a associação de *Fantomas* com *Nadja*, devido ao modo de intercalar texto e imagem. Em ambos os textos, a presença de figuras no corpo do livro, em princípio, pouparia a descrição, embora, incluam texto descritivo ou explicações eventualmente. Ao apresentar as imagens, Cortázar faz uma irônica introdução. “... a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia”²²

Com isso, discute o processo de aproximação do leitor ao texto e explicita que as imagens relaxam o leitor predispondo-o para o melhor seguimento da leitura. Nesta citação, faz uso da linguagem enfática típica de *graphic novel*, como “esta fascinante história”. Existe uma contradição ao considerar fascinante uma história e, ao mesmo tempo, sentir a necessidade de proporcionar um alívio. Talvez essa possível contradição possa ser justificada pelo fato de tratar-se de um tema político sério. Sendo assim, a forma literária, incluindo outras formas de expressão, proporcionaria uma leitura mais agradável neste sentido e/ou poderia atrair também outro tipo de leitor, expandindo o alcance do texto.

Com relação ao cinema, Cortázar cita, por exemplo, o curta-metragem surrealista *Un Chien andalou*, mostrando uma foto distinta da imagem cinematográfica de Dalí e Buñuel, dando um novo sentido a essa idéia. O *médium* cinematográfico original pode simbolizar que devemos evitar os olhos da razão ante uma obra surrealista. Buñuel, como ator, corta o olho de uma mulher com uma navalha em posição horizontal, associado a imagens de nuvens passando pela lua na noite. Essa cena é transformada em imagem bidimensional no texto de Cortázar, substituindo a navalha por um punhal na vertical. Ocorre em *Fantomas* na situação em que o narrador (personagem Cortázar) tenta explicar ao super-herói o que pensa sobre as multinacionais.

- Querés que te muestre cómo las veo yo? (...) Así las veo [Aquí aparece a imagem descrita anteriormente]
- Parece el comienzo de *Un perro andaluz* – dijo Fantomas siempre tan culto.
- Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos.”²³

É possível afirmar que, apesar das muitas alusões a artistas e escritores surrealistas e suas respectivas obras ao longo de sua produção, assim como as surpreendentes afinidades de Cortázar com a visão surrealista da realidade, se considerarmos a conceituação de Surrealismo proposta por Breton²⁴ em seu primeiro manifesto, evidentemente seria difícil definir Cortázar como um surrealista, entretanto encontramos semelhanças entre a forma como o autor e os surrealistas percebem o mundo.

Segundo a perspectiva de Ponge²⁵ (2010) deve-se considerar o surrealismo segundo sua forma de enxergar o mundo, seu espírito, postura e valores. Neste sentido, não seria preciso nem mesmo ser artista para ser considerado surrealista.

Poder-se-ia dizer que Cortázar pertenceria à *neovanguarda* proposta por Scheunemann²⁶, pois afirma que vanguarda é uma classificação restrita às vanguardas históricas, que é como chamou as vanguardas do início do século XX. Assim, a

neovanguarda incluiria todas as manifestações artísticas e culturais posteriores que guardam alguma correspondência com as vanguardas históricas ou utilizam alguns elementos pertencentes a elas.

Entretanto, mais importante do que definir Cortázar como surrealista seria demonstrar a importância do surrealismo em sua obra. A leitura de *Fantomas* sob a luz do surrealismo oferece uma interpretação mais elucidatória, tornando o texto ainda mais rico sob o ponto de vista criativo.

Notas

¹ CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

² GARFIELD, Evelyn Picon. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.

³ No texto original a autora refere-se ao inconsciente como subconsciência.

⁴ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Traduzido do francês por Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁵ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Traduzido do francês por Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁶ CORTÁZAR, Julio. *Final del Juego*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.

⁷ A Guerra Florida foi uma espécie de torneio para satisfazer os deuses com sacrifícios humanos. Com as conquistas dos astecas, as guerras eram raras e os prisioneiros também se tornaram escassos. Assim surgiu a necessidade da criação de torneios, em que os derrotados seriam sacrificados.

⁸ CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929.

¹⁰ Breton, Andre. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928.

¹¹ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

¹² CORTÁZAR, Julio. *Historias de Cronopios y de Fama*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.

¹³ Ser imaginário criado por Cortázar, personagem de *Historias de Cronopios y de Famas*.

¹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

¹⁷ ALAZRAKI, Jaime. *¿Qué es lo neofantástico?* In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

¹⁸ Assim como *Nicaragua tão violentamente doce* e *Argentina: años de alambradas culturales*.

¹⁹ LÍSIAS, Ricardo. Cortázar: um escritor infinito. *Cadernos entre Livros: Panorama da Literatura Latino-americana*. n.7. São Paulo: Ediouro, 2008.

²⁰ EAGLETON, Terry. Conclusão: crítica política. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²¹ Termo usado para designar a arte seqüencial ou história em quadrinhos.

²² CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

²³ CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Destino, 2002.

²⁴ SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)

²⁵ Apresentada em conferência ao evento *Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade: Europa e América* em abril de 2010.

²⁶ SCHEUNEMANN, Dietrich. From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant. In: SCHEUNEMANN, Dietrich. (ed.) *Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, *Avant-Garde Critical Studies* 17, 2005.

Literatura e o cinema de vanguarda: a transposição para a mídia fílmica de “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe

Daniel Iturvides Dutra

This article analyzes the short story "The Fall of the House of Usher" (1839), by Edgar Allan Poe, and the homonymous 1928 film transposition made by American filmmakers James Sibley Watson and Melville Webber. The aim of this study is to analyze how the avant-garde cinema of the 20s, more specifically the American avant-garde cinema, who was influenced by European movements such as surrealism and expressionism, transposed the short story of Edgar Allan Poe to the screen. We will compare scenes from the movie *The Fall of the House of Usher* with excerpts of Poe's short story and analyze the film transposition.

Keywords: avant-garde; cinema; literature; Poe, surrealism

O presente artigo analisa o conto “A Queda da Casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, e a transposição fílmica homônima de 1928 realizada pelos cineastas norte-americanos James Sibley Watson e Melville Webber. O propósito do trabalho é analisar como o cinema de vanguarda dos anos 20, mais especificamente a vanguarda norte-americana, que foi influenciada por movimentos de origem européia como o surrealismo e o expressionismo, traduziu a literatura de Edgar Allan Poe para as telas de cinema. Iremos comparar cenas do filme de Watson e Webber com trechos do conto de Poe para melhor compreendermos como se deu o processo de transposição fílmica.

Palavras-chave: cinema; literatura; Poe, surrealismo; vanguarda

1 Introdução

O início do século 20 foi marcado pelos movimentos de vanguarda. Vanguarda é um termo usado para descrever uma série de movimentos artísticos surgidos entre as décadas de 10 e 20 que tinham como objetivo romper com as convenções artísticas vigentes e buscar a inovação estética. Fazem parte da vanguarda movimentos tão diversos como o surrealismo, o dadaísmo, o futurismo, o expressionismo, o cubismo, entre outros. Não tardou para que os artistas de diversas correntes de vanguarda percebessem que o recém inventado cinematógrafo era um instrumento que oferecia um leque de novas possibilidades criativas. No lado surrealista temos os filmes de Luis Buñuel *Um Cão Andaluz* (1929) e *A Idade do Ouro* (1930), por parte dos dadaístas temos os filmes de Man Ray *Le Retour à la Raison* (1923) e *Emak-Bakia* (1926). Temos também o

Daniel Iturvides Dutra, Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS, Avenida Bento Gonçalves, 9500, Bairro Agronomia, Cep 91540-000, Caixa postal 15002, Porto Alegre – RS, Brasil, Fax: 513308.6712, Tel: 51 3308 6699, e-mail: danieldutra316@gmail.com

impressionismo francês de Jean Epstein, que filmou uma versão de “A Queda da Casa de Usher” intitulada *La Chute de la Maison Usher* (1928), além do expressionismo alemão em filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene e o cinema absoluto de Walter Ruttmann, representado por filmes como *Opus I* (1928). Estes exemplos bastam para dar uma idéia da repercussão, influência e diversidade dos movimentos de vanguarda no cinema. Hans Richter descreve bem o que pretendiam os artistas de vanguarda, de uma forma geral, com o cinema.

O principal problema estético do cinema, que foi inventado para reproduzir imagens (em movimento), é paradoxalmente superar a reprodução de imagens. Em outras palavras, a questão é: até que ponto o cinema (filme, cor, som, etc.) se desenvolveu e é usado para *reproduzir imagens* (qualquer objeto que esteja em frente da câmera) ou para *produzir imagens* (sensações que não seriam possíveis em outras mídias)?...[...] Existe um pequeno capítulo na história do cinema que trata desta questão em particular. [...] A história de alguns artistas no começo dos anos 20, conhecido pelo nome vanguarda, pode ser compreendido como a história de uma tentativa consciente de superar a reprodução de imagens e atingir um estado de uso livre da mídia cinematográfica.¹

Em suma, os artistas de vanguarda enxergavam no cinema a possibilidade de criar formas visuais e produzir sensações nunca vistas antes. Foi nesse contexto histórico que os cineastas norte-americanos James Sibley Watson e Melville Webber realizaram em 1928 sua versão cinematográfica do conto “A Queda da Casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. Trata-se de um curta-metragem de cerca de 12 minutos.

Pesquisas recentes avaliam um “early american avant-garde film”. Não correlato de sua contraparte contemporânea européia, mas como um arroubo próprio que configurou um cinema experimental pré-1941 (Maya Deren), paralelamente à “era de ouro” dos filmes mudos de Hollywood, entre 1925 e 1929. [...] Professores universitários devotados ao filme experimental, James Sibley Watson e Melville Webber são considerados os primeiros cineastas americanos verdadeiramente de vanguarda, com “The Fall of the House of Usher” (1928) e o ambicioso “Lot in Sodom” (1930-32) em seu uso sensual de luzes e lentes.²

A vanguarda norte-americana fazia experimentalismos cinematográficos a sua maneira, e embora se trate de um movimento que não possuía nenhuma relação explicitamente declarada com os movimentos de vanguarda europeus, os americanos se inspiravam nos trabalhos de sua contraparte européia.

A recepção histórica dos primeiros filmes de vanguarda americanos compartilha a visão de que esses filmes são basicamente derivados dos modelos europeus dos anos 1920, como o expressionismo, documentários construtivistas, e que os filmes de vanguarda americanos são versões das idéias da vanguarda européia. Na verdade, foram filmes expressionistas alemães como *O Gabinete do Dr. Caligari*, e narrativas soviéticas revolucionárias como *O Encouraçado Potemkin*, em meados da década de

1920, que estimularam cineastas norte-americanos a tentar a produzir seus próprios filmes experimentais. Nestes filmes americanos, bem como em filmes europeus de vanguarda exibidos nos Estados Unidos da época, os amantes do cinema perceberam na vanguarda uma clara alternativa às convenções genéricas de Hollywood.³

Dito isso, vamos agora analisar o conto e o filme “A Queda da Casa de Usher”.

2 A Queda da Casa de Usher: o conto e o filme

O conto “A Queda da Casa de Usher” é narrado em primeira pessoa, e conta a história da visita do narrador à casa de seu amigo de infância Roderick Usher. Usher e sua irmã Madeline, últimos da linhagem da família Usher, vivem em uma casa de aspecto tétrico e decadente. O casal de irmãos sofre de uma misteriosa doença que debilita seus organismos, o que culmina com a morte da irmã de Usher um pouco depois da chegada do narrador a casa. Roderick e o narrador decidem colocar a falecida em uma cripta localizada no subsolo da casa. Alguns dias depois, durante uma noite de tempestade, enquanto Roderick e o narrador se encontram no quarto deste último, estranhos sons e ruídos são escutados vindo das catacumbas, até que, inesperadamente, a porta se abre e Madeline aparece viva (o texto deixa o leitor na dúvida se Madeline realmente voltou dos mortos ou apenas tivera um surto de catalepsia, e fora erroneamente dada como morta). Ela se joga em cima de seu irmão, que grita em desespero, e ambos caem no chão mortos, o narrador então sai correndo para fora da casa, e ao se virar presencia a casa inteira desabar com o casal de irmãos dentro.

A ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes poderia parecer sobrenatural; mas Poe não deixa de explicar racionalmente ambas as circunstâncias. A respeito da casa escreve o seguinte: “O olho de um observador minucioso tivesse descoberto talvez uma fissura apenas perceptível que, partindo do teto da fachada se abria um caminho em *zigzague através* da parede e ia perder-se nas funestas águas do lago” (pág. 90). E a respeito de lady Madeline: “Crises freqüentes, embora passageiras, era o singular diagnóstico” (pág. 94). Por conseguinte, a explicação sobrenatural só está sugerida e não é necessário aceitá-la.⁴

Em resumo, trata-se de um conto onde muito mais é sugerido do que explicado e a ambigüidade reina. Ao longo da narrativa o próprio narrador se mostra perplexo perante os eventos insólitos e estranhas coincidências que presencia.

Portanto a essência temática de toda a prosa de Edgar A. Poe apóia-se no fantástico próprio das exacerbações da natureza humana, nas alucinações de consciências habitualmente inquietas e febris, [...] Os terrores por ele descritos com realismo são os gerados na própria mente da personagem, e a realidade do seu ambiente através desse terror é assim deformada.⁵

Compreender o clima de morbidez e estranheza que Poe transmite no seu texto é fundamental para compreendermos a operação realizada por Watson e Webber na sua transposição fílmica de “A Queda da Casa de Usher”. Em outras palavras, o que os cineastas realizaram com sua tradução fílmica da obra de Poe foi buscar expressar por

meio de imagens o clima mórbido do conto, utilizando para este fim diversos simbolismos visuais de cunho surrealista que correspondem, como veremos a seguir, a diversas passagens do conto. Os surrealistas se inspiraram nas teorias de Sigmund Freud sobre interpretações de sonhos e buscavam criar uma arte que desse vazão ao inconsciente.

Para os surrealistas, o cinema tinha a capacidade transcendente de liberar o que convencionalmente era reprimido, de mesclar o conhecido e o desconhecido, o mundano e o onírico, o cotidiano e o maravilhoso. [...] Para Robert Desnos, o cinema era o lócus antecipatório da “liberação poética” e da intoxicação, um espaço-tempo mágico no qual a distinção entre sonho e realidade podia ser abolida.⁶

A melhor maneira de descrever o filme de Watson e Webber seria a seguinte: assistir o filme “A Queda da Casa de Usher” é uma experiência cinematográfica que, na falta de palavras melhores para descrevê-la, se assemelha a assistir as imagens oníricas na mente de uma pessoa adormecida que leu o conto de Poe e está tendo um sonho (ou um pesadelo) inspirado pelo texto. Dito isso vamos então analisar em pormenores o filme dos cineastas, e a forma como a película reinventa o conto de Poe utilizando-se da estética de vanguarda (mais especificamente do uso de elementos surrealistas e expressionistas, pois estes são os elementos mais presentes no filme). Como já foi dito o filme utiliza-se de diversas imagens simbólicas como forma narrativa, não havendo diálogos no filme. Três seqüências fílmicas foram escolhidas para a análise e serão comparadas com o conto. Em determinado ponto do conto o narrador é informado do estado de saúde precário de Madeline. Eis o que narrador relata:

A enfermidade de Lady Madeline há muito tempo desafiava a habilidade de seus médicos. Uma apatia constante, um desgaste gradual do organismo, um esgotamento de seu caráter; todos esses sintomas acompanhados de freqüentes ataques que, ainda que fossem transitórios, eram dotados de uma natureza parcialmente cataléptica, serviam para compor o diagnóstico incomum.⁷

Na próxima página seguem imagens do filme que correspondem à passagem literária citada.

Figura 1

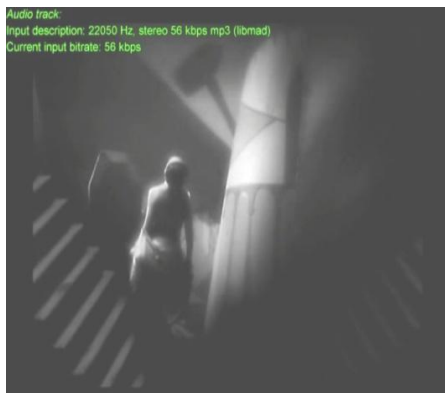


Figura 2



Na figura 1 temos a imagem de Madeline caminhando em direção a um caixão, no canto inferior esquerdo há uma escada, acima de Madeline aparece à sombra de um martelo. Na figura 2 temos Madeline desmaiando, na frente dela há um caixão e no canto inferior esquerdo e direito aparecem imagens de escadarias em movimento. Na tampa do caixão é visível a sombra de um martelo que se movimenta para cima e para baixo enquanto Madeline cai, como se o martelo a estivesse derrubando. É fácil interpretar as imagens como uma representação simbólica do estado de saúde decadente de Madeline, ainda mais que cenas posteriores a mostram dentro de um caixão. Conforme o narrador literário informa Madeline é levada para cripta, como a cripta fica no subsolo da casa o narrador e Roderick precisam descer escadas para colocá-la no caixão – a imagem de escadas é uma tônica constante durante todo o filme, aparecendo desde o momento que Madeline morre até o momento de sua ressurreição, pode-se interpretar a escada como

um simbolismo para morte (descida) e a ressurreição (subida). A sombra do martelo atingindo Madeline pode ser interpretada como a doença que a aflige, ou talvez a morte.

Vamos agora analisar mais um trecho do conto de Poe e sua respectiva versão cinematográfica. Alguns dias após a morte de Madeline o narrador, durante uma noite de tempestade, conta que Roderick vai ao quarto para falar com o amigo e abre a janela para observar a tempestade. O narrador, preocupado com o frágil estado psicológico e a saúde do amigo, diz: “Vamos fechar a janela, o ar está gelado e é perigoso para seu organismo. Tenho aqui um de seus romances favoritos: eu vou ler e você vai escutar. Assim passaremos juntos esta noite terrível.”⁸. Abaixo imagens do filme que correspondem a passagem literária.

Figura 1

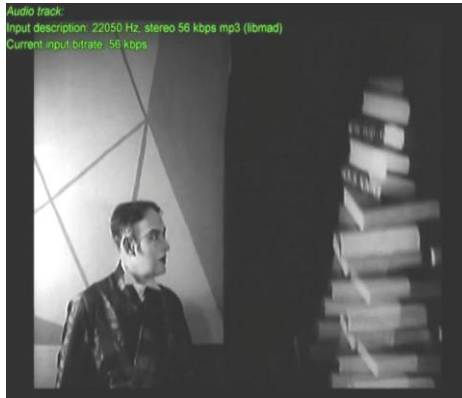
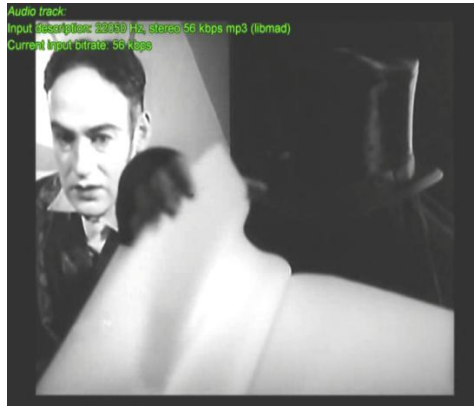


Figura 2

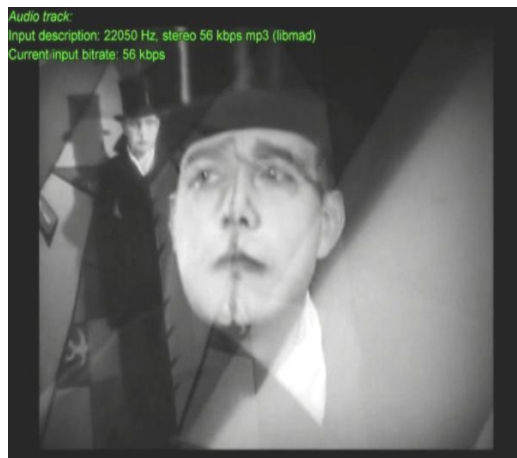


Figura 3



Na figura 1 temos uma imagem onde uma pilha de livros se materializa no ar como um fantasma perante Roderick Usher (o que faz também menção a outra passagem do conto onde o narrador afirma que Roderick tinha o hábito de ler). Na figura 2, que se trata do plano seguinte, uma cartola começa a levitar no ar, surgindo a seguir (figura 3) um corpo sem cabeça folheando páginas de um livro. Porém, a cartola que ele usa no lugar onde estaria a cabeça é a mesma que o amigo de Usher aparece usando no começo do filme, conforme nos mostra a figura 4, dando a entender que se trata dele.

Figura 4



Para finalizar, vale a pena observar que o filme, além de elementos surrealistas, também possui influência do expressionismo alemão. Provavelmente devido à popularidade do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, lançado alguns anos antes. O expressionismo consiste em

um estilo baseado em cenografias e métodos de representação de matriz teatral e pictórica com o fim de exprimir uma visão deformada de situações e ambientes em sintonia com os argumentos que apresentam personagens decididamente patológicas e vivências marcadamente emblemáticas.⁹

Ou seja, o expressionismo utiliza muito de cenários retorcidos como forma de expressar o estado psicológico dos personagens. Abaixo mais uma imagem de “A Queda da Casa de Usher” como exemplo (figura 5). Atenção ao cenário da porta distorcido ao fundo.

Figura 5



3 Considerações finais

Apesar de se tratar de um filme que pode perfeitamente ser classificado como um filme de vanguarda e possuir influências surrealistas e expressionistas, “A Queda da Casa de Usher” não chega a se afiliar a nenhum movimento de vanguarda europeu específico. Vale ressaltar que o próprio termo vanguarda é discutível e de difícil definição.

A “VANGUARDA” (*avant-garde*) como movimento artístico ou literário é um fenômeno relativamente recente. [...] Aliás, a expressão *avant-garde* – discutível sob inúmeros aspectos – se torna mais usual a partir do século XX e reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na “vanguarda” das artes, abrindo novos domínios à expressão estética. Como a preocupação renovadora desses movimentos é predominantemente formal, a

expressão *avant-garde* tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística.¹⁰

Talvez a característica que melhor diferencie “A Queda da Casa de Usher” das vanguardas européias é o fato de que, apesar de ser um filme repleto de imagens oníricas, “A Queda da Casa de Usher” possui uma estrutura narrativa convencional mais ou menos identificável. Via de regra, os filmes de vanguarda, mais especificamente os surrealistas, primavam pela realização de filmes não-narrativos que consistiam em experiências visuais puras. Dito de outra forma: o leitor familiarizado com o texto de Edgar Allan Poe consegue identificar uma narrativa de certa forma linear e lógica no filme de Watson e Webber, conforme foi demonstrado nesse artigo, pois os autores procuraram, de forma bem-sucedida, recriar o conto de Poe utilizando-se de um experimentalismo cinematográfico influenciado pelas vanguardas européias.

Embora o filme “A Queda da Casa de Usher” tente provocar um estranhamento da realidade, criando um mundo onírico nas telas, esse mundo não chega a ser surreal a ponto de ser incompreensível ao espectador, principalmente para aqueles familiarizados com o conto de Edgar Allan Poe. Sendo assim, não é possível classificar “A Queda da Casa de Usher” como um filme surrealista e muito menos expressionista. O correto é dizer que o filme tem influências surrealistas e expressionistas, mas ele em si não é nenhum de ambos.

Portanto, pode-se afirmar que a obra de Watson e Webber é um filme experimental influenciado pelas vanguardas européias e que “A Queda da Casa de Usher” é uma película que possui uma identidade própria, sendo muito mais que um mero pastiche.

Notas

¹ RICHTER, Hans. “*The Film as an Original Art Form*”. In: Film Culture Reader. New York: P. Adams Sitney, 1970, pp.15-18. (tradução nossa)

² ADRIANO, Carlos. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Disponível em < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl> > acesso em 1/06/2010.

³ *Avant-Garde Film*. Disponível em < <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/2902/Avant-Garde-Film.html> > acesso em 1/06/2010. (tradução nossa)

⁴ TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 27.

⁵ CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. “*A ficção do estranho: lendo Edgar Allan Poe*”. In: Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade. MASINA, Lea; CARDONI, Vera (org.) Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002, pp.112-115.

⁶ STAM, Robert. *Introdução a teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006, pp.73-74.

⁷ POE, Edgar Allan. “*A queda da casa de Usher*”. In: A carta roubada e outras histórias de crime e mistério. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003, p. 97.

⁸ (Idem, p.108)

⁹ COSTA, Antonio. *Para compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989, p.76.

¹⁰ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1978, p. 12.

Autópsia da cidade: fotografia, surrealismo e espaço urbano

Daniela Mendes Cidade/Orientador Prof. Fernando Freitas Fuão

The aesthetic of photography in the beginning of 20th century lefts outside the character of objectiv representation of reality in order to find the way of abstractuion. This new kind of vision coincides with the surrealistic aesthetic. The concern of this article is the relationship between architecture and the villages, a state of affairs someways disconnected. The relevance is the affinities between image and phisic space that follows the surrealist ideas. The photography, with its attribute and capacity in fragmentaize and fractionalize the reality, can be related with the idea of the braking up the body into fragments, like an autopsy for postmorten examination, with a critical evaluation under and over the film superficie. Departing from this slipntered photographic parts, theoretical reflections will be proposed in a series of images called Autopsy of the Village, that seeks to represent and expand to other cities the exploration of a new kind of urbanistic spaces and experiences like the surrealists did in Paris..

Keywords: photography; village; surrealism.

1 Fotografia e Surrealismo

A estética da fotografia do início do século XX deixou de lado o caráter de representação objetiva da realidade para buscar um caminho mais próximo à abstração da imagem. Moholy-Nagy, entre outros fotógrafos, apresentava novas possibilidades visuais através do recurso de enquadramento fotográfico, utilizando a luz como meio de criação. O fotógrafo deixava de lado a tradicional perspectiva central para utilizar pontos de vista insólitos, voltando-se para a arquitetura, a máquina ou qualquer objeto banal do cotidiano.

Além desta “nova visão” proporcionada pelo enquadramento reduzido, a fotografia também passou ao mesmo tempo por um processo de experimentação da técnica e da linguagem. Franz Roh explica que a fotografia é “uma transposição por via mecânica de todos os valores luminosos incluindo a profundidade e a estrutura da forma no espaço”¹. Este conceito apresenta a fotografia como um instrumento de organização espacial à partir da própria natureza do olhar. Isto porque naquele período a relação visual entre observador e espaço urbano foi transformada devido às transformações conseqüentes das inovações tecnológicas.

Como bem observa Fleig, “o espectador foi coagido à perceber sobre a imagem certas coisas, certos detalhes que habitualmente lhe escapavam ao olhar na vida cotidiana, guiado por jogos retóricos sutis e contraditórios.”² Estas contradições encontraram sentido à partir do movimento surrealista. São as imagens que passam a fazer o elo de ligação entre espectador e espaço. Esta idéia, a princípio, também

Doutoranda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós graduação em Arquitetura. Avenida Independência, 98/704, Porto Alegre, Brasil. Fax/Tel: 51 3737 4025; E-mail: daniela.cidade@ufrgs.br

parece contraditória, pois a imagem não corresponde mais àquele padrão de representação da perspectiva clássica, ou seja, ela passa a ter um significado. Este significado não precisa mais ter correspondência direta com o objeto. A articulação entre os significados da imagem e do espaço físico real, segundo Hubert Damisch, consiste em uma operação de reflexão sobre a imagem e de uma “referência sem referente.”³

É importante mostrar também que a nova visão coincide de uma maneira espontânea com a estética surrealista. Examinando rapidamente os gêneros fotográficos explorados pelos artistas do movimento surrealista, podemos notar os seguintes: imagens banais; fotografias de registro de objetos escultóricos, que não tinham outra função senão a do registro; utilização de negativos fotográficos; recurso de múltipla exposição; diferentes manipulações, através da utilização de espelhos; solarização e fotomontagem. Trata-se da articulação entre a perda e o resto. A perda do momento, do objeto, do tempo, e a conseqüente demonstração de que esta perda não é irremediável. A fotografia surrealista é a arte de acomodar os restos, de transformá-los em forma de colagem. Trata-se de uma tentativa constante de demonstrar que tudo resta a ser feito diante de uma imagem fotográfica.

A fotografia surrealista nos coloca diante de um mistério, e não diante de uma certeza. No entanto, Edouard Jaguer⁴, quando se refere à fotografia e ao surrealismo, afirma que a fotografia surrealista não consiste apenas na estranheza dos elementos fixados sobre o material sensível, assim como não diz respeito apenas à sua aparência, ao seu caráter mais ou menos insólito. A fotografia surrealista, para este autor, constitui-se sobretudo da sensibilidade subjetiva e do *hasard* objetivo. Esta característica, própria também do automatismo psíquico, é o fator que a diferencia da fotografia fantástica, o qual se caracteriza apenas por uma especulação sobre um efeito de sedução imediata.

As colagens de Max Ernst foram as primeiras imagens que catalisaram as reflexões de Breton e Aragon sobre a imagem surrealista na arte. Mas foi através da imagem da fotografia que Breton encontrou uma relação de identidade com o seu pensamento. Ao escrever sobre a exposição de Max Ernst, em 1921, ele relacionou a imagem da arte com o surrealismo, e o automatismo com a fotografia: “A invenção da fotografia trouxe um golpe mortal para os velhos modos de expressão, tanto em pintura quanto em poesia onde a escrita automática seja uma verdadeira fotografia do pensamento.”⁵

As metáforas deixavam de ser estritamente poéticas para adquirir uma força científica. Quando Breton definiu o surrealismo no primeiro manifesto em 1924, ele deixou evidente que o automatismo psíquico necessitava de mecanismos para demonstrar o funcionamento real do pensamento. Alguns anos mais tarde ele vê que a linguagem fotográfica é um meio onde é possível colocar em imagem a idéia que poderia parecer abstrata referente ao automatismo psíquico. Breton não somente a coloca em imagem como a transforma em objeto. A fotografia apresenta a característica mesma do objeto.

Partindo deste enfoque Michel Poivert⁶ vê nas imagens *L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, e *L'écriture automatique*, uma combinação metafórica entre fotografia e ciência, para representar a escritura automática e justificar o pensamento de Breton de uma maneira científica. A primeira imagem é a ilustração do artigo “La beauté sera convulsive”, publicada em 1934. Breton encontra nesta fotografia uma identificação com a sua definição de imagem surrealista como imagem surgida sob a forma de um traço luminoso, como se fosse

uma escrita da luz. Esta idéia já estava presente no primeiro manifesto em 1924 onde ele diz: “o valor da imagem depende da centelha da luz ... assim como a centelha aumenta quando produzida pelos raios rarefeitos, a atmosfera surrealista pela escritura automática presta-se à produção das mais belas imagens.”⁷ Na segunda imagem, uma fotomontagem de Breton realizada em 1938 para o dicionário surrealista, ele realiza uma paródia científica associada à idéia da escritura automática. Breton, nesta imagem, aparece como um cientista distraído, o microscópio com um dispositivo luminoso e a mulher como uma cobaia.⁸

Conforme Jaguer⁹, a descoberta da fotografia constitui nela mesmo um evento surrealista por realizar o desejo antigo da humanidade de “parar o curso do tempo”, de fixar uma imagem fugitiva. Porém, o que a fotografia registra é algo que não existe mais. A pintura, após a invenção da fotografia, deixou de ser uma imitação pictórica do ambiente para apresentar o espaço inventado pelo pintor revelando um modelo interno sobreposto ao modelo externo. Assim como a pintura, a fotografia também acabaria transformando “as concepções de ‘realismo’ e ‘verdade’ para uma subjetivação crescente que irá afastar-se cada vez mais da ‘objetividade’ fiel à uma realidade exterior apresentada”¹⁰. Captar o fugaz e o efêmero exigia também uma nova linguagem de fotografia, embora a própria fotografia parecesse ser mais hábil na tarefa de captar o real e suas representações do que a pintura, ela não podia nos render inteiramente o objeto a ser fotografado, com todas as suas características reais.

2 A fotografia: instrumento para dissecar a cidade

Os fotógrafos, ao longo da história da fotografia, muito nos revelaram sobre a cidade. A cidade e a arquitetura, devido ao seu caráter imóvel, foram temas presentes no início da fotografia, onde havia a impossibilidade de captar o movimento. Lembremos aqui que em fotografia, o tempo não é apenas congelado, como nós temos o hábito de admitir, mas ele simplesmente desaparece. Então, se uma fotografia é objetivamente vista como um fragmento do mundo, ou da cidade, esta é exatamente a prova que houve um processo de mistificação. Paradoxalmente a cidade se torna irrepresentável na totalidade de seus múltiplos aspectos. A fotografia, com sua mórbida propensão de tudo inverter, do positivo ao negativo, do movimento à imobilidade, de vida em morte, não consegue captá-la. Assim, o único jeito de representar a cidade é cortá-la em pedaços, estratificando-a, isolando-a.

A série fotográfica *Autopsia da cidade*, realizada em Paris, surgiu influenciada pela experiência dos surrealistas e das suas relações com aquela cidade. Trata-se, então, de fotografar uma relação. Dentro da mesma área onde eles costumavam perambular, um outro percurso foi por mim realizado. Este percurso teve como ponto de partida a rue du Théâtre passando pela rue Blomet até a rue Fontaine.

O resultado obtido a partir desta série de fotografias foi um conjunto de 28 fotogramas que vão desde uma visão panorâmica de uma rua até um enquadramento mais restrito de uma área pavimentada ou de uma parede que configuram, no total, o percurso. Lembremos aqui a imagem de Breton – *L'écriture automatique* – e a lente que se intercala entre o observador e o objeto observado (a cidade) para falar da necessidade de próteses (a fotografia) como meio de adquirir conhecimento. Poderíamos dizer que o aparelho fotográfico se intercala entre o observador e o objeto como uma unidade de medida se intercala entre o olho e a paisagem no ato de medir, satisfazendo um determinado ideal de conhecimento.



***Autopsia da cidade*, sequência fotográfica com 28 fotogramas PB, 10x168cm, 2001.**

Este percurso tem como característica principal o corte das imagens. Cada foto é um fragmento, um pedaço da cidade que foi separado do seu contexto para ser investigado da mesma forma que um corpo quando é dissecado. Esta investigação não vê cada fotograma como uma parte dissociada do todo. Não se pode considerar cada foto como um detalhe, que segundo Anne Cauquelin¹¹ a partir do pensamento de Aristóteles, mesmo sendo fonte de conhecimento ele não deixa de ser um registro de dados que desconsidera a totalidade. O detalhe tira fora a totalidade de onde surge um certo cansaço mecânico da separação. Em luta contra a pretensão da totalidade, contra a ambição de um projeto, o detalhe leva a adesão daqueles que chamamos de pós-modernos. Ele funciona como uma crítica ao global. Enquanto que o fragmento, ao contrário não existe fora do todo que ele repete. Cada fragmento é uma totalidade porque ele está ligado por uma organização íntima das partes, semelhante a toda organização dos fragmentos entre eles. com certeza o fragmento é isolado mas, isto não é escolha dele mesmo. Ele está assim por causa da sua cumplicidade com um conjunto complexo de elementos. Ele sugere um todo ao qual o liga à analogia que é a forma lógica onde ele toma vida.

A fotografia, com o seu imenso poder de fragmentar ao infinito tudo o que ela capta torna-se um meio extremamente ligado ao corte, ao esquartejamento do corpo. Na arquitetura, como observa Fuão em *Arquitetura como Collage*¹², o fragmento também poderá ter este significado de elemento único. Por exemplo, um edifício,

que faz parte do conjunto ao considerar o espaço da cidade como um todo, quando recortado do seu contexto torna-se um fragmento e ao mesmo tempo um objeto único em relação a si mesmo, mas sem deixar de lembrar o todo.

O ato de dissecar pode trazer em si a idéia do corte para o estudo da anatomia, como também pode significar uma análise minuciosamente realizada. Estes dois significados estão contidos nesta proposta de dissecação da cidade, onde o corte pode ser profundo, ir além da superficialidade fotográfica. A dissecação serve assim de metáfora para entender este processo de seleção de imagens realizadas por alguém que percorre a cidade e as imagens que dela são absorvidas.

Em relação ao corte fotográfico Dubois diz o seguinte:

A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente, a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão.¹³

Estes fragmentos de tempo e de espaço, captados pela câmara fotográfica, estão relacionados com a percepção de quem fotografa a cidade. A reunião dos fragmentos nos mostra uma outra cidade, aquela que não coincide com a cidade real, mas que coincide com a que temos em nossa mente, no nosso inconsciente. O corte temporal detém o movimento. Este registro também não é aquele que faz parte da coletividade, mas de um registro individual, que pode conter elementos do coletivo. O corte espacial enquadra, recorta a paisagem, com o objetivo de mostrar aquilo que não se vê no dia a dia, mas que, mesmo assim, também faz parte da cidade. O que uma fotografia mostra é uma subtração da realidade, que ao mesmo tempo possibilita uma compreensão de um todo. O que está fora da fotografia, ou seja “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela,”¹⁴ passa a ter uma função importante na visão do todo.

A estética de mostrar aquilo que não se vê também tem suas especificidade, pois o ato de demonstração passa pelo ato de desvendar. Um dos fotógrafos referenciais para ilustrar esta idéia é Eugène Atget. Suas imagens mostravam o meio ambiente cotidiano sem embelezamento, e foram somente os surrealistas que passaram a olhar para o seu trabalho de uma forma diferente. Le Gall¹⁵ analisa as expressões usadas para descrever a obra desse fotógrafo, e constata que são as mesmas do universo surrealista: “as mais alucinantes paisagens de Paris”, “o maravilhoso do sonho e da surpresa”, “as fachadas trágicas”, “o teatro natural da morte violenta”, “o continente misterioso”. A atmosfera fantasmagórica das fotografias de Atget é também relacionada com a obra de Aragon. As passagens de *Le paysan de Paris*, assim como as paisagens fantasmagóricas parisienses, revelam um dos mitos modernos: a ameaça da destruição através de uma aparência fantasmagórica.

Esta proposta presente na série fotográfica não tem a intenção de apreender a realidade, também não tem a mesma intenção do turista de tentar captar tudo o que ele vê de novo em uma espécie de caixa de memória para ser aberta mais tarde e tampouco tem a intenção de realizar um levantamento de simples caráter documental do espaço urbano. Neste caso, o ato fotográfico representa a marcação de um

determinado personagem em uma cena, em um “teatro do crime”. Sobre isso Walter Benjamin escreve nos seus textos sobre as imagens da “velha Paris” de Atget que começa, depois do momento das transformações urbanísticas, registrar metodicamente tudo o que vai “desaparecer”: portas que se transformam em vitrines, etc.¹⁶ A relação do fotográfico e da cidade com o “teatro do crime” é inevitável. Assim como a relação com a autópsia, com a conservação do corpo, com a investigação policial. Uma das pesquisas realizadas pela medicina no século XIX foi sobre a imagem registrada nas pupilas do morto.

Estas experiências foram apropriadas pelos surrealistas, que gostavam de as inserir nos seus textos. Valentin, surrealista belga, descreve em uma de suas obras uma cena em que o detetive levanta a pálpebra de um cadáver para ver nas pupilas o registro do crime. Baseado nestas idéias, Benjamin considera o fotógrafo como o sucessor do médico legista. Como alguém que procura em cada canto da cidade um crime a ser desvendado, onde a causa deste crime pode estar escondida em seu próprio inconsciente.

Benjamin, através das imagens de Atget, procura um cidadão estranho, comum, mas inquietante, que sabe desaparecer na multidão como um personagem de romance policial. A ociosidade do *flâneur* se justifica pela função de detetive incógnito. Da mesma forma que acontece com o estrangeiro, que também apresenta duas características opostas: um andar errante, a liberação de uma conexão a um ponto determinado na cidade e outra ligada ao fato de estar fixado em um ponto, figura de mobilidade subjetiva ou de mobilidade sem deslocamento. As imagens tem o poder de distanciar aquilo que está próximo, de aproximar aquilo que está longe, causando um efeito de estranheza e de proximidade.

Neste contexto, onde as atividades humanas consistem em gerar proximidades e distâncias, é que as observações visuais tomam o lugar de todas as outras formas de sinais. E a cidade passa a ser entendida mais por uma proximidade espacial de distâncias simbólicas, culturais ou sociais que de uma distância de proximidade real, física.¹⁷ Esse olhar fotográfico traz consigo o imaginário surrealista, uma nova subjetividade na busca de uma nova construção da imagem da cidade. A cidade da ruptura, do corte, a cidade como apuração da visão. A cidade da aventura e das aberturas, aquela das oníricas caminhadas dentro de um labirinto de casos objetivos.

3 A inquietante estranheza: a ligação entre imagens

A conexão entre as imagens da seqüência fotográfica em questão está colocada em paralelo com a relação estabelecida por Walter Benjamin entre a fotografia e o inconsciente. Para Benjamin, a fotografia realiza uma operação analítica do olhar, e através de uma forma mecânica é capaz de captar aquilo que não é percebido pelo observador, como o movimento acelerado ou retardado. A fotografia passa então a ser definida como um ato onde o inconsciente do sujeito está inscrito na aparente objetividade do real.

Isto também pode ser relacionado com a idéia de Moholy-Nagy de que o olho humano é simplesmente imperfeito, fraco, impreciso: “na ampliação do nosso campo visual, a própria objetiva já não está mais sujeita aos limites estreitos do nosso olho. Nenhum meio de criação manual é capaz de conservar na mesma medida os fragmentos do mundo que nós percebemos”¹⁸. O aparelho fotográfico complementa

esta deficiência, transformando-se em uma prótese do olho. Uma prótese que aumenta a capacidade do corpo humano de perceber o cenário da cidade.

Esta percepção, levada ao extremo, pode ser aplicada à percepção e à representação da cidade. No projeto surrealista existem dois pólos de atração: o automatismo abstrato de um lado, e o academicismo ilusionista de outro. Estes dois pólos correspondem às duas colunas freudianas da teoria surrealista: o automatismo (a livre associação) e o sonho. A fotografia sempre foi uma das principais fontes de imagens dos surrealistas, em uma presença combinada com textos. Muitas técnicas para transformação e distorção da imagem foram exploradas pelos surrealistas através do recurso fotográfico. Entretanto, este trabalho se limita a explorar apenas as possibilidades do automatismo e do *hasard* utilizadas por eles. Ele procura buscar um lado do fotográfico que sempre esteve presente em todo o universo surrealista: o poder de restituir sobre uma superfície contínua a marca deixada pelo real, ou a impressão tirada como se fosse um decalque da realidade. E a possibilidade de articular esta marca com um inacabável trabalho de interpretação desta imagem de formas infinitas.

A fotografia é uma marca, uma decalcomania do real, obtida por um procedimento químico, ligado aos objetos concretos. Tecnicamente e semiologicamente, os desenhos e as pinturas são ícones, e as fotografias são como um índice ou um signo apontado para qualquer verdade que o espectador seja estimulado a produzir por ele mesmo. Conforme Lúcia Santaella, “assim como os espelhos, ao mesmo tempo que os signos refletem a realidade, também a refratam, quer dizer, ao refletir, transformam, transfiguram e, numa certa medida, até deforma o que é por eles refletido.”¹⁹ E é exatamente esta qualidade da fotografia que se aproxima do surrealismo, no conceito de “beleza compulsiva”²⁰ utilizado por Breton: trata-se da realidade transformada em signos. A fotografia ocupa um lugar privilegiado neste conceito, pois ela representa a realidade com algo codificado, estruturado e escrito, que pode ser interpretado de inúmeras maneiras. E é exatamente esta percepção da natureza como representação, da matéria enquanto escrita, transcodificada, traduzida, que pode ser reexplorada, reelaborada, realçada, que eu procuro alcançar neste trabalho.

Notas

¹ ROH, Franz. *Mécanisme et expression, les caractères essentiels et la valeur de la photographie*. Paris: Foto-Auge, 1929, p.10.

² FLEIG, Alain. *Photographie et surréalisme*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1997, p. 22.

³ DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993, p. 282.

⁴ JAGUER, Edouard. *Les Mysteres de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. Paris: Flammarion, 1982.

⁵ BRETON, André. Max Ernst. In: *Les pas perdus*. Paris: 1969, p. 8.

⁶ POIVERT. Politique de l'éclair. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000.

⁷ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.70-71.

⁸ POIVERT, 2000.

⁹ JAGUER, Edouard, 1982.

¹⁰ MENEZES, Paulo. *A trama das imagens: manifestos e pinturas do começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997, p.46.

¹¹ CAUQUELIN, Anne. *Aristote*. Paris: Seuil, 1994, p. 103.

¹² FUÃO, Fernando, *Arquitectura como collage*. Barcelona: Eescuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 1992. Tese de doutorado.

¹³ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993, p.161.

¹⁴ DUBOIS, Philippe, 1993, p.179.

¹⁵ LE GALL, Guillaume. Atget, figure réfléchie du surrealisme. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000, n.7.

¹⁶ ROUILLÉ, André. Versions de la ville. In: *La recherche photographique*. Paris: Maison européenne de la photographie, 1994, n. 17.

¹⁷ BELLAVANCHE Guy. Mentalité urbaine, mentalité photographique. In: *La recherche photographique*. Paris: Maison européenne de la photographie, 1994, n. 17.

¹⁸ MOHOLY-NAGY, László. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1993.

¹⁹ SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

²⁰ “uma beleza como esta (convulsiva) só pode desprender-se da pungente sensação da coisa revelada, da certeza integral que confere o aparecimento brusco de uma solução à qual, dada a sua própria natureza, não poderíamos aceder pelas lógicas habituais”. BRETON, André. *O amor louco*. Lisboa: Estampa, 1971, p.19.

VANGUARDIA Y SURREALISMO EN LA LÍRICA DEL TANGOCANCIÓN DE LOS AÑOS 60

Dogomar González Baldi

The present essay tries to bring to light the existence of Vanguardas and Surrealism in the Rio de la Plata Tango poetry during its progressive phase, in the late sixties, through the music and lyrics of the Argentinean musician Astor Pantaleon Piazzolla and the Uruguayan poet and Tango song writer Horacio Arturo Ferrer. The article shows synoptically the Tango history four periods, -though it doesn't exist common criteria for these periods yet -, reviews the Argentina political and social situation during the sixties, discusses about the Tango song lyrics diachronically, and finally, analyzes the influence and impact of Vanguardas and Surrealism cultural movements in the Tango song elaboration, taking as a sample the 1969 Tango song "Balada para un loco", "Balada for a lunatic".

Keywords: tango; Tango song; modernity, Vanguardas; Surrealism.

1 UNA EVOLUCIÓN ENTRE DOS ORILLAS: HISTORIA Y VANGUARDISMO DEL TANGO

Pasados casi 120 años de la existencia del Tango, hasta el día de hoy no se ha conseguido reconstruir totalmente su propia historia, pues su nacimiento y desarrollo evolutivo a través de los años presentan discrepancias y puntos oscuros que no permiten revelar ni cómo y ni dónde se originó.

De las discrepancias halladas, se pueden mencionar las tres más importantes que se refieren a su nombre, su nacionalidad y sus períodos históricos.

Si bien antropólogos, historiadores y músicos, como Daniel Vidart, Vicente Rossi, y José Gobello, concuerdan que este género musical bailado primero y cantado posteriormente, en sus albores, está vinculado con la presencia del elemento negro en la sociedad rioplatense de la Segunda mitad del siglo XIX, difieren en cuanto al lugar geográfico donde se habría originado el Tango. Es unanimidad, entre el medio académico, que los géneros musicales, Candombe, Habanera, Milonga, Mazorca y Polca, estuvieron presentes en el período de su gestación.

Sobre la primera discrepancia, se encuentran varias teorías para explicar la probable etimología del término Tango. En su trabajo "El Tango", José Wainer y Juan José Ituberry,¹ comentan que en varias lenguas africanas aparece el término Tango con la acepción de "bailar" y de "tambor", siendo que en Guinea desde el siglo XVII, "tango maus" o "tamgomos" eran los negros que colaboraban con los traficantes de esclavos portugueses. También, aluden los dos autores, que en el Español antiguo, tangir, significa tañer, verbo que remite al latín tangere.

Dogomar González Baldi (Mestrando em Teoria da Literatura, ênfase Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: dogomarquepapelon@hotmail.com.

Ya, Francisco García Jiménez² levanta la hipótesis de que “tango” es la deformación de “tambo”, vocablo que designaba el recinto destinado para los negros y su baile en la Buenos Aires colonial. En otro momento, hace suyas las palabras de Ricardo Rodríguez Molas, investigador del asunto: “Sin querer ser filólogos, creemos que de tambo a tango hay un sólo paso”.

La segunda discrepancia gira en torno al posible lugar de nacimiento del Tango, Rómulo Rossi³ expone:

El tango criollo que más tarde pasara a la Argentina y que de allí se exportara al exterior con la denominación “tango argentino”, nació en Montevideo en 1867, si hemos de estar al resultado de las investigaciones practicadas por nuestro compatriota, el ilustrado escritor don Vicente Rossi y consignadas en su interesantísimo libro “Cosas de Negros”.

Como contrapartida, el propio García Jiménez⁴ defiende la argentinidad del Tango:

En los terrenos que desde 1903 ocupa el citado parque (Parque Patricios), habiéndose instalado en 1871 los mataderos del Sud (también llamados “de la Convalecencia” o “del Alto”) que tomarían luego un nombre más: el de los Corrales Viejos, eufónico para tantas recordaciones del arrabal porteño. Reconocemos fundamental vigencia a los versos iniciales de una conocida estrofa del poeta Miguel A. Camino, referida al tango: Nació en los Corrales Viejos Allí por los años ochenta...

La misma visión defiende El Portal del Tango⁵ en su sitio virtual: “El tango nació en los Corrales Viejos, y luego continuó en las calles de la Gran Aldea.”

Ya, el escritor y antropólogo uruguayo, Daniel Vidart⁶ expresa y propone una posible doble nacionalidad defendiendo que el Tango es un valor cultural con idéntico arraigo y vigencia tanto en Montevideo como en Buenos Aires y que ambas orillas del Plata le prestaron sus músicas, sus letras, sus bailarines junto con sus multitudes devotas.

En cuanto a la tercera discrepancia, ésta se refiere a los períodos históricos y su nomenclatura hasta hoy en día carente de unanimidad. En efecto, no existe una división histórica sobre el desarrollo evolutivo del tango que cuente con absoluta aprobación de parte de los historiadores y estudiosos del mismo.

En la literatura consultada encontramos varias líneas cronológicas, entre las que destacamos las propuestas por Wainer e Ituberry; García Jiménez; la divulgada en el curso de Tango, “Tango, la expresión de Buenos Aires”, de la Universidad de Belgrano, de Buenos Aires, Argentina y la concepción de José Gobello.

José Wainer y Juan José Ituberry reconocen un período embrionario, la existencia de la Guardia Vieja, pero dan mayor atención a lo que denominan “El Período Fecundidad”, que comienza en 1910 y va hasta 1960, este largo período también, incluye a la Guardia Vieja. No hay una nomenclatura para la obra de Ferrer-Piazzolla durante la década del 60.

Federico García Jiménez, por su lado, sin mostrar mucho comprometimiento con los rótulos, habla de la “Epóca de Oro del Tangocanción”, Pasatismo, Vanguardismo, y el Tango que vendrá, haciendo alusión al Tango “Lo que vendrá”, de Astor Piazzolla.

El curso de la Universidad de Belgrano propone una división más amplia y más conceptual que las anteriores: Los Orígenes; la Guardia Vieja; La Edad de Oro; Modernización y Vanguardia; Piazzolismo; Período Contemporáneo y Actualidad, post-Piazzolismo; y Tangorock.

José Gobello⁷ arriesga la elaboración de una teoría para el Tango en torno de tres grandes compositores y letristas que por su vez determinarían las eras históricas del Tango: el Tango de Villoldo; el Tango de Contursi; y el Tango de Piazzolla, en otras palabras Villoldismo; Contursismo; y Piazzolismo respectivamente.

Y por último, La Academia de Tango de la República Oriental del Uruguay en la cronología histórica divulgada en su sitio virtual, solamente menciona un único período debidamente validado, La Guardia Vieja, de 1910 a 1920.

Para el desarrollo del presente trabajo, su autor decidió trabajar con cuatro períodos que fuesen compatibles con los ya propuestos. De esta forma, para el estudio literario de las canciones dividiremos la evolución del tango en: Período Embrionario, 1880 – 1910; Guardia Vieja, 1910 – 1920; Edad de Oro o Período de Fecundidad, 1920 – 1960; Tango Vanguardista o Progresivo y Tangorock, 1970 – 1985.

Se convencionó la década de 1880 como la del surgimiento del Tango que será, en breve, un producto cultural de la mixtura de varios estilos musicales bailados y cantados, traídos por los emigrantes no sólo italianos y españoles que se afincaron, principalmente, a ambas orillas del Río de la Plata. Estos son, como ya hemos dicho antes, el Candombe, la Habanera, la Mazorca, la Polca y la Milonga Pampeana.

Sus primeros instrumentos fueron la guitarra, el bandoneón, la flauta, el clarinete, el violín y el organito traídos por los inmigrantes. Éste último fue de vital importancia como elemento musical difusor callejero.

En esta fase de expansión y aceptación por las camadas populares, el Tango se hizo presente en los lugares de diversión como circos, cabaretes y prostíbulos, así como también en los conventillos, lugares de encuentro y convivencia de culturas diversas recién arribadas a la metrópoli.

Durante este período, surgen tanto composiciones instrumentales como también los primeros bosquejos de letras de Tango. En sus primordios, el Tango era una danza practicada, principalmente, en el cinturón de la ciudad que por su gran aceptación, en breve, se transformó en una danza cantada pasando a ser el Tangocanción o tango cantado.

De las letras que corresponden a este período embrionario se destacan: *Dame la lata*; *El Maco*, *Justicia criolla*, *El Porteño*, *La Morocha*, y *Los disfrazados*. Del universo de personajes mencionados en las canciones, se destacan esencialmente el gaucho, el negro y el compadrito. Este último elemento social era un individuo de escabio, mujeres y cuchillo; orgulloso, terco y malevo, que lo demostraba en el coraje, y en el dominio sobre las mujeres y el arma blanca.

El segundo estadio evolutivo, La Guardia Vieja, es, tal vez, el más conocido y el que menos ofrece discrepancias. Es en este período que se produce una gran transformación en la lírica del Tango: la aparición en 1915 del Tango cantado "*Mi noche triste*", de Pascual Contursi, considerado el letrista más importante de todos los tiempos por crear letras con argumento y narrativa en un momento donde todavía pululaba una poesía lupanaria.

Pascual Contursi con su nueva visión poética abrió el corazón del habitante bonaerense, para describir la melancolía y el dolor del alma ante la pérdida de la mujer amada. Así, Gobello⁸ sugiere que cuando Pascual Contursi transfiere las penas

del compadrito cafisio al plano amoroso y las idealiza, crea así la letra del tango dando las pautas que regirán ese tipo de letra durante varias décadas. Más adelante afirma:

Creemos que, desde el punto de vista del tango, la revolución literaria de Contursi es más importante que las revoluciones musicales de Cobián y de de Caro, y aun de Piazzolla, porque en definitiva esas revoluciones musicales fueron puramente formales y la de Contursi afectó la esencia misma de la canción porteña. (GOBELLO 1997, p.4)

La importancia de Contursi, comenta Gobello, estriba en que fue él quien expresó el nuevo porteño, que no era ya el compadrito falto de buenos modales sino el hijo de inmigrantes, con tristezas de gringo desarraigado.

Por otra parte, un joven cantor de milongas y rancheras gauchescas, Carlos Gardel,⁹ se destaca como el principal cantante masculino de Tango en esta década, mientras que tres cantantes femeninas prestaron sus voces para interpretar, circunstancialmente, algunos tangos cantados: María Luisa Notar, que estrenó "*Flor de fango*", de en 1919; María Esther P. de Pomar, que en 1920 estrenó el Tango canción "*Milonguita*"; y finalmente Manolita Poli conocida por su interpretación primigenia del tango "*Mi noche triste*", hecho que le valió el reconocimiento de madrina del Tangocanción.

El período fecundo es el de mayor duración histórica, abarcando casi cuarenta años. El Tango se transforma en un género musical difundido y aceptado por todos los estratos sociales del Río de la Plata; la clase dominante que, en un principio mostró preconcepto hacia el género procreado por el lumpen, ahora lo asimilaba para poder controlarlo y aprovechar de él el lado libertino y promiscuo que desde el inicio se le atribuyó, como modo de estímulo para la fantasía sexual de la oligarquía.

El Tango pasa de sus antiguos ambientes, la calle, el circo, el prostíbulo, el cabaret, y el conventillo a tomar cuenta de los nuevos medios de comunicación: la radio, el cine, y el teatro. Estas cuatro décadas testimonian la evolución orquestal con momentos de apogeo y declinación, mientras que la producción de composiciones y letras parece no tener fin.

Las letras mantienen los moldes concebidos por Pascual Contursi a partir de su divisor de aguas "*Mi noche triste*", de 1915, mientras que, con el correr de las décadas, van dejando de lado el léxico lunfardo hasta aparecer el mismo bajo una forma muy discreta.

El Tango canta a la madre, a la casa materna, al bar de la esquina, al barrio, a los amigos, a la patria, al carnaval, a la traición, al amor imposible, a las carreras de caballos. Sin embargo, en una segunda lectura más profunda, podemos percibir que sus temas son intimistas y lidian con la melancolía, la impotencia, el fracaso, la amargura, y el dolor por todo aquello que no puso ser.

De la constelación de letristas, se destacan el ya mencionado Pascual Contursi, Enrique Cadícamo, Alfredo Le Pera, Homero Manzi, Héctor Expósito, Enrique Santos Discépolo y Cátulo Castillo entre otros. Con respecto a los cantantes, Carlos Gardel, Azuzena Maizani, Libertad Lamarque, Alberto Marino, Alberto Podestá, Roberto Rufino, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche y Blanca Mooney sobresalen de una lista numerosa. Ya, entre las canciones recordamos "Tiempos viejos", "Mano a mano", "Por una cabeza", "La última curda", "Volver", "Noche de Reyes", "Tengo miedo", "Muñeca brava", "Quimera", "Tinta roja", "Trenzas", etc.

Como fue expresado anteriormente, si bien no existe una denominación reconocida para el período que se inicia con Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, el autor de este trabajo, modestamente, defiende la tesis del surgimiento de un Tango en los moldes del Rock Progresivo, el Tango Progresivo. El Rock Progresivo, como lo define y vehicula la Enciclopedia Virtual Wikipedia,¹⁰ es un subgénero del rock aparecido hacia fines de los años sesenta en el Reino Unido, que concede gran importancia al aporte individual de cada músico, usa movimientos de obras clásicas, adiciona paulatinamente nuevos instrumentos como el sintetizador, la batería, el bajo, el melotrón, órgano Hamond, fomenta la improvisación, las canciones largas, procurando el virtuosismo sin perder su esencia, hasta por veces apoderándose de temáticas ajenas a sus características.

A partir del final de la década del 50 el tango comienza a sufrir una falta de adaptación al momento histórico predominante y se detiene en el tiempo; el contenido, en cuanto a personajes, hábitos, y vocabulario de las letras están defasados, mientras que el lunfardo orillero ya está en desuso.

La década del 60 fue palco y testigo de grandes revoluciones y movimientos sociales que modificaron el comportamiento y la concepción del mundo. La revolución cubana, la batalla de Argelia, la guerra del Vietnam, y el Mayo francés de 1968 harán eco en la cuenca del Plata conjuntamente con la acción de Ernesto Che Guevara y la aparición de los movimientos guerrilleros Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros en Uruguay, Montoneros y ERP en Argentina, y MIR en Chile.

Argentina vivió la década del 60 en medio de una democracia tutelada por los militares a pesar de tener dos presidentes civiles elegidos por el voto directo. La sociedad porteña comienza a sentir el desgaste, la fatiga y la compresión de un modelo que no gozó de las promesas de la Tercera Fase de la Revolución Industrial, un modelo que ofreció una Modernidad incompleta, permeada por un nacionalismo exacerbado, un proyecto de país inacabado y una deuda muy grande con las libertades individuales.

En la década del 70, el creciente descontento social conjuntamente con la negociación del retorno de Juan Domingo Perón de su exilio provocarán conflictos armados entre peronistas de izquierda y peronistas de derecha que por su vez prepararán el camino para una guerra civil de baja intensidad tras el fallecimiento de éste.

Los militares ultraconservadores voltean a la presidenta María Estela Martínez de Perón y comienzan el plan de exterminio de la oposición formada por sectores progresistas y la izquierda representada por el Ejército Revolucionario del Pueblo y el Partido Comunista Argentino. Así son perseguidas, torturadas y desaparecidas más de 30 mil personas. El proceso militar se arrastra hasta el año 1982 cuando la Junta Militar, en un desesperado esfuerzo de perpetuarse en el poder, invade las Islas Malvinas, de jurisdicción inglesa, reivindicando el derecho de posesión del territorio. Más de 1500 adolescentes perdieron la vida en una guerra que duró tres meses y fue vencida por el Imperio Británico. La derrota aceleró la caída de los militares. Con todo ese entorno el Tango sufriría un impacto.

Hacia inicio de los 60, el Tango continuaba produciendo letras cuya temática, básicamente, era la misma de los períodos anteriores. Pero ya comenzaba a presentar influencias que trascendían el idilio penoso y la cotidianidad; la temática se abría para la realidad mundial de posguerra. Así en 1969, Horacio Ferrer, poeta del Tango¹¹ y Astor Piazzolla, heredero del bandoneón de Anibal Troilo “Pichuco”, revolucionan el concepto clásico del Tango, si bien respetan su melancolía e

impotencia ante la tragedia de la vida, lo hacen más estridente, contrastante y con letras que hablan de su actualidad : la nueva fisonomía de la ciudad sin tranvías ni conventillos, saturada de colores alegres, con semáforos; el hombre ha llegado a la Luna, mención principal de la famosa obra que abre extraoficialmente el período: *Balada para un loco*.

Poco a poco, solistas argentinos, como Litto Nevia y Luis Baglietto y conjuntos de rock, ensayan mezclas con el Tango muy bien sucedidas. El saxo, la guitarra eléctrica y el sintetizador pasan a formar parte de los instrumentos de la orquesta. Aunque en sus comienzos este nuevo estilo de Tango fue duramente criticado, acabó siendo aceptado y Astor Piazzola obtuvo su reconocimiento finalmente.

Fernando Solanas, escritor y productor cinematográfico argentino, autor del musical *El exilio de Gardel, Tangos*, 1986, en los moldes de las anteriores óperas rock *Hair*, 1969 y *Jesús Cristo Superstar*, 1972, de Norman Jewson, fue más lejos en el contenido de las letras con los dos temas principales de la banda sonora de la película, *Tango-Tango* e *Hijos del exilio*, proponiendo un tangocanción politizado como instrumento de protesta y denuncia ante un régimen totalitario, la dictadura militar de 1976 a 1984 y la búsqueda constante de un país padre y fraterno.

A pesar de los avances dados a través de la contribución de Horacio Ferrer y Astor Piazzola, y las incursiones de Solanas, el Tango muestra señas de no haber conseguido avanzar más; si bien hoy en día, ya entrado el siglo XXI, se habla extraoficialmente de su nueva versión, el Heavy Tango, Tango Pesado o la versión metálica, que no fue considerado en este estudio. El género parece haber entrado en estado de letargo, sin embargo tanto en Argentina como en Uruguay se le sigue cultuando, pero bajo su referencial histórico, es decir, el Tango producido en el período de Fecundidad o Años de Oro.

La cultura del Tango lidia con luchas, luchas íntimas, luchas interpersonales, luchas por una vida mejor, es en cierto modo la gran lucha americanoriplatense. Todos sus héroes, o mejor dicho antihéroes pasaron por la vida, pero no alcanzaron sus anhelos y encontraron refugio en el mejor lugar que el ser humano puede hallar: la canción para dejar como testimonio para las futuras generaciones la presencia y el sentir de un momento de la historia.

2 “BALADA PARA UN LOCO”: LA VANGUARDIA SURREALISTA EN EL TANGO

La aparición de esta composición hacia fines de la década del 60 provocó reacciones diversas entre el público tangófilo, músicos e historiadores. Escrita por Horacio Ferrer, con música de Astor Piazzola y cantada por Amelita Baltar, la obra obtuvo el segundo premio en el Festival de la Canción y de la Danza organizado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en noviembre de 1969.

Tras una detallada descripción de la cotidianeidad de los barrios de Buenos Aires, impregnados por una atmósfera de monotonía, el recitador - quien en realidad es una mujer -, cede el espacio para el personaje principal de la composición. Éste oprimido y con síntomas de cansancio, decurrentes de un sistema que se muestra indiferente ante el bienestar social, decide apelar a otra realidad psíquica para escapar del tormento cotidiano. Libre en su pensamiento, vestido con su propia fantasía que la transforma en realidad, recorre las calles y barrios bonaerenses comunicándose hasta con los seres inanimados en la búsqueda incesante de su gran amor con quien compartir su elevación en medio de un mundo materialista.

El argumento trae un ambiente no dominante en la geografía del Tango. El espacio antes era interior; a partir de esa letra entonces se puede pensar hacia afuera, ganar la amplitud del espacio exterior, la urbanidad bonaerense. La lingüística de la composición mantiene el voseo, mientras que el léxico del lunfardo, tan característico del tango, da lugar a un vocabulario actual y perfectamente identificable en su semántica. El gaucho, la percanta (mina), el cotorro (bulín) han sido sustituidos por términos modernos como semáforos, astronautas, auto supersport.

El análisis de la estructura nos permite deducir que el autor propone una construcción poética totalmente libre y vanguardista como sugirieron estudiosos en la época. De métrica predominantemente libre y sin mucho comprometimiento con la rima, la pieza está escrita en primera persona y pretende un diálogo del personaje principal dirigido a su gran amor. El Surrealismo se hace presente:

[...] Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Ja, ja! Parece que sólo yo lo veo. Porque él pasa entre la gente, y los maniqués le guiñan; los semáforos le dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina le tiran azahares. Y así, medio bailando y medio volando, se saca el melón, me saluda, me regala una banderita, y me dice...[...]

[...] ¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Como un acróbata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...
¡Ya vas a ver! [...]

Por primera vez en los antecedentes musicales del tango, el fatalismo y determinismo social, inculcados por la burguesía positivista perpetuada en el poder, quedan excluidos dando lugar a un contenido poético que apuesta en la esperanza, en los sueños y en la locura como un estadio de consciencia que libera y eleva la esencia del ser humano atormentado por la sociedad capitalista que sobrepone el tener al ser. Horacio Ferrer explora por primera vez una poesía con influencias del Surrealismo en la concepción no sólo del histórico Grupo de París – Tristán Tzara, Paul Eluard, André Breton, Max Ernest, cuyo deseo era alcanzar la libertad total del pensamiento sin pasar, previamente, por la censura y el ordenamiento impuesto por la lógica, dando lugar a la distorsión, a la ruptura del complejo espacio tiempo, a la inestabilidad dimensional, a la deformación de los objetos, como también la interpretación más profunda de Salvador Dalí que defiende la exteriorización del mundo de los sueños, único lugar donde todo es posible más allá de cualquier código moral y campo politicoideológico.

La obra quiebra la tradición del uso de la monocromía para enfatizar la pesadumbre y gana colores alegres cuya función es elevar el estado de ánimo y evitar la muerte de la esperanza.

Resistida por mucho tiempo, la obra recién en la década de 1980 pasa a considerarse, definitivamente un nuevo clásico del acervo histórico del Tango por el postroero reconocimiento nacional y por la meteórica adhesión de la crítica

internacional. Para muchos, entre los cuales me incluyo como modesto observador del último y actual período evolutivo del tango, “*Balada para un loco*” es la redención del tango, y vino para redimir su existencia y estimular la búsqueda, que nunca debe detenerse, por una sociedad más justa y un país más patrio para todos.

Notas

¹ WAINER, José y ITURRIBERRY, Juan José. El Tango, Enciclopedia Uruguaya, N° 43. Montevideo: Editorial Editores Reunidos y Editorial Arca del Uruguay, 1969

² GARCÍA JIMENEZ, Francisco. El Tango, Historia de medio siglo 1880 / 1930, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, segunda edición, 1965. p. 9.

³ ROSSI, Rómulo. Crónicas sabrosas del viejo Montevideo. Montevideo: Ediciones del Atlántico S. R. L., 1980. p. 37.

⁴ GARCÍA JIMENEZ, Francisco. *Op. cit.*, 1965. p. 12.

⁵ Historia del Tango. Disponible en: <<http://www.elportaldeltango.com.br>>, acceso en 05.05.2006.

⁶ VIDART, Daniel. El Tango y su mundo. Montevideo: Ediciones Tauro S.R.L., Colección El Baldío, 1967.

⁷ GOBELLO, José. Letras de Tango, Selección 1897 – 1981. Buenos Aires: Editorial Ediciones Centro Editor S. A. , fascículo N° 1 y N° 21, 1997.

⁸ *Idem.*

⁹ MATAMORO, Blas. Carlos Gardel, N° 24, La Historia Popular / Vida y milagros de nuestro pueblo. Buenos Aires: Editorial Centro Editor de América Latina, 1971.

¹⁰ Rock Progressivo. Disponible en: <<http://www.wikipedia.htm>>, acceso en 20.05.2006.

¹¹ FERRER, Horacio Arturo. Romancero Canyengue. Montevideo: Ediciones Tauro S.R.L., Colección El Baldío, 1967.

O Surrealismo no conto “Onde Estivestes de Noite”, de Clarice Lispector

Dudlei Floriano de Oliveira e Sandra Sirangelo Maggio

The short story “Onde estivestes de noite”, by Clarice Lispector, is a surrealist work, once it contains different dream-like elements. Such can be perceived through (1) its characters, such as the androgyny being “Ele-Ela/Ela-Ele” and the multitude known as “os malditos”, who represent, during the nightly period of the narrative, behaviors that reveal human instinct (in opposition to reason); its setting, which being mostly at night time, takes the reader to the dreams universe, including disturbing dreams, such as in the description of Psiu’s apartment; (3) its time structure, since time (during the nightly period of the story) is similar to time in one’s dreams, because the notion of linearity is lost, and time seems simultaneously eternal and short; and (4) the presence of grotesque, where religion, mysticism, sexuality and profanity mingle, as if representing the way in which desire and repression work in the human being.

Keywords: Clarice Lispector; surrealism; *Onde Estivestes de Noite*.

O conto “Onde Estivestes de Noite”, de Clarice Lispector, é uma obra surrealista, uma vez que o mesmo apresenta diversos elementos oníricos. Isto pode se verificar por (1) suas personagens, como o ser andrógino “Ele-Ela/Ela-Ele” e a multidão de pessoas chamadas de “os malditos”, que apresentam, durante o período noturno do conto, comportamentos que revelam o instinto humano (em oposição à razão); (2) sua ambientação que, por se passar à noite, nos remete ao mundo dos sonhos, inclusive sonhos perturbadores, como na descrição do apartamento de Psiu; (3) sua estrutura de tempo, pois, durante o período da noite, o tempo é semelhante ao do sonho, pois se perde a noção de linearidade, e o tempo parece ser ao mesmo tempo eterno e curto; (4) a presença do grotesco, onde religião, misticismo, sexualidade e profanidade se mesclam, como que representando o modo como o desejo e a repressão agem no ser humano.

Palavras-chave: Clarice Lispector; surrealismo; *Onde Estivestes de Noite*.

*“Não acho que o sonho seja
estritamente o contrário do
pensamento [...], ele é somente
uma de suas formas mais livres”
(Pierre Reverdy)*

Dudlei Floriano de Oliveira é graduado em, Letras Português – Inglês pela FURG e está cursando o mestrado em Letras na UFRGS. E-mail: dudleioliveira@hotmail.com
Sandra Sirangelo Maggio é professora titular do Instituto de Letras da UFRGS. E-mail: maggio@cpovo.net

1 Introdução

Entende-se por surrealismo o movimento artístico que buscou criar e entender a arte a partir das experiências oníricas e psicanalíticas do ser humano. Neste artigo, busco apresentar e discutir alguns dos elementos oníricos presentes no conto “Onde Estivestes de Noite”, de Clarice Lispector, elementos esses que possibilitariam a classificação deste conto como “surrealista”, o que permitiria estudar a obra da escritora juntamente com a obra de outros escritores conhecidos por sua escrita surrealista.

2 A ambientação noturna e o aspecto onírico

A partir do título e do conto e de sua ambientação à noite, é possível dizer que o espaço para experiências oníricas já é propício desde o início do conto, já que “a noite [é] uma possibilidade excepcional”¹. É durante a noite que o ser humano sonha e tem um contato mais real com sua consciência (e inconsciência). Este contato possibilita ao ser humano conhecer mais profundamente seus desejos verdadeiros, sejam estes construtivos ou perversos, como no intertexto, dentro do conto, com Goethe: “Não há pecado que não tenhamos cometido em pensamento”².

O aspecto noturno possibilita às personagens terem em si comportamentos dionisíacos. Não apenas o comportamento, mas a simples descrição das personagens já apresenta em si uma espécie de descrição que foge à lógica racional e linear. Algumas das personagens não têm nomes próprios, mas são citadas por aquilo que realmente são e representam, tais como “o masturbador”, “judeu pobre”, “escritora falida”, “o milionário”, “a mulher velha e desgrenhada”, “Psiu”, entre outras. Durante a noite, essas personagens perdem suas “identidades cotidianas”, ou seja, a atribuição que lhes foi dada durante o dia pela sociedade, de forma racional. À noite, essas personagens não podem mais se esconder atrás de seus nomes e papéis sociais, mas são desnudadas e se apresentam como realmente são, como a personagem que à noite não consegue se lembrar do nome Maria Luísa, seu nome durante o dia.

Durante o período do conto que ocorre à noite, as personagens (denominadas “os malditos”) participam de um ritual que remete a uma procissão religiosa, uma vez que o objetivo de todos é a adoração de um ser andrógino chamado Ele-ela. A descrição, porém, desta personagem andrógina, e a descrição do real desejo de adoração dos malditos, não nos permite enxergar esse ritual como algo religioso, mas sim como algo profano, como descrito no segundo parágrafo do conto:

“(…) A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: (...) [eles] Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo.”³

Ao longo desta procissão, eventos estranhos ocorrem, tais como o “anão” que “dava pulinhos de sapo” e “levitava”, o “cão” que “gargalhava no escuro”, e o “grosso leite preto” que esguichava dos “dos seios” das “mulheres que haviam parido recentemente”. Tais fatos ocorrem sem que haja um estranhamento por parte das personagens, pois todas estão inseridas, durante o período noturno, em um ambiente onírico surreal, que permite que tais acontecimentos se sucedam e sejam sentidos pelas personagens de forma natural.

3 O Tempo do Conto

Outro aspecto de relevância no conto para o entendimento do mesmo em relação ao seu aspecto onírico se refere às referências de tempo. Quanta à narrativa em si, não há dúvida de que o tempo é linear, por ter início à noite, com a caminhada dos malditos, e terminar pela manhã do dia seguinte, durante a celebração de uma missa. Os malditos, no entanto, durante o período noturno, perdem a noção de tempo linear, como descrito nos trechos: “E de noite se desquitavam. (...) Era uma ausência – a viagem fora do tempo”⁴; “Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável.”⁵ e “(...) eles ignoravam que hoje era ontem e haveria amanhã.”⁶.

Sonhar possibilita ao ser humano viajar para “fora do tempo”. Quando sonhamos, experiências de diferentes tempos do passado se mesclam a acontecimentos ocorridos em um presente bem próximo e a expectativas que temos para o futuro. Por mais confusa que esta mistura possa parecer, ao sonharmos, aceitamos isto perfeitamente, chegando a crer que estamos vivenciando uma experiência do mundo real.

Um exemplo simples, mas factual de que eles “não podiam viver no tempo”, remete ao fato de os malditos realizarem os mais diferentes atos durante a caminhada, como a criancinha que “gargalhou chorando, misturando lágrimas de riso e de espanto.”⁷ Gargalhar e chorar são atos opostos, quase impossíveis de ser realizados simultaneamente pelo ser humano por questões biológicas. O sonho, porém, permite a sincronia de tais ações.

André Breton, em seu Manifesto Surrealista, escreveu:

“(...)“A extrema diferença de importância, que, aos olhos do observador ordinário, tem os acontecimentos de vigília e os do sono sempre me encheu de espanto. (...) Talvez o meu sonho da noite passada tenha dado prosseguimento ao da noite anterior e continue na próxima noite com rigor meritório.”⁸

A idéia de que o sonho é um fenômeno contínuo, como defendido por Breton, está bem explícito no conto “Onde Estivestes de Noite”, por meio da frase “eles ignoravam que hoje era ontem e que haveria amanhã.” Mas mais importante que esta frase, é possível, por meio de uma leitura mais cuidadosa, perceber tal sucessão de eventos. Embora o conto se passe em um espaço de tempo inferior a 24 horas, percebe-se que as personagens lidam com problemas do presente e preocupações com o futuro, como a jornalista cujo objetivo era o de ganhar fama internacional, ou do estudante que queria conhecer a palavra mais difícil da língua.

Não apenas esta preocupação das personagens remete a tal plano de tempo, mas principalmente o modo como a narração se constrói em torno destas personagens. O conto apresenta parágrafos de diferentes tamanhos, desde um com apenas cinco palavras até um que ocupa quase que uma página inteira. Em grande parte do conto, não há uma seqüência linear entre um parágrafo e outro. Em um trecho, por exemplo, encontram-se cinco parágrafos, sendo que cada um dá conta de uma personagem diferente. A narração não é feita de forma tradicional, que permite ao leitor entender o percurso de cada personagem de uma única vez. Ao invés disso, a narração é fragmentada, como se o trajeto de cada personagem fosse um rolo de filme picotado e misturado aos demais recortes de filme. Tal como em um sonho, o leitor tem a sensação de que não há uma divisão de tempo entre os diferentes acontecimentos narrados no conto, mas a impressão de que tudo ocorre ao mesmo tempo.

4 A comunhão dos malditos com Ele-ela

Os malditos tinham por objetivo a comunhão com o ser andrógino, mesmo que para isso precisassem “sofrer o perigo”. Joel Rosa de Almeida, em seu livro “A Experimentação do Grotesco em Clarice Lispector”, cita:

“A personagem Ele-ela, no conto “Onde estivestes”, esculpida como mito primordialmente denominado a partir da distanciada 3ª pessoa do singular “harmonizada” em seus dois gêneros, é a compreensão da inseparabilidade desses gêneros que se fundem, se alternam e se completam para atingirem a síntese masculino-feminina como ideal da alma humana.”⁹

Logo, pode-se concluir que a comunhão dos malditos com o ser andrógino Ele-ela os possibilitaria se comunicar com o “ideal da alma humana”. Os malditos representam seres humanos de diferentes origens que, durante a vigília noturna, buscam um encontro com sua identidade mais primordial. Durante este encontro, seus comportamentos e desejos se mostravam como realmente são em seu íntimo, sem nenhum tipo de pudor ou repressão social, pois “estavam todos soltos”. Os malditos, ao longo desta caminhada, gritam, sentem “ondas de orgasmo”, vomitam “as próprias entranhas”, querem “fruir o proibido”, espargem “pimenta em pó nos próprios órgãos genitais”, querem “sentir a força do ódio” e “se urinavam sem sentir”¹⁰. Todas estas ações são originadas no inconsciente humano, ações estas que o ser humano adulto e são não realizaria (ou não demonstraria querer realizar) sob a razão do dia, devido a convenções sociais, mesmo que tais comportamentos sejam parte de uma natureza humana mais primitiva.

O ser andrógino, que representa a essência da natureza humana de cada um, tem, então, a função de retirar a multidão de suas rotinas e levá-las ao conhecimento de seus desejos mais íntimos. Quando os malditos trocam a razão diurna pelo instinto noturno e confessam não saberem pensar, “o Ele-ela [pensa] dentro deles”¹¹. É a partir deste momento que eles começam “a sentir a si [próprios]”¹², como que mergulhando em seu próprio inconsciente, podendo finalmente sentir-se livres.

Embora isto fosse algo que a multidão buscasse, o narrador cita que haveria conseqüências quando uma pessoa não estivesse disposta a fazer tal descoberta.

“Ele-Ela contou-lhes dentro de seus cérebros – e todos ouviram-na dentro de si – o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo.”¹³

Atender ao “chamado da noite” pode ser interpretado como a descoberta já mencionada do ser humano por sua essência mais profunda. Essa busca permite ao ser humano escapar das regras impostas pela sociedade que o obrigam a ser alguém que de fato ele não é em sua natureza, como a já citada personagem Maria Luísa. Viver “sem anestesia o terror de se estar vivo” é a conseqüência daqueles que não se permitem viver seus desejos e instintos. Quando uma pessoa se permite atender “ao chamado da noite” e realizar suas fantasias, ela fica anestesiada durante o dia, quando precisa obedecer a determinados códigos morais e sociais. Assim, esta pessoa sobrevive o “terror de se esta

vivo”. Esta pratica permite às pessoas “escapar às coerções que recaem diariamente, insistentemente, sobre o pensamento controlado”¹⁴.

O parágrafo do conto que cita a personagem Psiu (a moça ruiva) é importante por descrever, de forma visual, a punição que era infligida a uma pessoa por “não atender ao chamado da [noite]”. Toda a descrição referente a ela mescla elementos de sonhos (ou pesadelos), fatos reais e de medos vividos por ela, que apresenta símbolos religiosos descritos de forma grotesca (a cruz verde sob o fundo vermelho, sendo que a moça é daltônica). Não se permitir conhecer a si mesma causa-lhe medo das situações mais comuns por ela vividas, como enxergar seu próprio reflexo no espelho. A partir de uma interpretação mais metafórica, pode-se deduzir que o medo que ela tinha ao se enxergar no espelho se deve ao fato de ela não conseguir suportar a idéia de se ver como a sociedade a via. Mais do que isso, por ela não querer se enxergar como realmente era e por não querer se conhecer, “sua vida era uma constante subtração de si mesma.”¹⁵

5 À guise de conclusão

As características presentes no conto aqui discutido – tempo, aspecto onírico, ambientação noturna, a representação do ser humano através dos malditos e a representação da essência humana através da personagem andrógina Ele-ela – são aspectos que possibilitam inserir este conto dentro da estética surrealista. Infelizmente, há pouca teoria que relaciona a escrita de Clarice Lispector com o surrealismo, sendo de que boa parte de sua obra poderia ser considerado como uma das maiores expressões do surrealismo no Brasil.

Espero ter conseguido, por meio deste artigo, possibilitar a discussão para uma maior investigação soibibre o assunto, visto que a riqueza da obra de Clarice é digna de figurar entre os grandes nomes do surrealismo da Europa e das Américas.

Notas

¹ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivesstes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 43.

² *Ibidem*, p.46.

³ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷ *Ibidem*, p. 44-45.

⁸ BRETON. “Manifesto do surrealismo”. In: culturabrasil.org/zip/breton.pdf, acesso em 14 de abril de 2010.

⁹ ALMEIDA, Joel da Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin Editorail: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 56.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivesstes de noite*. Op. cit. pp. 46-47.

¹¹ *Ibidem*, p. 44-45.

¹² *Ibidem*, p. 45.

¹³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴ AZEVEDO, Érika Pinto de. *André Breton e os primórdios do surrealismo*. Revista *Contingentia*, vol. 3, nº 2, novembro 2008, p. 283.

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivesstes de noite*. Op. cit. p. 50.

Mário de Andrade: modernismo e vanguarda em seus escritos finais (1938-1945)

Éder Silveira

In this article we analyze Mario de Andrade's writings on aesthetics and music, produced in his last years. We highlight his interpretation on the artist's role and his criticism about aestheticism and the figure of the "virtuoso", that, finally, becomes a critique on 1922's Modernism.

Keywords: Mário de Andrade, modernism, aesthetics, politics

1 Introdução

O ensaísmo produzido por Mário de Andrade nas décadas de 1930 e 1940 ocupa um lugar decisivo em suas formulações sobre o papel do artista na reconstrução da nacionalidade. Nesse período, em especial a partir de 1935, o autor de *Macunaíma* divide suas atividades entre a protegida esfera da criação literária e aquela da política, onde se expõe a refregas e pressões com as quais não está habituado ao colocar-se à testa de pastas ligadas aos serviços de educação e cultura, primeiro Governo do Estado de São Paulo e, depois, no Governo Federal.

Ainda que não seja simples precisar o que chegou primeiro, nesse período em que se divide entre a política e as letras o interesse de Mário de Andrade pelas pesquisas folclóricas converge para seu trabalho no desenvolvimento de políticas públicas na área do Patrimônio Artístico e Histórico. Há nesse período uma guinada em seus interesses. Se a sua criação literária e teórica da década de 1920 pode ser considerada "esteticista", nos anos 1930 e 1940 ela se volta para a defesa de uma arte participativa. Ainda que tenha flertado de maneira clara com algumas tendências socialistas, nunca se aproximou do PCB (Partido Comunista Brasileiro), mantendo-se fiel ao PD (Partido Democrático).¹

Nas páginas que seguem, procurarei aproximar motivações pessoais e conjunturais a fim de demonstrar como Mário de Andrade chega às formulações sobre estética e cultura brasileira que encontramos em seus escritos finais. Serão privilegiados os seus escritos sobre música, nos quais, para muitos dos estudiosos de sua obra, ele se expôs de maneira mais clara e intensa.

2 Estética, música e política

Desde o afastamento mais definitivo de Mário de Andrade daquilo que poderíamos chamar o núcleo modernista, por conta da dissolução do "grupo dos cinco" (Tarsila, Oswald, Anita, Mário e Menotti), intensifica-se a sua distância da produção de prosa ficcional e o seu mergulho nos estudos sobre folclore. Acredito mesmo ser possível dizer que a aproximação de Mário de Andrade das pesquisas sobre folclore, o que em grande medida significou o abandono de vários dos pressupostos da "literatura de vanguarda" defendida por Oswald de Andrade, foi um

Doutor em História pela UFRGS. Desenvolve estágio de Pós-doutorado na USP como bolsista CNPq em pesquisa da qual o presente artigo é parte. E-mail:silveira_eder@yahoo.com.br.

dos, senão o principal motivo de seu afastamento do “grupo dos cinco”. Prova disso são as diferentes passagens em que o “folclorismo” de Mário é atacado pelos demais colaboradores da *Revista de Antropofagia*, em especial por Oswald de Andrade e por Oswaldo Costa. Essa divisão, conseqüentemente, definiu uma guinada dentre os modernistas brasileiros, que acirraram ainda mais as suas tomadas de posição, a um só tempo políticas e literárias.

O mergulho no estudo do folclore tem o significado de uma passagem no pensamento de Mário de Andrade, uma mudança de perspectiva sobre o sentido do fazer artístico. Ele partiu de um ideal de arte individualista, cujo foco repousava sobre a figura do artista, do criador, em direção a uma ideia de arte coletiva e, na maior parte das vezes, anônima. Ainda na década de 1930, Mário de Andrade escreveria sobre esse tema, tratando-o conceitualmente como a passagem do artista ao artesão. No *Curso de filosofia e história da arte*, ministrado na Universidade do Distrito Federal em 1938, Mário de Andrade apresentou o texto “O artista e o artesão” aula inaugural do seu curso.

Nele, o autor esboça alguns conceitos sobre a função da arte que voltaram a ser por ele analisados em outras oportunidades – seus escritos sobre música eram um dos meios mais comumente utilizados para discutir esses problemas. Nele, ao destacar a importância do artesão, historicamente desprezado, ainda que tenha papel decisivo na história da arte, Mário fustiga o virtuosismo:

Não só porque pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais para se tornar simplesmente “passadismo” ou, si quiserem, “academismo” como porque pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um “virtuose” na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidades pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro.²

Se o *virtuose* é normalmente percebido como um indivíduo que se destaca do todo da sociedade por suas habilidades, por sua técnica, o que Mário propõe nesse ensaio, assim como em diversas passagens das anotações do restante do curso, é que a técnica seja universalizada para formar indivíduos capazes de despertar o amor pela arte na massa da população. O artesão seria um elemento de síntese e de aproximação da arte do “povo”, ao contrário do *virtuose*, descrito por Mário de Andrade como um elemento que, em certa medida, servia como desagregador.

Tendo em vista esses elementos, seria preciso colocar um bemol na ideia de que a década de 1930 marca a virada no pensamento de Mário de Andrade, defendida por parte significativa de seus intérpretes.³ A mudança, por certo, se cristaliza nos anos 1930, por força de sua entrada no governo do Estado de São Paulo, trabalhando junto ao Departamento de Cultura (1935-37) e por conta da publicação de textos decisivos como a “Oração de paraninfo” (1935) ou mesmo a “Elegia de abril” (1939). No entanto, nos anos 1920, por conta da já exaustivamente discutida viagem a Minas Gerais (1924), cujo resultado mais imediato é o artigo sobre o Aleijadinho e a ulterior redescoberta do chamado “Barroco Mineiro” e das publicações do período, veiculadas em revistas de grande circulação à época, já é perceptível um primeiro sintoma de introspecção nos interesses do autor, que se volta cada vez mais à busca

pelo nacional, esquivando-se assim daquelas características mais claramente vanguardistas de sua poesia e exigindo uma maior participação política dos artistas.

Esse estado de espírito pesou fortemente no momento em que Mário escreveu sobre a sua geração. Ao passar o movimento em revista, são inúmeras as críticas e autocríticas ao caráter “esteticista” do movimento. Segundo ele, em uma passagem de “Elegia de abril”,

(...) nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e com o estado.⁴

No entanto, se seguirmos aquilo que Oneyda Alvarenga sugere em “Sonora política”, pungente artigo publicado um ano após a morte de Mário de Andrade, onde ela defende que o autor “se serviu amplamente de seus estudos musicais para agir politicamente”⁵, poderemos perceber que, desde seus primeiros escritos sobre música, em um movimento de crescente radicalização, são defendidos alguns dos ideais em geral atribuídos aos seus escritos finais: o nacionalismo e a participação política.⁶

Ao escrever sobre música, Mário de Andrade é a um só tempo mais pessoal e mais político. Parte por haver sido antes de tudo músico e musicólogo, parte pela politização que marca internacionalmente o debate sobre a música. Essa aparente contradição entre a noção comumente atribuída à música, a de ser a mais “espiritual” das artes⁷ e a sua imensa politização nos anos 1930, foi visível no caso brasileiro, basta lembrarmos os projetos de Villa-Lobos junto ao governo Vargas, concomitantes aos processos que se desdobravam, por exemplo, na Alemanha e na União Soviética.

Como sublinhou Oneyda Alvarenga no artigo supracitado, “a música funcionava para Mário de Andrade como um derivativo para as suas preocupações”. Por diversos dos motivos acima destacados, Mário de Andrade buscava em “certos músicos e certas músicas que participaram das lutas do homem, êle ia buscar aquêles que, como vem dito no ‘Guilherme Tell’, ‘nos confortam e armam nosso braço’”.⁸ Essa intenção participativa das artes na luta política será o caminho que levará Mário de Andrade à formulação de sua crítica ao virtuosismo, de seu elogio de uma certa tendência do realismo (especialmente quando observa-se a sua crítica de artes visuais, esse ponto fica evidente em sua aversão ao abstracionismo) e especialmente à idéia de uma “arte coletivista”.

Sendo clara a importância de seus escritos finais, em especial aqueles sobre música, dentro de seu pensamento estético, nas páginas que seguem procurarei analisar de maneira mais detida o estudo sobre Shostakovitch, escrito por Mário de Andrade em 1945.

3 O caso Shostakovitch

Como procurei apresentar até o momento, o pensamento sobre arte de Mário de Andrade, com notável coerência, se desloca paulatinamente do ideário vanguardista em direção a uma interpretação do modernismo à brasileira, matizado pelo folclore e pelo estudo da chamada “cultura popular”. A ideia que o autor vinha desenvolvendo

desde o começo dos anos 1930 e cujo desdobramento mais evidente foi sua conferência sobre as relações entre o artista e o artesão, acabou por se formular, finalmente, como uma grande crítica ao virtuosismo e uma defesa contundente de uma concepção pedagógica de arte. É interessante observar que, nessa mesma época (entre o final da década de 1930 e início da próxima) Mário de Andrade se colocou contra a entrada da arte abstrata no Brasil, ficando assim em posição antagônica àquela defendida por Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado, que apoiavam a entrada do abstracionismo no Brasil e depois engrossaram o caldo dos defensores das Bienais de São Paulo.

Dentre os escritos estéticos de Mário de Andrade produzidos à época, escolhi como pedra de toque o seu último texto, “Chostacovich”. Afora o fato de esse ser o último escrito do autor, a escolha se pautou pela sua já destacada exemplaridade frente o conjunto de escritos sobre estética que produziu em seus últimos anos de vida.

O ensaio foi redigido por Mário de Andrade atendendo a um pedido de seu amigo Guilherme de Figueiredo. O objetivo de Figueiredo era fazer com que Mário escrevesse sobre o grande compositor soviético, servindo o seu ensaio como apresentação a uma biografia de Shostakovich que Figueiredo estaria disposto a traduzir para a coleção *Grandes Vidas*, da Editora Cruzeiro. Nas palavras do próprio Figueiredo, seu desejo era o de que “o maior musicólogo brasileiro redigisse um ensaio sobre este compositor soviético de trinta e oito anos de idade, cuja música é uma revelação da nova arte russa”.⁹ Ainda que Mário de Andrade, até então, tivesse apenas mencionado Shostakovich em passagens de outros textos, era sabido por seus amigos mais próximos que há muito ele observava a trajetória do compositor soviético.

Surgido no cenário da música erudita soviética nos anos 1920, ainda muito jovem Dimitri Shostakovich demonstrou grande aptidão musical. Conduzido no ano de 1919 ao Conservatório de Petrogrado, aos 13 anos de idade, logo seria reconhecido como um dos maiores criadores da música erudita soviética.

Alex Ross destaca que ao longo dos anos 1920, período de formação de Shostakovich, o ambiente musical soviético ainda não havia sido completamente alterado, uma vez que o realismo socialista não imperava por completo. Assim, o jovem compositor pode “assimilar diversas influências estrangeiras, pois o ocidente veio até ele. Hindemith, Krenek, Berg e Milhaud, todos fizeram visitas ao novo paraíso soviético”¹⁰. Além disso, Shostakovich pode, em uma viagem à Berlim em 1927, vivenciar o ambiente musical da República de Weimar, que logo seria traduzido em suas composições dos anos final da década de 1920 e dos anos 1930.

Ora, a posição dos críticos com relação à Shostakovich é relativamente unânime em um ponto de sua trajetória: a sua capacidade de assimilação e a sua originalidade ao incorporar elementos da nova música ao ambiente soviético. Do ponto de vista estrutural, a sua incorporação de princípios construtivos e composicionais da Escola de Viena significaram um diálogo profícuo com a música produzida fora das fronteiras da URSS. Esse fato, destacado com um olhar positivo por vários especialistas no tema, foi justamente o ponto deplorado por Mário de Andrade.

Nesse aspecto, o caso da ópera *Lady Macbeth do distrito de Mtsenzk* é particularmente elucidativo. Esta ópera, composta por Shostakovich como a primeira parte de uma tetralogia, estreou com grande êxito de público em 24 de janeiro de 1934. Sua intenção era demonstrar com essa obra o rebaixamento moral causado pela desigualdade de classes, típica da história russa anterior à Revolução

de Outubro. No entanto, em 28 de janeiro de 1936, essa obra recebeu uma resenha devastadora do *Pravda*, “Confusão em vez de música”, o início de uma campanha de linchamento moral de seu autor. Ainda segundo Ross, “Chostacovich nunca se libertaria do manto de temor que aquelas seiscentas palavras do *Pravda* lançaram sobre ele”.¹¹ Uma crítica negativa do *Pravda*, convertida em uma cruzada contra o compositor, em meio aos “processos de Moscou”, fez com que Shostakovitch temesse constantemente por sua vida.

Laura Fay em sua biografia de Shostakovitch, destacou o peso das acusações do *Pravda* e algumas de suas consequências na obra do compositor. Disse ela:

Once *Lady Macbeth* had been singled out and denounced as “formalist” by *Pravda* and its modernistic defects and “coarse naturalism” linked indissolubly with what were perceived as the decadent tastes of the bourgeois West, Shostakovitch found himself in an untenable position. The idealistic vision of a Soviet music informed by a cosmopolitan sophistication was no longer viable. Taken together with the endorsement of Dzerzhinsky’s “The Quiet Don” and the attack on “The Limpid Stream”, whose chief musical sin consisted not in stylistic “formalism” but rather in its willful disregard for the genuine folk sources proper to its subject matter, an approved recipe for Socialist Realism could be deduced by example. The only musical art deemed worthy of the working classes, and thus the only music demanded by the Soviet state, was to be defined by the accessibility, tunefulness, stylistic traditionalism and folk-inspired qualities. It was to be optimistic, aspiring to heroic exhilaration.¹²

Além dessa guinada em sua criação musical, tornando-a mais “palatável” ao gosto do Politburo, Shostakovitch precisou prestar serviços ao regime. Como descreve Frances Stonor Saunders no livro *Quem pagou a conta*, logo após o final da Segunda Grande Guerra Shostakovitch foi convertido, segundo se sabe por ordens diretas de Stálin, em uma espécie de garoto-propaganda do regime soviético no ocidente. Saunders descreve minuciosamente a participação do compositor no encontro com intelectuais soviéticos e simpatizantes norte-americanos do comunismo, ocorrido no dia 25 de março de 1949, no Hotel Waldorf Astoria.¹³

Falando sobre os trabalhos de Shostakovitch produzidos entre 1936 e 1945, Mário de Andrade sublinha o seu “retorno à ordem”, com o emprego da sinfonia e do quarteto, formas mais tradicionais do que aquelas que costumava empregar. Mário julgava se tratar de “uma revolta consciente, de intenção coletivizadora, contra a música ‘modernista’ da sociedade burguesa contemporânea”. E completa esse raciocínio ao afirmar:

Neste sentido, a volta de Chostacovich a princípios construtivos tradicionais dos séculos XVIII e XIX, é um repúdio do esteticismo individualista deliquescente da música burguesa contemporânea. E ao mesmo tempo um aproveitamento muito hábil de soluções que a música mecânica está tradicionalizando, “folclorizando” no povo.¹⁴

Sem entrar no mérito da discussão propriamente musical, julgando o conservadorismo das preferências aqui defendidas por Mário de Andrade, é equívoca a informação de que Shostakovitch retoma estruturas mais tradicionais de composição como uma revolta contra os princípios construtivos da “Nova Música”.

Tratava-se do peso da linha política stalinista e de sua defesa de uma determinada interpretação do realismo. Stalinismo desposado por Mário de Andrade, cujo desaparecimento em 1945 não permite precisar o seu grau de aceitação com relação ao que acontecia na URSS, ainda que, ao menos os expurgos dos “traidores da revolução” fossem amplamente conhecidos no ocidente.¹⁵

Ao falar da obra mais polêmica de Shostakovitch, *Lady Macbeth de Mtsenzk*, Mário de Andrade afirmava acreditar que “o sucesso fulminante desta ópera que forçou na consciência dos teóricos russos o problema ético da música de Chostavich, causou a sua queda em desfavor”. A “queda” de Shostakovitch foi precipitada pelos artigos do *Pravda* e pela perseguição política que passou a sofrer, com as suas obras sendo progressivamente retiradas de cartaz; atitude que Mário de Andrade considerou justa, na medida em que a obra de Shostakovitch “cantava da depravação burguesa e a esta induzia”.¹⁶

E sinão exaltatória, pelo menos induzindo a práticas sociais pervertidas e pervertedoras. E pela anuência, pelo sucesso formidável que obteve, ela “roubou” as intenções do autor. Daí a justa denúncia de “*Pravda*”, e a necessária punição de Chostacovich.¹⁷

O ensaio de Mário de Andrade sobre Shostakovitch pode ser considerado a síntese de seu pensamento sobre estética, produzido em seus últimos anos de vida. Nele, ressurgem alguns dos temas que percorreram alguns de seus escritos mais importantes, mencionados acima de passagem. Podemos encontrar ecos da crítica aos movimentos modernistas, que se converte em autocrítica, presentes em “Elegia de abril” e “O movimento modernista”, assim como a sua interpretação sombria do *virtuose*, cujas origens estão na aula inaugural “O artista e o artesão” e que ressurge em diversos momentos ao longo da década de 1940.

Ainda que seja difícil precisar o quanto Mário de Andrade sabia a respeito da situação dos artistas sob o stalinismo, é possível presumir que a biografia que prefaciava ele conhecesse bem. Frente ao que está exposto no trabalho de Victor Seroff sobre as pressões e represálias sofridas por Dimitri Shostakovitch após as críticas publicadas no *Pravda* já se pode considerar bastante discutível a interpretação feita por Mário de Andrade do devir da arte naquele momento do século XX, assim como a sua leitura do marxismo. Questões essas que exigem uma interpretação equilibrada da obra do autor de *Macunaíma*, com fartas doses de crítica histórica para contrabalançar certa tendência hagiográfica perceptível em alguns de seus estudiosos.

Notas

¹ Exemplares, nesse sentido, os estudos de Sérgio Miceli sobre as relações entre os modernistas e o Estado, em especial na passagem da Primeira República ao Governo Vargas. Ver: MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

² ANDRADE, Mário de. *Curso de filosofia e história da história da arte*. São Paulo: GFAU, 1955.

³ LOPEZ, Telê Ancona Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972; AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e*

consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.

⁴ ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 209.

⁵ ALVARENGA, Oneyda. Sonora política. *Revista do Arquivo Municipal*. Publicação do Departamento de Cultura. Ano XII. Volume CVI, São Paulo, jan/fev de 1946. p. 8.

⁶ Para tanto, bastaria analisar o conteúdo e as principais hipóteses de: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

⁷ Segundo Pierre Bourdieu, em *La Distinction*: “Mais c'est aussi que l'exhibition de “culture musicale” n'est pas une parade culturelle comme les autres: dans sa définition sociale, la “culture musicale” est autre chose qu'une simple somme de savoirs et d'expériences assortie de l'aptitude à discourir à leur propos. La musique est le plus espiritualiste des arts de l'esprit et l'amour de la musique est une garantie de “spiritualité”. BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Critique sociale du jugement. Paris: Les Édition de Minuit, 1979. p. 17.

⁸ ALVARENGA, Oneyda. Sonora política. *Revista do Arquivo Municipal*. Publicação do Departamento de Cultura. Ano XII. Volume CVI, São Paulo, jan/fev de 1946. p. 21.

⁹ FIGUEIREDO, Guilherme. Duas palavras do tradutor. In: SEROFF, Victor. *Dimitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. p. 7.

¹⁰ ROSS, Alex. *O resto é ruído*. Escutando o século XX. Tradução de Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 241.

¹¹ *Ibidem*, p. 234.

¹² FAY, Laurel E. *Shostakovich – a life*. New York: Oxford, 2005. p. 89.

¹³ SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. Chostacovich. In: SEROFF, Victor. *Dimitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. p. 17.

¹⁵ Sobre a adesão de Mário de Andrade ao stalinismo, Telê Ancona Porto Lopez comentou: “É curioso observar como o desejo de integração num compromisso ideológico, manifestado pelo escritor, o vincula a uma prática política que não discute. Adota os valores do stalinismo imperantes na União Soviética de então, centro de irradiação e doutrina e prática política para todo o mundo. Não percebe as nuances das contradições que estão implícitas nessa situação”. LOPEZ, Telê Ancona Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p. 244

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Chostacovich. In: SEROFF, Victor. *Dimitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. p. 27.

¹⁷ *Idem*.

Do Concretismo à Poesia Digital: Entre o Brasil e a Europa de Fala Alemã

Edgar Roberto Kirchof

This paper presents an historical overview of concrete poetry in order to argue that it evolved toward contemporary digital poetry. It begins by bringing up some of the main historical aspects regarding the origin of concrete poetry in Brazil as well as in German speaking countries. It goes on by explaining some of the types of concrete poems according to their specific aesthetic traits and finishes by pointing up the main historical and aesthetical connections between concrete poetry and digital poetry.

Keywords: concrete poetry; digital poetry; Brazil; German speaking countries.

1 Introdução

O movimento da poesia concreta, ou concretismo, corresponde à expressão mais viva e mais importante da vanguarda estética que logrou se impor, no Brasil, a partir da década de 50¹. Seus principais representantes são os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, juntamente com Décio Pignatari. No contexto dos países europeus de língua alemã, o movimento tem, no boliviano-suíço Eugen Gomringer, seu fundador. Alguns de seus seguidores mais eminentes são os teóricos e poetas Max Bense, Claus Bremer, Reinhard Döhl, Helmut Heissenbüttel, Franz Mon, Wolf Wezel, Ernst Jandl, André Thomkins, entre outros, oriundos de países como a Áustria, a Suíça e a Alemanha.

Ao passo que, na Europa, Gomringer já utiliza o termo “poesia concreta” em 1953,² no Brasil, Augusto de Campos o lança em outubro de 1955³. Em um primeiro momento, tanto o movimento europeu quanto o brasileiro surgiram de forma independente. No entanto, logo foram estabelecidos contatos entre os principais idealizadores de ambos os continentes. Em 1955, ocorreu o primeiro encontro entre Augusto de Campos e Eugen Gomringer. Desse contato, surgiu, em 1956, a antologia de poesia concreta *konkrete poesie*,⁴ na qual constam alguns dos principais textos teóricos a respeito do concretismo, juntamente com poemas escritos por autores de língua alemã.

De fato, essa cooperação não corresponde a uma mera casualidade, pois Gomringer inclui, no programa poético de seu concretismo – subsumido pela metáfora da *constelação* – a idéia segundo a qual a poesia concreta, enquanto a mais autêntica representação da sociedade moderna, deveria ser internacional e supranacional (*übernational*): “Uma palavra em inglês pode ser justaposta a uma palavra em espanhol. Como fica bem uma constelação num aeroporto!”⁵ Além disso, Gomringer chega a utilizar, como argumento em favor da necessidade dessa nova forma poética, o fato de ter surgido, de maneira espontânea e quase simultânea, tanto na Europa como na América do Sul.

Tanto o concretismo europeu quanto o brasileiro podem ser vistos, sob o ponto de vista literário, como realizações históricas ligadas ao experimentalismo instaurado pelas

Edgar Roberto Kirchof – Universidade Luterana do Brasil – ULBRA Av. Farroupilha, n 8001, Canoas/RS Brasil Fax: 34771313; Tel: 3477 4000 E-mail: dirletras@ulbra.br

vanguardas européias, especialmente nas primeiras décadas do século XX, na literatura e nas artes, em geral. Numa perspectiva ainda mais ampla, pode-se situar o concretismo, inclusive, no contexto dos experimentos realizados por movimentos que antecederam as vanguardas, como o simbolismo e mesmo o romantismo.

Sua principal e também mais produtiva contribuição para a poética contemporânea é a sugestão de ampliar o sistema lingüístico da literatura em direção às suas possibilidades semióticas, até então, pouco exploradas pela tradição literária do Ocidente. Na verdade, uma ampliação da linguagem verbal já havia sido proposta, a partir de outros paradigmas, por uma série de poetas e demais artistas, desde o final do século XIX, destacados, por Gomringer, como os precursores do concretismo: Arno Holz, Mallarmé, Apollinaire, Kandinsky, Klee, Mondrian, Marinetti, Cummings, Williams, entre outros.⁶

Na esteira desses artistas, os poetas concretistas passaram a expandir o sistema lingüístico, aproximando a arte verbal de outros sistemas tecnológicos, o que lhes permitiu criar significados surpreendentes a partir de aspectos visuais e sonoros, até então, pouco explorados no contexto das línguas naturais. Tal abordagem acaba apagando as fronteiras não apenas entre os gêneros interliterários *stricto sensu* – o que a literatura já havia vivenciando desde o romantismo. Como nota Bense, a abordagem intermedial perseguida pelo concretismo atenua as fronteiras também entre a linguagem verbal e outras formas semióticas, o que permite uma aproximação muito intensa entre a literatura e artes como a pintura, a arquitetura, a música.⁷

Gomringer sintetiza as principais produções concretistas a partir de seis conceitos, muitos deles, amplamente utilizados no contexto das poéticas concretistas, tanto na Europa como no Brasil: *constelações, ideogramas, tipogramas, palíndromos, pictogramas, poemas em dialeto*.⁸ Assim como Bense e Döhl, Gomringer também salienta que essas formas dificilmente se encontram em estado puro, pois os poetas geralmente procuram, justamente através da combinação de diferentes possibilidades formais, maior riqueza quanto aos efeitos estéticos alcançados.

Formas poéticas do concretismo

Gomringer caracteriza seu próprio programa poético através do termo *constelação*. Com essa metáfora, o autor estabelece uma analogia entre a maneira como as estrelas estão ordenadas, no céu, e a maneira como as palavras devem ser ordenadas em um poema. De forma simplificada, o poema-constelação possui um caráter essencialmente lúdico e se constitui de um grupo reduzido de palavras (duas, três ou poucas mais), situadas umas ao lado ou abaixo das outras. O ponto de contato entre tais palavras pode ser buscado em relações provindas dos sentidos que veiculam ou de seu suporte material. Abaixo, pode-se ler uma das constelações propostas pelo próprio Gomringer, formada pela justaposição de quatro palavras, *Baum* (árvore), *Kind* (criança), *Hund* (cão) e *Haus* (casa). Quanto ao significante, chama atenção o fato de que todas são formadas por quatro letras. Quanto ao significado, todas remetem ao contexto do lar.⁹

baum
baum kind

kind
kind hund

hund
hund haus

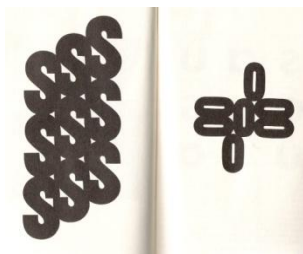
haus
haus baum

baum kind hund haus

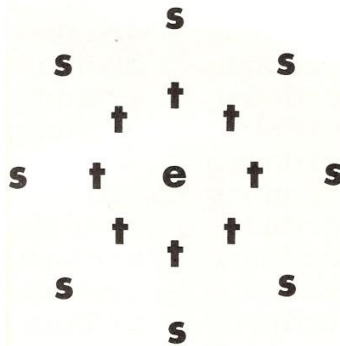
O ideograma poético é uma estrutura composta de palavras e letras, justapostas a partir de intenções semânticas e semióticas precisas. Sua característica mais importante é que a estrutura global apresenta-se como um objeto visual que revela a própria lógica de sua construção. Gomringer salienta que o ideograma corresponde a uma das formas clássicas da poesia concreta, comum principalmente na década de 50, sendo que, ao contrário de outras formas poéticas, é uma estrutura fechada. No seguinte ideograma, também de Gomringer, há um jogo entre as possibilidades de disposição da palavra *Wind* (vento) e a idéia veiculada pela forma do tipograma *W*. Nesse jogo, o leitor é chamado a prestar atenção não apenas nas palavras, mas também nas letras isoladas e nas formas que sua disposição espacial permite criar.

 w w
 d i
 n n n
 i d i d
 w w

Os tipogramas são poemas que resultam do trabalho intenso sobre a forma da própria letra bem como sobre sua disposição sobre a superfície da página. Nas palavras de Gomringer, “em parte, os tipogramas pertencem à escola fundamental da poesia concreta e, em parte, correspondem à sua tendência romântico-artesanal.”¹⁰ Abaixo, visualizam-se alguns tipogramas compostos por Hansjörg Mayer. No primeiro, a forma icônica produzida pela reprodução da letra *s* em três grupos sobrepostos permite chegar sempre a três grupos de *s*, independentemente da direção escolhida para a leitura. Um jogo simétrico semelhante ocorre no segundo tipograma, em que a letra *o* (ou o número zero) permite formar conjuntos simétricos formados por três elementos, independentemente da direção escolhida para a leitura.



O palíndromo abaixo, de Timm Ulrichs, compõe-se do jogo entre as letras da palavra *stets* (sempre) e o seu significado. Na verdade, o palíndromo propriamente dito corresponde a qualquer palavra ou sintagma que possa ser lido tanto na ordem direta como indireta, veiculando o mesmo sentido ou um sentido diferente. A oração em francês “oh cet écho!” (oh, este eco!) é um exemplo de palíndromo que mantém o significado original em ambas as direções. O palíndromo de Ulrichs, no entanto, cria significados também a partir da disposição das letras em círculos, reforçando o sentido da infinitude ou eternidade veiculado pela palavra *stets*, o que o aproxima de um ideograma. Além disso, o círculo formado com a letra *t* assemelha-se a um círculo de cruzes, o que aproxima também esse poema ao conceito do tipograma.



Uma das formas mais populares de poesia concreta são os pictogramas, compostos por textos que procuram reproduzir o significado do poema através da imagem visual criada pela disposição das palavras. O poeta tanto pode, primeiramente, esboçar o desenho e, em seguida, preenchê-lo com palavras, como, de forma inversa, o texto pode ser delimitado através dos traços provindos de uma figura. Segundo Gomringer, o que diferencia o pictograma das constelações e dos ideogramas com influência pictográfica é o fato de que o pictograma é composto exclusivamente de material visualmente comunicativo. No pictograma abaixo, de Reinhard Döhl, verifica-se que o desenho de uma maçã foi preenchido com a palavra *Apfel* (maçã), repetida indefinidamente, e da palavra *Wurm* (verme), utilizada uma única vez.



Por fim, também é necessário mencionar que, no contexto europeu, os poetas concretistas desenvolveram poemas escritos em dialeto, o que jamais chegou a ocorrer no contexto brasileiro. Apesar de não existirem verdadeiros dialetos no português brasileiro, teria sido possível explorar diferentes entonações, pronúncias, seleções lexicais, determinadas pelos vários regionalismos de nosso país. Os poemas concretos em dialeto, produzidos na Europa, ao contrário dos poemas produzidos em diferentes dialetos até então, procuravam explorar a base icônica (tanto visual quanto auditiva) do dialeto escolhido.

Do concretismo à poesia digital

Como é possível perceber a partir da proposta estética do concretismo – mas também já desde as propostas das vanguardas européias, no final do século passado –, existe uma tendência inexorável no sentido de integrar a literatura a sistemas semióticos não-verbais, o que, de um lado, torna a forma poética ainda mais complexa e, de outro, permite, à literatura, explorar aspectos semióticos típicos da iconicidade e da indexicalidade, menos comuns na arte verbal. Apesar de essa tendência, desde as vanguardas do final do século passado, ter produzido inúmeras obras experimentais, pode-se dizer que a forma mais radical de expansão semiótica da literatura, na contemporaneidade, ocorre por meio da literatura propriamente digital. No Brasil, não deveria causar surpresa o fato de que esse tipo de arte tenha encontrado grande espaço justamente no contexto dos experimentalismos já realizados pelos poetas concretistas, desde a década de 50, pois, como afirma o próprio Augusto de Campos,

Décio foi um dos primeiros intelectuais a falar de cibernética, e foi também o introdutor da semiótica peirciana e da teoria da informação no Brasil. Haroldo falou de “obra de arte aberta” antes de Umberto Eco. E no prefácio aos meus poemas em cores da série *Poetamenos* (1953) eu dizia: “luminosos ou filmletras, quem os tivera?”, imaginando a projeção cinética de palavras em luz e cor. [...] A poesia concreta estava sintonizada com essas prospecções tecnológicas. [...] Quando os computadores chegaram, foi só deitar e rolar.¹¹

De fato, desde o surgimento da tecnologia digital, a poesia concreta tem servido como um verdadeiro suporte para os novos meios, permitindo os mais ousados experimentos,

desde a mera animação computadorizada até hibridismos com a música eletrônica e com clips televisivos. Chama atenção o fato de que esse tipo de arte possui um altíssimo potencial de impacto estético sobre as massas. No final de 2005, por exemplo, Augusto de Campos – juntamente com Arnaldo Antunes, o poeta Walter Silveira, a bailarina Soraia, seu filho Cid Campos – foi capaz de reunir, em Brasília, uma multidão de 1500 pessoas, que foram assistir sua adaptação digital de um soneto de Rimbaud, apresentado a partir da sonoridade de um rap-funk-hip-hop. Ao final do show, também foi realizada a performance de seu poema *Cidade-City-Cité*, numa versão eletromusical-caótica-sinfônica.

Como nota Simanowski,¹² em comparação com a literatura em sua versão impressa, em livros de papel, a literatura que possui, como significante, o suporte eletrônico, assemelha-se mais a uma *performace* passível de ser realizada sempre de novo do que a um texto acabado. Segundo o autor, isso se deve ao fato de que todas as artes digitais são hipertextuais, interativas e multimediais, geralmente combinando som, imagem e filme. Tamanhas inovações quanto ao significante literário levaram alguns críticos a questionar se ainda se trata de *literatura*. Um dos principais problemas diz respeito à questão da autoria, pois, como demonstra dos Santos,¹³ o ato criador, na poesia digital, é coletivo e não é singular, na medida em que depende não apenas de um poeta, mas também de um programador, que pode ser, na verdade, uma coletividade de indivíduos trabalhando para desenvolver o poema.

Por outro lado, críticos menos conservadores têm abordado as inovações criadas por esse novo meio a partir de uma série de novos conceitos, tais como *ficção interativa*, *cybertexto*, *hipertexto*, *hipermídia*, *multimídia*, *intermedialidade*, *multimedialidade*, *literatura de rede*, *estética ciborgue* etc.¹⁴

Para concluir, deve-se afirmar que, em comparação com a literatura impressa, a poesia digital adquire, como possibilidades de inovação estética, todas as características do hipertexto e da hipermídia, que podem ser resumidas, de forma extremamente simplificada, a partir dos seguintes conceitos: descentramento ou multicentramento, multilinearidade, inter-conectividade, multimedialidade, performatividade.¹⁵ Tais traços podem ser facilmente percebidos, por exemplo, em narrativas concebidas para serem lidas unicamente no meio eletrônico, como *Afternoon a story*, de Michael Joyce. Mas também estão presentes nos poemas digitais de Augusto de Campos e de autores alemães, tais como Julius Raabe, Sefan Maskiewicz, Andreas-Luis Seyerlein, entre vários outros.

Notas

¹ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 475; MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 427.

² RIHA, Karl. Das Experiment in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde. In WISCHER, Erika (org.), *Propyläen Geschichte der Literatur: Die Moderne Welt*. Berlin: Propyläen Verlag, 1982, p. 454.

³ Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 360.

⁴ GOMRINGER, Eugen. *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam, 1972.

⁵ Cf. Id. *Ibid.*, p. 159.

⁶ Cf. RIHA, Karl, *op. cit.*, p.440.

⁷ Cf. BENSE, Max; DÖHL, Reinhard. zur lage. In: GOMRINGER, Eugen. *konkrete dichtung*. Stuttgart: Reclam, 1972, p. 167.

⁸ Cf. GOMRINGER, Eugen, *op. cit.*, p. 168.

⁹ Todos os poemas concretos analisados neste artigo foram retirados do livro GOMRINGER, Eugen. *konkrete dichtung*. Stuttgart: Reclam, 1972.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 166.

¹¹ CAMPOS, Augusto. O poeta do concreto e do eletrônico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 mar. 2006. Cultura, p. 6.

¹² SIMANOWSKI, Roberto. *Interfictions: vom Schreiben im Netz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002a, p. 14.

¹³ SANTOS, Alckmar Luis. Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital. *Texto digital* 1 (2004).

¹⁴ SIMANOWSKI, Roberto. Geburt und Entwicklung der digitalen Literatur. In: _____. (Ed.) *Literatur.digital: Formen und Wege einer neuen Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002b, p. 56.

¹⁵ Cf. WANDELLI, Raquel. *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis & São Paulo: UFSC & Imprensa Oficial, 2003.

As vanguardas artísticas latino-americanas e a re-construção simbólica dos Estados Nacionais

Emerson Pereti

Unlike what happened in Europe, the eruption of the artistic phenomenon of avant-gardes in Latin America represented, to many intellectuals and artists, a critical revision of the colonial inheritance and of the concept of nation established by the independence movements of the XIX century. This historical revision also incited, in many countries of the subcontinent, an attempt to create an artistic project wish could hold the ethnic and cultural elements, historically marginalized, in the space of representation and symbolic construction of the modern nation. Driven forward by the impulse of finding a synthetic model to describe a new concept of country, the telluric roots of nationality, its idiosyncrasies and singularities, this group of artists and intellectuals started searching for a source of their artistic inspiration in the different ethnic, social and cultural strands, joint in the “national” territory. It permitted a re-immersion and a revision of the popular cultural inheritance, what made it possible, in the scope of Literature, a restructuration of the cultural values and traditions, setting in motion a whole series of esthetic resolutions and innovations, to what Ángel Rama, latter, would call narrative transculturation.

Keywords: Latin America, artistic avant-gardes, symbolic construction of nation.

1 A crise de representação

A crise no pensamento ocidental que se instaurou na Europa no começo do século XX, e que geraria o processo de contestação artística das vanguardas, se manifestou de modos distintos no Velho e no Novo Mundo. Enquanto o movimento vanguardista europeu se constituía como uma resposta estética e filosófica ao fracasso da razão cartesiana e da noção axiológica de modernidade – responsável também pelo morticínio da Primeira Guerra Mundial – na América Latina, alguns escritores começaram a reconhecer nessa mesma axiologia o extermínio cultural e a imposição violenta de valores empreendidos sobre as populações indígenas com a chegada dos colonizadores, e sobre os negros por meio do desraizamento forçado e da escravidão. Esse grupo de escritores, particularmente vinculado à vanguarda surrealista francesa, começou a fomentar um projeto estético que juntava diferentes registros etnográficos locais a uma vontade de diferença político-cultural latino-americana. Nesse projeto buscaram – a princípio no plano estético e somente depois no plano político¹ – resgatar elementos solapados pelo processo modernizante mediante a incorporação de componentes pré-modernos das culturas indígenas e negras ao âmbito da alta cultura literária e artística. A ideia era misturar oralidades cotidianas; fluxos de imaginação e escritura automática particulares aos *ismos*; formas verbais de textos pré-colombianos; tradições orais

Emerson Pereti. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Rua Comendador Macedo 365, Curitiba - PR, Brasil. Tel: 41 88789507; E-mail: emerson.nix@gmail.com

africanas; mitos e lendas de origem popular; cosmogonias; rituais narrativizados e diferentes crenças religiosas para resgatar elementos étnicos e culturais historicamente marginalizados e expressar relações interculturais até então negadas no projeto de nação oligárquico. Isso permitiu um exame revitalizado das tradições locais para encontrar formulações que permitissem absorver a influência externa, encenada pelo fenômeno vanguardista europeu, e dissolvê-la dentro de estruturas artísticas mais amplas, mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria. Como propõe Ángel Rama, o que para um criador literário talvez se constituísse exclusivamente em puras operações artísticas, representava, naquele momento, implicitamente uma prévia proposição cultural, resultado do conflito que toda uma coletividade estava vivendo.²

Embora não fosse um processo homogêneo, essa proposição estética e ideológica se prefigurava particularmente na mentalidade de intelectuais liberais que haviam tido contato com os *ismos* europeus e que, por influência da antropologia moderna e de teorias revolucionárias como o marxismo e o anarquismo, passavam a acreditar no poder criacional e transformador dos mitos, bem como na possibilidade concreta de mudança social por meio da ação subjetiva. Grande parte deles havia redescoberto as raízes da América na Europa, e a partir daí passado a utilizá-las como fonte de inspiração literária e política. Alejo Carpentier e Nicolás Guillén em Cuba, mediante a inclusão da cultura popular negra no campo de representação da alta cultura letrada; o martinicano Aimé Césaire e sua contribuição no movimento estético e anti-colonial da Negritude; Miguel Ángel Asturias se apropriando do universo mítico e das tradições orais dos índios na Guatemala; César Vallejo, no Peru, em sua busca por uma expressividade americana autêntica; no Brasil, a recriação dos textos indigenistas presentes no romance *Macunaima*, de Mário de Andrade, assim como a incorporação simbiótica da Antropofagia, proposta por Oswald de Andrade. Em seu conjunto, todos esses autores se tornariam expoentes vanguardistas da apropriação recriadora da cultura tradicional, vista como insumo básico para criar versões estéticas de identidades mestiças e transculturadas para diversos países da América Latina. Roberto Fernández Retamar, ao analisar o fenômeno e compará-lo às propostas anteriores da literatura do continente, afirmava que já não se tratava de falar generosamente dos negros e índios como haviam feito alguns escritores no século XIX, mas falar como negros, como índios, como mestiços raciais e culturais, o que realmente somos.³ Neste sentido, como observa Jorge Schwartz, a vontade de uma nova linguagem que representasse esse universo pluriétnico e cultural estava, como havia acontecido com as ficções fundacionais da pátria no romantismo, intimamente associada à ideia de um novo país e de um novo homem americano.⁴

2 O momento histórico

As vanguardas literárias surgem na América Latina em um momento de refundação nacional impulsionada pelo processo modernizante do começo do século XX. O internacionalismo desse processo – posto em movimento pela rearticulação transnacional dos impérios capitalistas europeus e estadunidense, e pelos avanços nos meios tecnológicos de comunicação, transportes e produção industrial – coincidiu com o período de comemoração do centenário de independência da maioria dos países latino-americanos. Isso contribuiu para o desenvolvimento de um renovado sentimento nacionalista inerentemente ligado à ideia de modernização e integração territorial. É a esse tempo também que a região presencia uma mudança significativa em sua estrutura econômica, social e política; quando a oligarquia agrícola passa a perder rapidamente espaço para a burguesia industrial e se instauram em várias nações americanas novas

formas de exploração capitalista. Essa mudança no eixo de poder se faz sentir de maneira distinta em várias partes do continente: seja por meio de lutas políticas por reformas universitárias, que se estendem da Argentina a Cuba; movimentos anti-imperialistas (Cuba, Nicarágua); reivindicações étnicas e sociais (Brasil, Peru, Chile); revoluções em marcha (México); implantação de regimes ditatoriais “liberais” (Guatemala), assim como o enfrentamento às ditaduras ligadas ao poder da oligarquia agrária (Venezuela, Nicarágua).⁵ Em geral, esses processos marcavam, ainda que de maneira e ritmo desigual, a transição de todo um sistema social fundamentalmente baseado na economia agrária ou para um novo modelo de exploração de matérias-primas, notadamente influenciado pela incidência de empresas multinacionais exportadoras, ou para uma sociedade industrial, configurada a partir dos grandes centros urbanos. Essa transição trazia, dada sua dinâmica, todo um conjunto de novas demandas sociais e políticas.⁶

Representantes do “novo” contra as formas arcaizantes de uma cada vez mais decadente oligarquia rural, as classes médias ascendentes, a esse época particularmente portadoras de um forte sentimento nacionalista, começavam a fomentar um projeto de modernização e remodelação nacional, ao mesmo tempo em que articulavam suas aspirações políticas frente aos outros estratos da sociedade deslocados pelo rápido processo de industrialização. Entre estes, uma enorme quantidade de imigrantes italianos, espanhóis, alemães, assim como setores migrantes das áreas rurais, especialmente populações negras e índias, que começavam a ingressar no espaço urbano desde seus cinturões periféricos. Diante dessa nova conjuntura sócio-cultural era também preciso, e a isso se dedicaram muitos intelectuais e artistas advindos da classe ascendente (chamados por Ángel Rama de “geração nacionalista”), reformular uma grande narrativa nacional que comportasse as novas dimensões do Estado-nação, revalorizando, com a utilização de instrumental moderno, o folclore, as tradições culturais enraizadas, as crenças e as artes locais. Para isso recorreriam mais uma vez ao princípio de representatividade da Literatura.

Assim como havia acontecido com as narrativas fundacionais pós-independência, que, buscando forçosamente sua originalidade em relação a suas fontes coloniais, haviam apelado ao princípio da representatividade⁷ da região, pela vinculação da ideia de pátria à de sua natureza ou à sua heterogênea composição étnica, essas novas elites encontravam na Literatura, dentro das forças componentes da cultura do país ou da região, um instrumental poderoso para definir seu conceito de nacionalidade. Como estavam travando uma luta contra os poderes arcaicos das oligarquias, de certo modo tiveram também que assumir como suas as demandas dos estratos mais inferiores da população, e, embora fossem antes animadas pela cosmovisão de classe e pela aspiração à condução política e intervenção nos negócios públicos, contribuíram para a geração de um clima favorável a reformas democráticas que se apossou de todo o continente americano. Dentro dessa aventura literária de refundação e modernização da nação empreendida pelas novas elites, conceitos como *crioulismo*, *nativismo*, *regionalismo*, *indigenismo*, *negrismo* e *mestiçagem étnico-cultural* somaram-se a outros como *vanguardismo urbano*, *modernização experimentalista* e *futurismo*, renovando o princípio de representabilidade da Literatura, outra vez teorizado como condição de originalidade e emancipação. A Literatura, dessa forma, voltava a assumir de certo modo sua suposta “missão patriótico-social”. Das diferentes obras, movimentos literários, correntes estéticas e linhas ideológicas que se acumularam e se distribuíram pelo continente na época, grande parte confluiria justamente para um projeto de estruturação autônoma e de identificação nacional.

3 Os conflitos irradiadores

Ángel Rama aponta para o conflito entre o cosmopolitismo modernizante dessa fase, representado pelas vanguardas, e o insumo cultural interno ainda resistente do regionalismo como desencadeador de um processo de transculturação,⁸ cujos efeitos influiriam profunda e decididamente na originalidade e expressividade das letras americanas. Trata-se do processo dialético a que se referiria Antonio Candido, advindo da tensão entre *substância* expressiva local e as *formas* de expressão herdadas da tradição metropolitana europeia.⁹ A cultura modernizada das cidades, apoiadas em suas fontes externas e na apropriação do excedente social, passava a exercer uma dominação sobre os outros estratos culturais dos países do continente. As elites ascendentes dessas cidades, em trânsito com a Europa e importadoras de seus modelos culturais, passavam a estabelecer contato com o vigoroso movimento de renovação artística ensejado principalmente pelas vanguardas francesas e italianas. Rapidamente também começam a aparecer em pontos estratégicos da América Latina (Buenos Aires, Santiago, Lima, Cidade do México, São Paulo) correntes vanguardistas que se agrupam em torno de manifestos, revistas, poemas-programas, cartas abertas, polêmicas e atos públicos para proclamar a vontade do “novo”.

Antes de entrar oficialmente na América Latina com a “Semana de Arte Moderna”, de 1922, manifestações vanguardistas já aconteciam por todo o continente. Em 1919 o poeta mexicano José Juan Tablada introduzia nas letras hispano-americanas o *haikai* e no ano seguinte o poema ideográfico originário dos caligramas de Apollinaire. Antes mesmo, o chileno Vicente Huidobro já postulava em seu pequeno livro *El Espejo de Agua* (Buenos Aires, 1916) os princípios do que viria a ser a arte poética criacionista. No Brasil, Mário de Andrade já havia escrito em 1920 seu poema visceral “Paulicéia Desvairada” que incorporava os preceitos do futurismo. Contemporaneamente, no Peru, Cesár Vallejo publicava os poemas singulares de *Trilce* (1922) que representavam uma transformação drástica na Literatura em língua espanhola. São também exemplos representativos desse período o *Estridentismo* representado pelo mexicano Manuel Maples Arce, a folha mural da revista *Prisma* de Buenos Aires; a “Anatomía de mi Ultra” de Borges, trazendo à América Latina os preceitos do *Ultraísmo*; os manifestos do *Postumismo* dominicano e do *Diapelismo* porto-riquenho; a *Rosa Náutica* chilena, transmitindo desde o epicentro europeu, aos quatro cantos, seus incontáveis ismos, sua “sensibilidade futurista” e sua nova “vitalidade elétrica”; as proclamas do *Euforismo* porto-riquenho e do *Simplismo* do peruano Alberto Hidalgo; a *Carta Abierta a La Púa* de Oliverio Gironde; a revista peruana *Flechas* de 1924; os manifestos de *Martin Fierro* e tantos outros.¹⁰

Apesar de estarem orientados por princípios heterogêneos e condicionados pelas raízes nacionais de cada um, esses grupos vanguardistas mostravam, em suma, uma notável uniformidade de critérios e atitudes: representavam um levante geracional ante o “passadismo” da cultura tradicional local que havia se esclerosado em fórmulas e temas entre o *torremarfilismo* do modernismo avançado¹¹ e o naturalismo positivista presentes nas letras hispano-americanas, ou no naturalismo acadêmico e na retórica plástica dos parnasianos brasileiros.¹² Como estética de ruptura, o vanguardismo representava não só a vertiginosa mudança tecnológica e a modernização urbana, mas também uma crise de valores e uma insurgência de novas ideologias que desmantelavam os esquemas tradicionais da cultura e exigiam novos meios de expressar uma cada vez mais mutável e multifacetada realidade. Daí viria também a busca por uma nova linguagem, seja como meio de expressividade legitimamente nacional, como a defesa de um “crioulismo de

vanguarda” e da “língua argentina” postulada no manifesto Martín Fierro pelo jovem Borges, recém-chegado da Europa; ou de valorização e incorporação de formas características da linguagem oral de vários segmentos da população, empreendida pelos primeiros modernistas brasileiros. Entre os projetos linguísticos das vanguardas figurava também o que Jorge Schwartz chamou de “línguas utópicas”, como a invenção de uma ortografia indo-americana proposta pelo peruano Francisco Chuquiwanka Ayulo e o “neocriollo” híbrido entre o português e o espanhol e a “panlengua”, utopia linguística semelhante ao esperanto, inventados pelo pintor argentino Xul Solar.¹³ Nos países de heterogênea formação étnica e linguística como o Brasil, essa busca por uma nova expressividade também abarcava tentativas de chegar a uma síntese representativa, por meio da aglutinação de grande parte das expressões dialetais presentes no território nacional, que tinha na escritura de Mário de Andrade, seu principal exemplo.¹⁴

Se por um lado esse impulso modernizante revigorava e expandia as fontes criativas das artes nacionais, por outro ameaçava solapar, dada sua obsessão pelo “novo”, todo um conjunto de tradições e componentes idiossincráticos das culturas regionais de cada país. Isso implicava também a anulação do movimento narrativo regionalista que, surgido ainda na época fundacional romântica e evoluído do costumbrismo-naturalismo do final do século XIX, era predominante na maioria das áreas do continente.¹⁵ Como vinha abordando predominantemente temas rurais, o regionalismo mantinha estreito contato com componentes tradicionais e inclusive arcaicos da vida latino-americana, muitos deles procedentes do folclore. Por isso também se inclinava a conservar aqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural da nação, e procurava transmitir ao futuro a conformação adquirida.¹⁶ Mais que um conflito de gerações, a disputa entre vanguardismo e regionalismo se dava também como uma oposição à centralidade cultural irradiada das cidades-polos. No Brasil, por exemplo, o movimento regionalista nordestino, encabeçado por Gilberto Freire, propunha, a partir do *Manifesto Regionalista* de 1926, atacar a função homogeneizadora exercida pelo eixo cultural Rio/São Paulo. Segundo os regionalistas nordestinos, o presumido cosmopolitismo empreendido por esses centros irradiadores, por meio da aplicação de padrões culturais estrangeiros, desrespeitava as peculiaridades e desigualdades da configuração física e social do país.¹⁷

A essas duas forças conflitivas se juntaria também uma terceira: a narrativa social, que de certo modo marca a crise nas relações entre as elites nacionais e os outros estratos da população, revelando uma incongruência de aspirações e cosmovisões de classe. O aceleramento da modernização e o deslocamento geocultural produzido por esse processo haviam criado um grande contingente de proletariado urbano nos maiores centros. A essa classe social que agora assumia suas demandas perante as elites afluentes também se juntavam intelectuais engajados às causas socialistas. No início dos anos 20, os movimentos socialistas e anarquistas começam a se organizar; fundam-se progressivamente vários partidos comunistas nacionais em todo o continente; no Peru se cria o APRA (Alianza Popular Revolucionária Americana) e começam a se intensificar as greves operárias em vários países latino-americanos. Para muitos intelectuais do período, a tensão resultante do confronto entre “vanguarda política” e “vanguarda artística” começava a se intensificar, levando em muitos casos a um ponto de definitiva ruptura. Era como se representasse, nas palavras de Antonio Candido, o começo da passagem da consciência de “país novo”, à “consciência de país subdesenvolvido”, com todas as consequências políticas que isso acarretava.¹⁸

4 A rearticulação cultural

Independentemente das contradições que suscitou, o fenômeno vanguardista do começo do século XX foi o irradiador de uma série de processos que transformaram substancialmente as letras latino-americanas. Segundo a teoria proposta por Rama, seu impulso modernizador cobrou do regionalismo uma reimersão e revisão dos aspectos culturais locais com um aparato moderno, para que não se perdesse todo um conteúdo cultural amplo que servia também, por meio da literatura, como instrumento de identificação e integração nacional em um tempo de graves rupturas sociais. Sua própria natureza internacionalista fez com que os artistas e escritores pudessem perceber o fenômeno cultural de sua terra sob uma perspectiva diferente, e redescobrissem, ou tentassem descobrir, sua própria identidade e condição histórica, e, a partir daí, expressá-la no fazer literário. No afã modernizante de formular uma nova narrativa fundacional que abarcasse a heterogênea composição étnica e cultural de cada nação, de encontrar um expediente literário para sintetizá-la ou para encontrar uma expressividade legitimamente local, muitos deles mergulhariam no primitivo. Através de um intenso trabalho antropológico de pesquisa, inserção e reinterpretação das raízes telúricas, tradicionais, orais, populares e folclóricas do que consideravam ser sua cultura nativa, descobririam traços que, embora fossem pertencentes ao acervo tradicional, não eram vistos ou não haviam sido utilizados de forma sistemática, e cujas expressivas possibilidades se evidenciavam na perspectiva modernizadora.¹⁹ Todas essas ações resultariam de alguma forma também em uma revalorização – ainda que esse projeto se submeta hoje a revisão de outras perspectivas críticas – dos estratos culturais subalternos da população nacional: principalmente as comunidades indígenas e negras. Agora, através de novas perspectivas teóricas como a antropologia moderna, a psicanálise ou o materialismo histórico, era possível recuperar e reintegrar esse rico material humano e cultural – antes ignorado ou relegado ao folclorismo e ao regionalismo – ao projeto de construção simbólica da nação moderna. Isso possibilitou também, dentro do campo da literatura, uma reestruturação dos valores e tradições culturais, o que abriu caminho para um amplo movimento de inovações e resoluções estéticas que Ángel Rama veio a chamar mais tarde de transculturação narrativa.

Notas

¹ No final dos anos vinte, a crescente politização da cultura latino-americana reintroduz a discussão sobre o significado e o uso da palavra “vanguarda” como definição de “arte engajada”. Embora o ciclo cronológico das vanguardas seja convencionalmente situado no contexto de uma década, na realidade esse conceito pode muito bem abarcar a atitude artística que se desenvolve, não só na América Latina como também na Europa, durante um quarto de século. Na América Latina, a crescente conscientização estético-política das décadas de 30 e 40, marcam a passagem do caráter puramente experimental das vanguardas para uma configuração mais baseada no realismo crítico. Cf. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas – Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp, Iluminuras, FAPESP, 1995 pp. 33-34.

² RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na América Latina. In: RAMA, Ángel Rama: *Literatura e cultura na América Latina*. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.). Tradução Raquel la Corte dos Santos,

Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2001. pp. 214-215.

³ FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana 1984. p. 84.

⁴ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. *Op. Cit.* p. 46. Cf. também SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁵ PIZARRO, Ana. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, Ana (org.) *América latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. p. 22 .

⁶ BETHEL, Leslie (org.) *História da América Latina: de 1870 a 1930*, volume V. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado; Brasília Fundação Alexandre Gusmão, 2002.

⁷ Sobre conceitos como *independência, originalidade e representatividade* nos processos de formação das Literaturas Nacionais na América Latina Cf. RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura*. In: RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. *Op. Cit.* Cf. também ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica: Brasil, 1991 e SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. *Op. Cit.*

⁸ Cf. RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na América Latina. *Op. Cit.*

⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967. p. 133.

¹⁰ VERANI, Hugo J. Estrategias de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.) *América latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. p. 78.

¹¹ O professor Noé Jitrik em seu ensaio “Las dos tentaciones de la vanguardia” destaca a natureza contraditória do Modernismo nas artes hispano-americanas. A referência se faz aqui àquele Modernismo que, segundo Noé Jitrik: “[...] abandonado su ya remoto origen anarquista/crítico/destructivo, consiguió que se estableciera una homología entre él y un universo si no del todo conservador por lo menos antianárquico, ordenador, moral, en cierto cita para tal como se da en varios grupos sociales a partir de 1910”. Jitrik associa esse Modernismo a vários intelectuais que assumiram uma postura conservadora, entre os quais muitos dos que deram apoio irrestrito ao ditador mexicano Victoriano Huerta em sua luta contra o movimento revolucionário, incluindo o tempo em que esteve no poder entre 1913 e 1914. Cf. JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.) *América latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. p. 70.

¹² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. *Op. Cit.* p. 137.

¹³ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. *Op. Cit.* pp. 45-55.

¹⁴ No capítulo em que discorre sobre as “linguagens imaginárias” dos movimentos vanguardistas, Jorge Schwartz alude a uma carta de Manuel

Bandeira de 1925 sobre o processo de escritura do romance *Macunaíma*. Perguntava-se ele: “Pretendeu [Mário de Andrade] o quê? Escapar ao regionalismo pela fusão das características regionais. Ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao cearense, o mineiro ao carioca, e, como em outros domínios de seu convite à verdade total brasileira, ‘fusionar’ linguisticamente a desigual, desmantelada identidade regional”. Cf. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Op. Cit.* p. 53.

¹⁵ RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura. Op. Cit.* p. 248.

¹⁶ *Idem*, p. 253.

¹⁷ Cf. FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª edição revista e aumentada. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 360-361.

¹⁹ RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura. Op. Cit.* p. 257.

Um breve olhar sobre o protagonista epônimo de *Roberto Zucco*, peça teatral de Bernard-Marie Koltès

Fernanda Vieira Fernandes / Robert Ponge

Roberto Zucco (1988) is the last and most famous work written by the renowned French contemporary playwright Bernard-Marie Koltès (1948-1989). Considered by critics the apex of Koltès' intellectual maturity and based on true facts, the play tells the story of a young man who commits a series of murders apparently without any motivation. This article focuses on Roberto Zucco, the main character. Initially, some information about the author's biography and about the play itself is given. Then, the article concentrates upon the study of Roberto Zucco's character: it first focuses on the analysis of his general, physical and behavioral characteristics; afterwards, this paper analyses the metaphors used to characterize the protagonist and ends up with a study of Zucco as a hero.

Keywords: contemporary french theatre; Koltès (Bernard-Marie); *Roberto Zucco*.

Roberto Zucco (1988) é a última e mais famosa obra do reconhecido dramaturgo contemporâneo Bernard-Marie Koltès (1948-1989), considerada pela crítica o ápice de sua maturidade intelectual. Baseada em fatos verídicos, trata da trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação. Este artigo tem como ponto central o estudo sobre a construção do personagem protagonista, epônimo da peça, Roberto Zucco. Inicialmente, apresentam-se algumas informações acerca da biobibliografia do autor, seguidas de outras pertinentes ao texto propriamente dito. Na sequência, o trabalho debruça-se sobre o estudo de Roberto Zucco, tendo como primeiro ponto a análise de características gerais, físicas e comportamentais deste. Logo após, o artigo analisa as metáforas utilizadas para caracterizar o protagonista e, ao final, um breve estudo de Zucco enquanto herói da peça.

Palavras-chave: teatro francês contemporâneo; Koltès (Bernard-Marie); *Roberto Zucco*.

Fernanda Vieira Fernandes: graduada em Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFRGS, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (Ênfase de Literaturas Francesa e Francófonas), e doutoranda pelo mesmo programa; e-mail: nandav Fernandes@yahoo.com.br;

Robert Ponge: professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, onde leciona tradução e literaturas francesa e francófonas; orientador de mestrado e doutorado de Fernanda Fernandes; e-mail: r.ponge@ufrgs.br

INTRODUÇÃO

O presente estudo surge a partir da pesquisa e análise do texto dramático francês *Roberto Zucco* (1988), desenvolvida no mestrado em Letras na UFRGS, que culminou em uma dissertação defendida em 2009, sob o título *Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès*.

Considerando a brevidade deste artigo, optou-se por centrá-lo no exame de alguns aspectos da construção do protagonista, epônimo da peça, Roberto Zucco. Após apresentar resumidamente o autor (Bernard-Marie Koltès, 1948-1989) e a peça, o ensaio volta-se para o personagem principal, debruçando-se sobre três questões: inicialmente, a verificação de características gerais, físicas e comportamentais deste, a partir do que o personagem diz sobre si mesmo e sobre o que os demais dizem sobre ele; a seguir, um breve comentário sobre as metáforas utilizadas para caracterizar Zucco e, à guisa de conclusão, um rápido panorama da imagem do protagonista enquanto herói da peça.

BERNARD-MARIE KOLTÈS

Koltès nasceu em 1948, na cidade de Metz, região leste da França. Seu interesse pelo teatro teve início na década de 70, ao encantar-se com a atuação de Maria Casarès em *Medéia*, de Sêneca, num espetáculo dirigido por Jorge Lavelli, e, a partir disto, decidiu dedicar-se às artes cênicas, produzindo um total de quinze peças. Escrever e viajar foram os dois verbos-chave de sua trajetória: “Une part de ma vie, c’est le voyage, l’autre, l’écriture.”¹ O dramaturgo escrevia sobre lugares do mundo por onde passava e pessoas com as quais cruzava, fazendo desabrochar no palco metáforas do mundo que nos cerca.

O autor faleceu em Paris em 1989, aos 41 anos, vítima da AIDS. Olivier Goetz salienta que Koltès sucumbiu na flor da idade, de uma doença que estigmatizava a homossexualidade, tornando-se uma espécie de herói para a comunidade *gay*.² Após a morte sua fama aumentaria. Traduzido para mais de vinte idiomas, atualmente, é considerado o principal dramaturgo francês do final do século XX.³

ROBERTO ZUCCO: INFORMAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Roberto Zucco, último texto finalizado por Koltès, foi escrito no ano de 1988. A peça inspira-se em um fato verídico ocorrido nos anos 80: a trajetória de Roberto Zucco, jovem italiano que cometeu uma série de crimes em seu país e na França.

O primeiro contato do dramaturgo com Zucco ocorreu através de um cartaz de *Procure-se* que exibia fotos do criminoso, em fevereiro de 1988, no metrô de Paris. Fascinado pela imagem do jovem e depois de consultar algumas notícias sobre o caso, ainda que não buscase fidelidade aos fatos reais ocorridos, Koltès iniciou a escrita de *Roberto Zucco*.⁴

A ação principal da peça está no caminho percorrido pelo protagonista a partir do assassinato de seu pai e do conseqüente encarceramento (ocorridos em momento anterior ao início do texto) até a sua queda na cena final.

A sua primeira fuga da prisão é a cena inicial da peça. Segue-se os assassinatos da mãe, de um policial e de um garoto, além do seqüestro de uma senhora. Paralelamente à sua história, desenrola-se a de uma garota com a qual ele se envolve. É justamente esta jovem que acabará por decidir o seu destino: após a

delação feita por ela à polícia, ele é preso, mas novamente foge, por cima dos telhados, acabando por cair. Zucco é aclamado herói por certos espectadores de sua fuga.

O texto está dividido em quinze cenas (ou quadros⁵), passando rapidamente de uma para outra. Cada cena/quadro possui um título que sinaliza ao leitor algum elemento que será apresentado, seja uma ação, seja um personagem, seja um espaço.⁶

O enredo desenrola-se em época não datada, porém determinados elementos o situam historicamente na contemporaneidade do período no qual foi escrito – a década de oitenta. A região geográfica também não é definida, contudo, indícios textuais demonstram que se Koltès optou por um tempo contemporâneo ao seu, parece ter feito o mesmo com o espaço, levando a peça para o seu país natal.⁷

Roberto Zucco conta com um número de personagens superior a vinte. Destes, dezenove estão listados individualmente na apresentação da peça e o restante em grupos assim descritos: “Hommes. Femmes. Putes. Macs. Voix de prisonniers et de gardiens” (p. 8).⁸

Zucco é o protagonista, o único que possui nome próprio. Os demais, com exceção da garota, que adquire um status de maior importância frente aos demais, são secundários e figurantes, denominados de acordo ou com características próprias ou com suas funções/cargos, orbitando no universo de Roberto, e sofrendo a influência da aproximação com ele, mesmo que indireta.⁹

ROBERTO ZUCCO: O PROTAGONISTA

Aspectos gerais do personagem

Epônimo da peça, está presente em dez das quinze cenas (I, II, III, IV, VI, VIII, X, XII, XIV e XV), sendo mencionado em outras três (VII, IX e XI). Sua mãe informa que ele possui 24 anos de idade (p. 17), veste-se com um uniforme militar (p. 18). Ele possui sotaque estrangeiro (p. 52), afirma ser italiano, nascido em Veneza (p. 78).

As caracterizações comportamentais por terceiros sobre Zucco variam dos adjetivos negativos aos positivos. Entre os negativos destacam-se: “bête furieuse”, “bête sauvage” (deuxième gardien, p. 12), “malade”, “cinglé”, “fou” (la mère, p. 14-15), “démon”, “diable” (la pute, p. 30-31).

Os positivos ilustram a sua personalidade cativante e aparentemente comum: “gentil” (la mère, p. 16), “Ce garçon [...] qui n’ouvre pas la bouche [...], au regard si doux [...]” (la pute affolée, p. 30), “doux”, “gentil” (la gamine, p. 55), “Vous avez l’air timide [...]. Vous avez une bonne tête” (la dame, p. 56). Tais impressões são ratificadas pelo próprio personagem: “Je suis doux et pacifique” (p. 57), “Je suis un garçon normal et raisonnable [...]. Je ne me suis jamais fait remarquer” (p. 36).

São destacáveis também as referências que as mulheres fazem à sua beleza: “[...] ce beau garçon” (la pute affolée, p. 30), “Ta belle gueule est déjà bien abîmée” (une pute, p. 46), “Vous êtes beau gosse” (la dame, p. 56).

Metáforas na caracterização de Roberto Zucco

A primeira das metáforas a ser analisada compara Zucco a um trem que sai dos trilhos ao cometer o primeiro crime: a morte do pai. É a mãe de Zucco que, na cena

II (“Meurtre de la mère”), utiliza pela primeira vez a metáfora: “Comment as-tu quitté les rails, Roberto? [...] Un train qui a déraillé, on n’essaie pas de le remettre sur ses rails. On l’abandonne, on l’oublie” (p. 17-18). O filho, trem desgovernado que se movimenta rapidamente, depara-se com a brusca perda do caminho. A máquina que estragou não é possível consertar e, para a mãe, é preciso abandoná-la à própria sorte.

Contrário a ela, o filho tem outra imagem de si na cena VI (“Métro”): “Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler [...]” (p. 38). Ele enxerga sua trajetória e, ao construí-la, conhece o seu destino. Nada pode freá-lo ou tirá-lo do rumo. Não existem barreiras intransponíveis para Roberto Zucco. Um senhor que dialoga com ele nesta cena, que conheceu a experiência de sair dos trilhos ao ter que passar a madrugada em claro esperando o primeiro metrô, constata: “On peut toujours dérailler, jeune homme, oui, maintenant je sais que n’importe qui peut dérailler, n’importe quand [...]” (p. 38). Ele toma o jovem por um dos seus, um dos homens comuns, sujeitos às surpresas que o caminho dos trilhos pode trazer.

Pode-se considerar que todas as previsões possuem um fundo de verdade. As da mãe de Zucco e as do senhor do metrô, que acreditam que se pode sair dos trilhos: é o que acontece com o protagonista se for considerada sua trajetória criminosa como uma saída da rota de uma vida dita normal – que ele levava até cometer o primeiro assassinato. Porém, a previsão de Zucco, ao afirmar que ele é como um trem que não sai dos trilhos, não é incorreta. De fato, a força do personagem ao destruir todos aqueles que se opõem ao seu caminho, aos seus trilhos, impede que haja qualquer saída fora do rumo de suas ações. A única coisa que sai do controle de Zucco é a delação da garota, talvez somente aí que o caminho imaginado por ele perca sua rota.

A segunda imagem de referência é a do hipopótamo, com o qual Zucco se compara: “Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu’il a décidé de prendre” (p. 38).

A identificação do personagem com tal mamífero explica-se primeiramente pelo tamanho e força que o bicho tem, características almejadas por Zucco. Em segundo lugar, estão os hábitos noturnos do animal, turno em que se passam sete das nove cenas do personagem. O terceiro aspecto é o da aparente tranquilidade do hipopótamo dentro do ambiente em que se sente seguro, a água, mas quando vai para a terra arrasa tudo que estiver no seu caminho – Zucco é pacífico e doce, mas revela-se um monstro exterminador na execução de seus crimes. Em quarto lugar, como o animal não tem predadores naturais, o único perigo para ele advém da própria espécie, e, quando se confrontam, o resultado geralmente é a morte de um dos envolvidos – ninguém enfrenta efetivamente o protagonista e, quando há o confronto, o oponente de Zucco é levado à morte. E, por último, os hipopótamos só podem ser encontrados em liberdade no continente africano – local para onde deseja partir Roberto, segundo afirma em algumas cenas.¹⁰

O outro animal com o qual ele compara-se é o rinoceronte: “Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros” (p. 92). Bastante parecidos com os hipopótamos, diferem-se destes apenas pelo fato de que são solitários, ao contrário dos anteriores que andam em bando. Esta diferença pode indicar o porquê da aproximação de Zucco com o animal: o protagonista é solitário durante quase toda sua trajetória

(com exceção do momento em que se aproxima da garota) e mantém-se assim até sua fuga final.¹¹

O herói Roberto Zucco

Em meio às vozes de guardas e prisioneiros que comentam a fuga de Zucco ao final da peça, algumas o aclamam herói. O protagonista também é frequentemente tomado pela crítica como herói, e mesmo Koltès o via assim. Na sequência, e à guisa de conclusão, dentro das possibilidades do reduzido espaço deste trabalho, será apresentado brevemente como tal característica aparece na peça e algumas hipóteses de interpretação da questão:

Na cena XV (“Zucco au soleil”), falas que não possuem uma procedência definida, imagina-se que sejam de prisioneiros, expressam a seguinte opinião: “Tu es un héros, Zucco”, p. 93. E o comparam a personagens míticos: “C’est Goliath”; “C’est Samson” (p. 93).

Sansão, segundo a Bíblia, em “Juízes”, capítulo 16, é um personagem cuja força sobre-humana fornecida por Deus estava nos cabelos. Seus inimigos, os filisteus, souberam que ele havia se apaixonado por uma mulher, Dalila, e a subornaram a descobrir de onde vinha aquela força inexplicável. Várias vezes questionado por ela, acabou por confessar o segredo. Dalila informou aos filisteus, que cortaram as sete tranças de Sansão, fazendo com que sua força se esvaísse.¹²

Também tendo como fonte a Bíblia, no “Primeiro Livro de Samuel”, capítulo 17, Golias foi um gigante que desafiou o exército de Israel a escolher qualquer um dos seus combatentes para uma luta. Aquele que vencesse poderia subjugar o povo do perdedor. Apresentou-se para o desafio o adolescente Davi, um protegido de Deus. Golias desprezou o oponente, pois este era jovem e pequeno. Com uma funda, Davi lançou uma pedra no rosto do gigante. Quando este caiu, o rapaz tomou-lhe a espada e cortou-lhe a cabeça.¹³

Zucco, mesmo com toda coragem e força, assim como os personagens bíblicos aos quais é comparado, foi abatido pela ação da personagem aparentemente mais frágil da peça: a garota. Ao delatá-lo e revelar seu nome para a polícia, ela passa a ser a Dalila de Sansão e o Davi de Golias que, por um golpe pequeno, porém certo, foram capazes de interromper a trajetória daqueles que pareciam indestrutíveis.

Outro momento identifica Zucco com figuras míticas: sua comunhão com o astro solar ao final da peça. A subida aos telhados e a aproximação com o sol na cena XV (“Zucco au soleil”) assemelha-se ao *deus ex machina*¹⁴ que retira Medéia de cena na tragédia grega de Eurípides: um carro de chamas flamejantes conduzido pelo seu avô, o deus do sol.

Ainda sobre a questão do herói, é importante a opinião que o protagonista tem a respeito deste título:

“Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n’y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C’est la chose la plus visible du monde. Quand tout sera détruit, qu’un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros [...]” (p. 37)

A imagem que Zucco tem de si é diferente de sua imagem real de assassino frio. Em comportamento contraditório, Zucco, apesar de ser um matador, não crê ou deseja ter as mãos sujas de sangue, que, para ele, é a coisa mais visível do mundo. De fato, ele se mantém despercebido em todos os momentos, exceto quando comete seus crimes.

Sua imagem heróica não segue o perfil que se pressupõe: ele não é dotado de atributos, poderes e valores sociais inabaláveis, não é admirado por feitos relevantes ao bem comum. Este perfil de comportamento perfeito não ilustraria o homem do período: faz-se necessário um novo modelo a partir do duplo do herói – o anti-herói surgido no final do século XIX e mais marcadamente no teatro contemporâneo. Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, “o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...]”.¹⁵ Roberto Zucco configura-se como um anti-herói da atualidade, desprovido de qualquer moral. E, ainda assim, um personagem com o qual o público se identifica, ou, ao menos, pelo qual se compadece.

Conforme afirmado acima, Roberto não acredita ter as mãos sujas de sangue, pelo contrário, vê naqueles que o cercam os verdadeiros criminosos, temendo as pessoas ao seu redor, denominado-as assassinas que, “au moindre signal dans leur tête, [...] se mettraient à se tuer entre eux [...]”. Parce qu’ils sont tous prêts à tuer” (p. 79). Aqueles tomados por tipos comuns, inofensivos, para ele são os verdadeiros criminosos.

O pensamento do personagem vai de encontro ao do autor que acreditava que os franceses médios – denominação utilizada por ele – é que eram os criminosos. Ele considerava os europeus em geral e os ocidentais verdadeiros monstros.¹⁶ Deste modo, e encerrando as breves considerações suscitadas por este artigo, pode-se inferir que, através da peça, Koltès lança ao leitor/espectador a reflexão sobre quem são os culpados pela violência nos dias atuais, em uma discussão que merece um olhar posterior mais atento, exclusivo, e que geraria, por consequência, novas discussões e ideias.¹⁷

Notas

¹ KOLTÈS, Bernard-Marie. “Entretien avec Michael Merschmeier”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da primeira edição: 1999). p. 34.

² GOETZ, Olivier. “Koltès messin”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: La Comédie-Française, março de 2007. p. 7.

³ Para maiores informações sobre o dramaturgo, ver o respectivo item em: FERNANDES, Fernanda V. “Percurso de Bernard-Marie Koltès”. In: Idem. *Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado em Letras. Orientação Prof. Dr. Robert Ponge. Porto Alegre: UFRGS, 2009. p. 41-52. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/17655>>, último acesso em 20 de setembro de 2010; ver também a bibliografia à qual este trabalho remete.

⁴ Para maiores informações sobre a gênese da peça e Roberto Zucco, ver o respectivo item na dissertação de Fernanda Vieira Fernandes referida acima.

cap. “De Roberto Succo a *Roberto Zucco*”, p.53-66; ver também a bibliografia à qual este trabalho remete.

⁵ A terminologia usada varia segundo os estudiosos.

⁶ Para maiores análises sobre a intriga e organização da ação, ver o respectivo item em FERNANDES, Fernanda V.; PONGE, Robert. “Um breve estudo da intriga e de dois personagens de *Roberto Zucco*, peça de Bernard-Marie Koltès”. Anais do I Fórum de literaturas estrangeiras modernas UFRGS. In: *Revista Contingentia*, vol. 3, nº 2, novembro de 2008. p. 214-226. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6962/4493>>, último acesso em 20 de setembro de 2010; ver também o respectivo item na dissertação de Fernanda Vieira Fernandes referida acima, cap. “Análise dramatológica”. p. 67-72.

⁷ Para maiores análises sobre o tempo e espaço, ver os respectivos itens no artigo de Fernanda Vieira Fernandes e Robert Ponge, publicado na *Revista Contingentia*, referido acima, p. 218-220; ver também o respectivo item na dissertação de Fernanda Vieira Fernandes referida acima, cap. “Análise dramatológica”. p. 73-83.

⁸ A edição de referência é: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris: Minuit, 1990. Salvo indicação ao contrário, as citações de *Roberto Zucco* são todas extraídas desta edição, sendo a referência da página indicada diretamente no texto, entre parênteses.

⁹ Para maiores informações sobre os personagens da peça, ver o respectivo item na dissertação de Fernanda Vieira Fernandes referida acima, cap. “Análise dramatológica”. p. 84-85 e 98-117.

¹⁰ As informações sobre os hipopótamos foram retiradas de: *Enciclopédia universal ilustrada europeu-americana*. Tomo XXVII. Madrid: Espasa-Calpe, 1958. p. 1721-1722. ROBERTI, Fátima Valente. Disponível em: <<http://www.zoologico.sp.gov.br/mamiferos/hipopotamo.htm>>, último acesso em 24 de março de 2009.

¹¹ As informações sobre os rinocerontes foram retiradas de: *Enciclopédia universal ilustrada europeu-americana*. Tomo LI. Op. Cit. p. 636-641.

¹² Informações obtidas em: *Bíblia: mensagem de Deus*. São Paulo: Loyola, 1989. p. 248-249.

¹³ *Bíblia: mensagem de Deus*. Op. cit. p. 274-276.

¹⁴ “O *deus ex machina* (literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramaturgic que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 92.

¹⁵ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 194.

¹⁶ KOLTÈS, Bernard-Marie. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. Cit. p. 139-140.

¹⁷ Para maiores análises sobre o personagem Roberto Zucco, ver o respectivo item na dissertação de Fernanda Vieira Fernandes referida acima, cap. “Análise dramatológica”. p. 85-98.

A collage surrealista no Brasil

Fernando Freitas Fuão

The research project entitled "The Surrealist collage in Brazil: visual arts" exposes and rescues the artists committed to the collage from the perspective of Surrealism. To enclose it into the realm of surrealism was purposely to restrict the broad repertoire that is commonly known as glue. The collage differs from the glue: The collage seeking a change of direction of things, and the world, while the word glue expresses only the worldly sense of paste, and add or things. This study shows the activity of collage as one of the languages of surrealism, expression par excellence of the unconscious, manifested through the displacements, substitutions, chance encounters, hasard. This paper presents, sequentially, Brazilian artists, with approaches to surrealism, who worked experimentally with collage, from the first half of the twentieth century until today, among them: Jorge de Lima, Teresa D'Amico, and poets and artists linked to the Surrealist Group of São Paulo, formed from years 60-90 by Sergio Lima, Floriano Martins, Nelson de Paula and others, and finally the artist João Manta in Pelotas, Rio Grande do Sul.

Keywords: *Collage*; Jorge de Lima; Tereza d'Amico; Floriano Martins; João Manta.

1 A collage no Brasil

A collage no Brasil foi reclusa a uma espécie de marginalidade oficializada, donde muitos praticam, mas poucos se atrevem a estudar ou comentar o fenômeno. A collage esteve presente, ainda que de forma implícita em todas as manifestações artísticas da modernidade no Brasil, entretanto a maioria dos livros se esquivou oportunamente do tema, dando preferência à pintura, literatura escultura, arquitetura. Quem lê, quem vê as histórias da arte moderna brasileira acreditará que nunca se fez collage.

Este artigo ao delimitar a collage ao campo do surrealismo restringe proposadamente o amplo repertório que se conhece vulgarmente como colagem. Diferencia-se aqui, portanto, a collage da colagem. A collage busca uma mudança de sentido das coisas e do mundo; expressão por antonomásia do inconsciente, trabalha através de deslocamentos, substituições, encontros fortuitos, acaso; enquanto a palavra colagem expressa apenas o sentido mundano de colar e/ou juntar coisas.

O presente trabalho apresenta, seqüencialmente, alguns artistas brasileiros, selecionados da pesquisa *A collage no Brasil artes plásticas e arquitetura* (CNPq-UFRGS)¹ comprometidos e ou com aproximações ao surrealismo, entre eles: Jorge de Lima, Tereza D'Amico, Sergio Lima, Floriano Martins, Nelson de Paula e João Manta.

Fernando Freitas Fuão, Programa de pesquisa e pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil; E-mail: fuao@ufrgs.br; www.fernandofuao.arq.br; <http://mundocollage.blogspot.com>.

2 Jorge de Lima

Jorge de Lima (1893-1953), um dos precursores da collage no Brasil, percorreu a poesia, a pintura e a collage como formas de expressão, passando continuamente de uma linguagem a outra. Nesta transfusão de linguagens a collage se apresentou como ponte na articulação de pensamentos que ia de um estado a outro.

A pintura em pânico (1943) é provavelmente a primeira fotonovela/collage, realizada segundo os moldes de *La Femme sans tête* (1929) e de *Une Semaine de bonté* (1934) de Max Ernst, onde a narrativa clássica dá lugar a uma narratividade descontínua através de golpes de corte, de deslocamento de significados similar ao mundo dos sonhos. Jorge de Lima adota muito dessas estratégias, como também por ex: a substituição de cabeças de pessoas por animais, a utilização da *frottage* sobre tecidos e ou rendas. Sobretudo pode-se observar nas collages de Jorge de Lima uma constante dramaticidade que é retratada nas figuras femininas através das mãos, cabeças e cabelos.

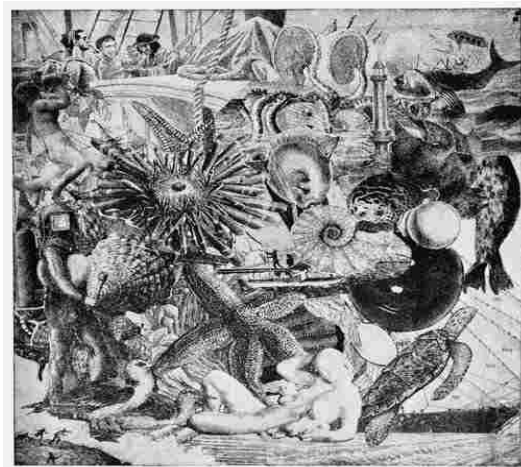
A redescoberta de *A pintura em pânico* só foi possível pelos estudos de José Niraldo de Farias, Sergio Lima e Ana Paulino. Tudo em Jorge de Lima é transfiguração e recriação, como aponta Farias; mesmo partindo daquilo que já existe, o poeta criou novos espaços, novas possibilidades, abrindo perspectivas inusitadas para a aventura poética: “O fato de um médico ser poeta, ter se dedicado também a pintura e ter publicado um livro de fotomontagens intitulado *A pintura em pânico* nos demonstram um grande interesse do artista pela collage”.²

Sergio Lima, um profundo estudioso do surrealismo no Brasil, observou, por outro lado, a falta de divulgação das collages de Jorge de Lima, apontando os desvios intencionais terminológicos dados às suas collages. Relata que houve, no Brasil, vínculos explícitos com o surrealismo e seu movimento, desde inícios dos anos vinte; o livro “*A pintura em pânico* sofreu uma redução intencional promovida por Mario de Andrade, dizendo desde fins dos anos 30 que as ‘collages’ de Jorge de Lima eram meras fotomontagens, e que collage não era uma palavra brasileira”.³

Ana Maria Paulino, em seu livro *Jorge de Lima, poesia e pintura*,⁴ apresentou as relações entre a pintura e a poesia; nele havia só três collages. O livro foi dividido em três partes: o poeta, o pintor, e o poeta-pintor. Observa-se assim, de entrada, certa exclusão da collage, a qual não temeria de repetir que seria o elemento aglutinante entre poesia e a pintura de Jorge de Lima. Paulino escolhe três collages, que denomina também fotomontagens, entre as dezenas que compõem o *A pintura em pânico*; a escolha foi oportuna ao discurso de Paulino: são collages onde aparece a presença da mulher e do feminino, algumas sem cabeça, as quais ela criticaria desde a óptica do feminismo.



Jorge de Lima. Collage. In: Idem. *A pintura em pânico*. 1943⁵



Jorge de Lima. Collage. In: Idem. *A pintura em pânico*. 1943⁶

3 Tereza d'Amico

Tereza D'Amico (1914-1951) também pode ser reconhecida como uma das precursoras da collage surrealista no Brasil. Descobrir essa arte da collage em Tereza D'Amico significa reencontrar um pouco a magia do folclore brasileiro em suas alegorias, mitos e ritos.⁷

Tereza descobriu o valor dos materiais extras pictóricos como: sementes, areia, conchas, gravetos, cerâmica, penas, ossos para materializar suas collages através de estratégias compositivas como: mosaicos, acumulações e substituições.

Suas collages referenciam essencialmente ao sagrado; a collage *Orixá* (1961), por exemplo, é a figura humanizada de um deus transfigurado em 'corpocollage'. O inusitado está na presença de elementos da natureza como um esqueleto de peixe, sementes e borboletas. D'Amico, propõe um jogo surreal entre esses elementos: no lugar do nariz o esqueleto de peixe, no lugar da boca uma borboleta; a correlação analógica entre a espinha de peixe e o nariz não se dá só através da forma, mas sim na relação de flexibilidade e movimento que ambos similarmente apresentam. A partir deste jogo de significado surgem novas interpretações para o que é visto, lembrando a relação entre o movimento dos lábios e o bater das asas. Para representar as mãos, D'Amico utiliza-se de duas sementes de mamona, fazendo referência àquilo que se agarra, gruda e pega. Enfim, *Orixá* sintetiza um processo inusitado de substituições de partes, levando o sentido a transcender a mera materialidade. *Orixá*, nas mãos de D'Amico é o deus interrogante do corpo.

Collages como *Sendas, O sementeiro* (1965), *Paisagem encantada* (1963), *Mapa* (1962) são collages cartográficas, uma cartografia surreal. Na collage *Sendas*, podemos ler a imagem tanto como um mapa onde existe a presença de caminhos, montanhas, rios, ou ver uma figura humana cujos membros como pernas e braços confundem-se com um gigantesco falo. A inobservância da importância de D'Amico na cultura brasileira foi explicada por Geraldo Ferraz: “a falta de uma teoria ocidental da arte mágica tem talvez constituído um obstáculo para a compreensão de muitos artistas contemporâneos”.⁸



Tereza d'Amico. *Orixá*⁹



Tereza d'Amico. *Sendas*¹⁰

4 Sergio Lima

Sergio Lima,¹¹ um dos principais estudiosos do surrealismo no Brasil, poeta, escritor, começa a trabalhar com collage em 1957; mais precisamente, entre agosto e dezembro produziu *As aventuras do máscara negra*, uma fotonovela baseada nas collages de Max Ernst. Nesta época Lima já conhecia algumas imagens das novelas-collages de Ernst, mas não o livro em sua totalidade.

Tal como uma fotonovela, *As aventuras do máscara negra* está composta a partir de textos e collages. O texto algumas vezes é proveniente de escrituras automáticas, poesias, que ora funcionam como páginas-textos, ora como legendas em apoio às imagens. Está construída a golpes de corte, onde a imagem seguinte parece não ter correlação com a anterior. Similar à narratividade dos sonhos, o personagem principal da ação, muitas vezes, assume outras formas, serve-se de outras pessoas para representar-se, assim como os ambientes, cenários mudam bruscamente, revelando que o que importa é o conteúdo a ser transmitido e não a forma, a aparência.

Algumas frases colocadas embaixo das collages são anti-legendas não correspondem ao conteúdo, servem para ampliar o significado e transfigurar as figuras na collage. Essa estratégia, utilizada em *As aventuras do máscara negra*, ele aplicará em quase todas as suas collages posteriores.

O conteúdo da história tal como o nome indica é aventura e ação. O personagem está baseado nos seriados de cinema da época: *Jim da Selva*, *Perigos de Paulina*, *Fantasma*, *Cavaleiro Prateado*. Trata-se de uma brilhante trama construída mediante constante reenvios literários ao romance gótico, *noir*, e histórias em quadrinhos.

O máscara negra, personagem central, em algumas, apresenta-se como um personagem extraído de *bang bang*, seu rosto nunca se deixa revelar, tal como

Fantomas. A primeira collage do livro “*O amanhecer do máscara negra*”, mostra a cabeça encapuzada sem corpo, flutuando no ar sobre o amanhecer na floresta.

As aventuras do máscara negra é lúdica e irreverente, como a essência da collage mesmo, em contraposição ao caráter plástico das collages-quadro realizadas por ele, posteriormente. São cinematográficas, narrativas e cômicas, são tratadas de uma maneira distinta de suas collages atuais, onde há poucas figuras, duas ou três, e estão justapostas lado a lado. Em *As aventuras do máscara negra*, há bastante figuras recortadas e estão sobrepostas, interpenetradas, enxertadas, inseridas sobre uma figura-fundo, para o desenrolar da ação.

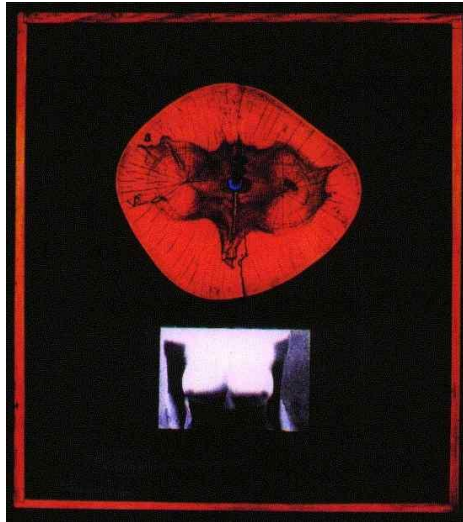
De certa forma, Lima, nessa época, já anunciava sua predileção pelo tema do corpo feminino; esta temática desde então se acentuará e será uma constante em todo seu trabalho, nas collages, desenhos e poesia, constituindo sua teorização do corpo como conhecimento.¹²

Para construir suas aventuras Lima utilizou-se de recortes de revistas da época, como a revista *Life* e *Revista cinema*. As figuras recortadas foram as mais variadas, anúncios de propaganda do *Toddy*, paisagens de natureza; e até figuras femininas tiradas de um baralho pornô.

Todas as suas collages são surrealista: mulheres aladas, bocas que sobrevoam quartos, mulheres metade máquina, metade humana, imagens oníricas e românticas, máquinas fotográficas gigantescas em meio a operários. Sergio Lima trabalha suas collages através da analogia entre as figuras, operando basicamente com duas ou três imagens, estando estas ora distanciadas entre si, ora justapostas, ora sobrepostas, levando a relações conceituais onde brota a luz da criação.



Lima Sergio. *As aventuras do máscara negra*. 1956-1957¹³



Sergio Lima. *La lupa*. 1983. Collage¹⁴

5 Floriano Martins

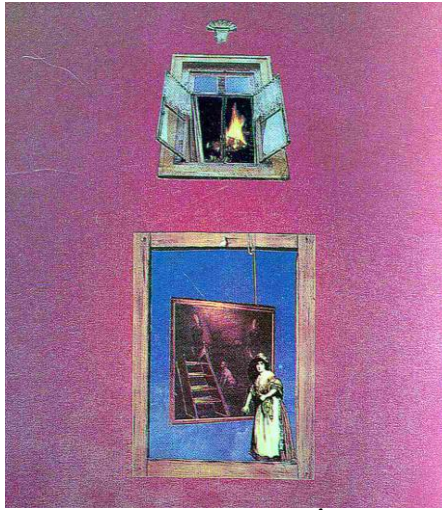
Outro expoente da collage é Floriano Martins, nascido em 1957, na cidade de Fortaleza, poeta, tradutor, ensaísta, e também um profundo estudioso do surrealismo na América Latina.

Uma de suas primeiras collages, que aqui destaco, intitula-se *Anotações para um livro de Ângela*, uma ilustração para o próprio livro de mesmo título. Nessa collage a presença do fogo reflete um pouco de sua relação com a própria atividade do fazer poético.

A figura feminina que aparece na collage está justaposta a um quadro de fundo onde aparece uma escada de madeira, com um cão mais ao fundo. Alguns elementos conectam as duas imagens, uma delas é a presença da madeira que perpassa a escada, a moldura do quadro, a moldura da janela e da madeira que queima. A idéia de calor, ou fogo, é realçada pelo vermelho utilizado no fundo como uma espécie de espaço neural, o pano de fundo do quadro onde marca a presença feminina é azul e correlaciona-se com o azul pálido do reflexo do céu nas vidraças da janela.

Para Floriano Martins não existe separação entre collage e poesia:

Não vejo razão para que se estabeleça uma dissociação entre o meu poema e a minha collage. Tudo o que tocamos é memória, somos memória se fazendo a cada instante, portanto, tudo o que cortamos também é memória, trata-se de uma perspectiva filosófica e não meramente técnica. A tesoura age exatamente neste tecido vital que é o tempo. Criamos desde o silêncio, desde o invisível. Toda criação é diálogo, a fundação da diálogo entre ser e mundo. Não vejo razão para a collage ser dissociada do poema, do teatro, do cinema.¹⁵



Floriano Martins. *Anotações para um livro de Ângela*. Collage. s/d.¹⁶

6 Nelson de Paula

Nelson de Paula, além de trabalhar com collage, é o autor de um emblemático livro: *Collage, um testemunho fenomenológico*.¹⁷ Mesmo sendo integrante do Grupo Surrealista de São Paulo, suas collages escapam à estética do resto do Grupo. As collages de Nelson de Paula nos anos 70-80 não excluem a temática do corpo feminino como representação e conhecimento, mas irão situar-se na interrogação da própria representação e profundidade, bem antes da desconstrução proposta por Derrida.

Nelson nos faz ver que as superfícies são como peles. Para ele e Sergio Lima a imagem é tecido, fotografias são peles, e o grafismo que trabalha em cima dessas imagens se constitui quase como uma tatuagem. Ele ataca a superfície, a fotografia, o papel da revista, a pele para fazer a 'in-scrição', a escrita em profundidade. Nelson explora este grafismo como se fosse algo análogo também ao grafismo das veias da madeira, que gravam o registro de uma vivência. São collages que se apóiam na reprodução de fotocópias p&b, típicas da década de 70, e estão publicados no livro: *A hóstia de Ísis um kyrie vaudeville, collages*,¹⁸ enfatizam a superficialidade do papel-pele, dos suportes. Para expressar essa idéia, ele apaga a possibilidade de leitura de certa profundidade mediante a utilização de manchas escuras, manchas claras, ou simplesmente texturas feitas com canetas nanquim. Achata, chapa.

Ao ler seus escritos compreende-se a relação direta com sua obra plástica. Para Nelson de Paula, “a superfície da collage não se caracteriza por ter aplicações coladas, mas sim pelo deslocamento do próprio conceito de superfície”.¹⁹



Nelson de Paula. *Diana caçadora*. (1977). Collage²⁰

7 João Manta

O trabalho de João Manta (1954) está mais próximo do universo *pop*, do que do surrealismo. As collages de Manta possuem três componentes que permeiam sua obra: a influência do surrealismo de Max Ernst; o caráter *pop* das collages de Hamilton, das repetições de Warhol; o abstracionismo e a composição de recortes de Kurt Schwitters. Cada um desses componentes se apresentará em determinados momentos de sua trajetória artística.²¹

Sua primeira exposição de collages, em Pelotas, em 1979, enche as paredes de cores e imagens da galeria Van Gogh. Apareceram ali as mais diversificadas imagens coladas, era uma grande quantidade de collages. Joãozinho Manta, já nessa época dos anos 70, não se contentava com recortes delineados e bem feitos da tesoura, com folhas cortadas milimetricamente retangulares pelo estilete.

O que se via na mostra eram folhas de revistas destacadas à mão, arrancadas das revistas, com seu rasgo irregular, amassado. Eram figuras recortadas de revistas velhas, figuras manchadas pelo tempo. Um aparente e proposital desleixo, como categoria estética, fazia parte da amostra.

Este irreverente Manta abrigou, e encobriu de modéstia sua obra, quase que clandestinamente ao longo de sua vida, e, no fim, por mais que tentasse divulgá-la, não conseguiu muito. Começou a fazer collages em 1974, e com mais atividade em 1977. Os trabalhos de 1974 eram basicamente collages onde as figuras possuíam um caráter compositivo, sem nenhuma pretensão de alteração de sentido. Eram basicamente exercícios compositivos geniais de figuras recortadas, a meio caminho entre as collages *pop* e as collages de Schwitters. Nesta primeira fase já se anuncia o modo como ele trataria, futuramente, os recortes fragmentos em suas collages. Em algumas já se manifestava o caráter surrealista.

Sua segunda exposição se chamaria *All you need is love*, numa clara homenagem aos *Beatles* de que ele tanto gostava. Interpreto, aqui, essa nomeação também como um endereçamento ao amor como força motriz da collage, a força da criação, a chispa que faz surgir à beleza.

O material da exposição, sem dúvida alguma, era inédito em termos de collage, *All you need is love* parecia musicar a arte da collage. Uma trilha visual a musicalidade da collage. Uma série de collages com papéis coloridos, cartolinas e papeis duplex, aplicados sobre um suporte irregular de cimento-amianto, insinuando paisagens quase abstratas. Neste espaço irregular as paisagens absorviam em toda sua profundidade o observador.

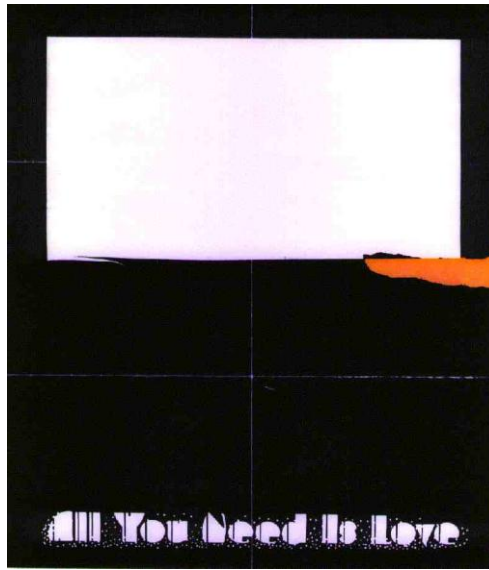
Diria que Manta conheceu, como ninguém, a arte da ilusão da profundidade da paisagem, sem utilizar-se dos recursos usuais da perspectiva. Suas paisagens estruturavam-se basicamente com dois ou três elementos (montanhas, barcos, contorno de uma vila, uma ilha), evocando toda a profundidade, até perder-se de vista.

O jogo de composição destes recortes se articula, entre uma ou duas grandes superfícies de papéis, simulando o céu, a terra, ou a água, e um ou dois pequenos recortes fragmento, como na collage *All you need is love*, evocando uma ilha.

Manta falava do ausente na representação, sugeria uma realidade mostrando imagens que se poderiam caracterizar como abstratas. Paisagens vaporosas, imprecisas, românticas, montadas a partir de uma economia quase minimalista.

Memórias, impressões visuais da pequena praia do Laranjal em Pelotas, do luar sobre a lagoa dos Patos, das pequenas vilas portuguesas do Algarve para onde costumava viajar.

Em árabe, Manta é manto: aquilo que encobre que agasalha. Nada mais certo afirmar que seu trabalho se relaciona com o céu, *sheltering sky*, com o manto da noite onde cintilam milhares de estrelas sobre as pequenas aldeias brancas do mediterrâneo e da Lagoa dos Patos. Nessas collages de cartolinas ele evidenciava a relação poética heideggeriana entre o céu e a terra, assinalada pela linha do horizonte, e a arquitetura que se instala entre estes dois planos.



João Manta. *All you need is Love*. Collage²²

Ser esperado ou ser encontrado ao acaso parece ser uma das coisas que caracteriza sua vida artística. Entre os anos de 1978 e 1981, em uma de suas idas à Europa, um primo seu de Clermont-Ferrand, que não entendia quase nada de arte, lhe propôs apresentar um artista que conhecia, mas que não sabia se ele era um artista importante ou não. Manta, até então, nunca ouvira falar de Rolf During, nem imaginava, que este artista nascido em 1926, em Berna, na Suíça, foi amigo e passou pelas mãos de Matisse, Bonnard, Dufy, Braque, Picasso, Dalí, Gertrud Stein e Chirico.

As poucas e despreziosas collages que Manta carregava consigo conseguiram arrancar a admiração, o fascínio e a risada de Rolf, que acabaria dando para Manta um livro com as obras de Van Gogh para ele recortar e fazer suas collages. Manta além de recortar orelhas, recortou girassóis, cadeiras, retratos, camas, velas, etc. Suas collages eram como novos quadros de Van Gogh. Essas collages ficaram perdidas no tempo.

Em 1981, quando retorna à Europa com a finalidade de estabelecer-se definitivamente, em Portugal coincide com uma exposição de Rolf em Berna, na Suíça. No mesmo ano, e na mesma galeria, Manta realizaria a exposição *No name*. Uma mostra de vários tipos de trabalho, naturezas mortas feitas com *sprays*, collages figurativas e paisagens. Manta morava, então, há quase um ano na Europa no intuito de produzir e tentar vender seus trabalhos por lá. Enquanto preparava, durante meses a exposição, certo dia no supermercado acabou conhecendo uma senhora muito simpática com a qual acabou conversando varias vezes, sem sequer saber seu nome; num desses encontros convidou-a para sua exposição. A dita senhora foi à exposição, e lá, depois de muito elogiar os trabalhos de João Manta, se apresentou com sendo Madame Picabia, esposa do finado Francis Picabia. Ele ficou sabendo, também, que Madame Picabia era uma das pessoas mais antipáticas da cidade.

Notas

¹ Este estudo é um pequeno fragmento da pesquisa *A collage no Brasil: arquitetura e artes plásticas*, desenvolvida durante os anos 1992-1998, no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPAR) da UFRGS, com apoio do CNPq. Nela, se estudou os artistas que trabalharam com a collage desde a ótica do surrealismo, do início do século XX até a atualidade, privilegiando os artistas vinculados ao Grupo surrealista de São Paulo formado a partir dos anos 1960-1990. Foram registrados e selecionados durante a pesquisa os seguintes artistas: Jorge de Lima, Tereza D'Amico, Sergio Lima, Floriano Martins, Fernando Fuão, Michele Finger, Lya Paes de Barros, Nelson de Paula, Laila Aiach, Ivanir de Oliveira, Athos Bulcão, Pietro e Lina Bo Bardi, Tide Hellmeister, João Manta. Na arquitetura a presença de A casa da Flor, Vila Itororó, Simiterio de Adão e Eva, A casa Egípcia, a Torre São Paulo, Oficina Brennand, Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi, a Casa na serra Negra. Na UFRGS, colaboraram os seguintes bolsistas: Carla Schneider, Andrea Paiva Nunes, Mariane Selbach, Maria Regina Cestari, Michele Argenta Finger e Juliana Angeli.

² FARIAS, Niraldo. “O legado surrealista na poesia de Jorge de Lima”. *Organon*, revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Volume 8, número 22, intitulado “Aspectos do surrealismo”. p.217. Porto Alegre: 1994.

³ LIMA, Sergio. “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do surrealismo no Brasil ou... ‘cada um o seu desejo’”. *Organon*, revista do Instituto de Letras da UFRGS. Vol. 8, n. 22, intitulado “Aspectos do surrealismo”. p. 183. Porto Alegre: 1994.

⁴ PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima, poesia e pintura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

⁵ Fonte da ilustração: <http://www.apinturaempanico.com/exposicao.html>.

⁶ Fonte da ilustração: <http://www.apinturaempanico.com/exposicao.html>.

⁷ FUÃO, Fernando; SCHNEIDER, Carla. “As collages de Tereza d'Amico”. *Agulha*, revista de cultura, n.26, julho de 2002. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag26amico.htm>.

⁸ FERRAZ, Geraldo. *Catálogo retrospectivo*. Paço das Artes - São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Conselho Estadual da Cultura, 1971.

⁹ Fonte da ilustração: <http://mundocollage.blogspot.com/>.

¹⁰ Fonte da ilustração: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag26amico.htm>.

¹¹ Sergio Lima publicou: *corpo significa/1976*, *A festa (deitada)/1976*, *Collage em nova superfície/1984*, *Alta licenciosidade/1985*, *Aventura surrealista (sobre a cronologia do Surrealismo no Brasil de 1921-92)*.

¹² LIMA, Sergio. *O corpo significa*. São Paulo: EDART, 1976.

¹³ Fonte da ilustração: Lima, Sergio. *Collage em nova superfície*. São Paulo: Ed. Parma, 1984. p. 113

¹⁴ Fonte da ilustração: *Escrituras surrealistas II*, 1996. Grupo Surrealista de São Paulo. USP. SM CSP.

¹⁵ FUÃO, Fernando; SCHNEIDER, Carla, Uma conversa sobre collage e poesia: entrevista a Floriano Martins. In: *Alma em chamás*. Fortaleza: Letra e música comunicação ltda, 1998.

¹⁶ Fonte da ilustração. Foto do autor, Floriano Martins.

¹⁷ PAULA, Nelson de. *Collage: um testemunho fenomenológico*. São Paulo: Edição a cargo do autor.s/d.

¹⁸ PAULA, Nelson de. *A hóstia de Ísis, um Kyrie Vaudeville, collages*. São Paulo: Edição a cargo do autor.s/d.

¹⁹ PAULA, Nelson de. Depoimento. In: LIMA, Sergio. *Collage em nova superfície*. São Paulo: Editora Parma, 1984, p 246.

²⁰ Fonte da ilustração: PAULA, Nelson de. *A hóstia de Ísis, um Kyrie Vaudeville, collages*. São Paulo: Edição a cargo do autor. s/d.

²¹ FUÃO, Fernando. *O corpo figura, a collage em João Manta, para uma compreensão do corpo e sua representação na collage*, publicado em <http://mundocollage.blogspot.com/>.

²² Fonte da ilustração: Pôster da exposição..

Testemunho e vanguarda: a Europa do entreguerras em *Pathé-Baby*

Frederico Spada Silva

Singular book of Brazilian Modernism, *Pathé-Baby* (1926) marks Antônio de Alcântara Machado's literary debut. Also (partially) published in *Jornal do Comércio*, in São Paulo, these chronicles regarding his travels to Europe, in 1925, are closely related to Futurism, due to their intense, innovative dialogue among literature, cinema and plastic arts, in which are emphasized the allucinating rhythm (flashes), the search for the new (the "modern") and the ironies on Old World museum-cities. Besides, the chronicler eye reveals new sceneries and characters of an Europe still sensitive to World War I effects: dead soldiers monuments, war veterans, nationalist ravishments, Italian Fascism. This article relies on this "war inheritance", analysing it or by Machado's Avant-garde point of view, or by Brazilian and European historical contexts that led to his artistic and literary formation.

Keywords: Brazilian Modernism; Antônio de Alcântara Machado; Avant-garde; World War I.

Pathé-Baby (1926), livro singularíssimo do Modernismo brasileiro, marca a estreia editorial de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935). Também publicadas (em parte) no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, estas crônicas de sua viagem à Europa, em 1925, ligam-se intimamente ao Futurismo, graças a seu intenso e inovador diálogo entre literatura, cinema e artes plásticas, em que se destacam o ritmo alucinante (*flashes*), a busca pelo novo (o "moderno") e as ironias tantas às cidades-museus do Velho Mundo. Além disso, o olhar do cronista revela-nos novos cenários e personagens de uma Europa ainda sensível aos efeitos da I Guerra Mundial: os monumentos aos soldados mortos, os veteranos de guerra, os arroubos nacionalistas, o Fascismo italiano. É a esta "herança de guerra" que pretende se ater o presente trabalho, analisando-a sob o prisma tanto dos movimentos de Vanguarda frequentados por Alcântara Machado como dos contextos históricos brasileiro e europeu que moldaram sua formação artístico-literária.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro; Antônio de Alcântara Machado; Vanguarda; I Guerra Mundial.

Antônio de Alcântara Machado nasce com o século XX, em 25 de maio de 1901. Filho de tradicional família paulista, cedo trava contato com a literatura, de que absorve desde os clássicos até a revista em quadrinhos *Tico-Tico*, primeira do gênero

Mestrando em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Rua Aurélio F. Salgado, 110, Juiz de Fora/MG, Brasil. Tel: 55 32 9919 3155; E-mail: fredspada@gmail.com

no Brasil. Cursa Direito na faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo, e é ainda durante o curso que começa a escrever. Sua estreia se dá em 1921, no *Jornal do Comércio*, como crítico literário. Dois anos depois, Antônio de Alcântara Machado passaria a assinar a coluna “Teatro e música”, no mesmo jornal.

Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 22, Antônio era leitor de Mário e de Oswald de Andrade, e após sua viagem à Europa, em 1925, da qual resultaria *Pathé-Baby*, livro objeto de nossa análise, funda com outros escritores a revista *Terra Roxa... e Outras Terras*. Em 1927, publica *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que reúne contos sobre a comunidade ítalo-brasileira moradora dos bairros paulistanos que dão nome ao livro. No ano seguinte, funda a *Revista de Antropofagia* e publica *Laranja da China*. Morre em 14 de abril de 1935, deixando inacabado o romance *Mana Maria*, publicado postumamente.

Em 24 de março de 1925, Antônio de Alcântara Machado embarca, em Santos, no navio *Flandria*, com destino a Lisboa, onde aporta em abril, depois de escalas em Recife e Ilha de las Palmas, na costa africana. No continente, Machado percorrerá oito países, desde Portugal até a Hungria, passando por Espanha, França, Inglaterra, Itália, Suíça e Tchecoslováquia, só retornando ao Brasil em novembro daquele ano.

De suas passagens por diversas cidades, Machado escreveu pequenas crônicas que são verdadeiros fotogramas dos lugares, das histórias e das pessoas com quem cruzou, sempre em linguagem rápida, fragmentária, *moderna*. Algumas dessas crônicas foram enviadas à redação do *Jornal do Comércio*, em São Paulo, para publicação; outras só viriam à tona com a publicação do livro.

Machado retorna a São Paulo em 2 de novembro de 1925, e a 5 de fevereiro de 1926 acaba de se imprimir, nas oficinas da Editorial Hélios, de São Paulo, o livro que reunia tais crônicas: *Pathé-Baby*. Título, texto e projeto gráfico não poderiam ser mais oportunos: *Pathé Baby* era um modelo amador de máquina de filmar portátil, de 9,5 mm, produzido na França pela *Pathé Frères*, desde 1923, que concorria com a Kodak americana, de 16 mm; o projeto gráfico, assinado pelo artista Antônio Paim Vieira (1895-1988) já desde a capa liga o livro ao cinema, reiterando a relação estabelecida pelo título; o texto de Machado faz de suas descrições verdadeiras tomadas cinematográficas; e na “Ouverture” deste *cinelivro*, a “Carta-oceano”, escrita do vapor Cap. Polônio, Oswald de Andrade chama *Pathé-Baby* de “cinema com cheiro”¹.

A capa do livro mostra-nos o que seria parte de uma sala de cinema da época: nela vemos a tela de exibição, em que se lê, em fontes e tamanhos distintos, “Antônio de Alcântara Machado apresenta: *Pathé Baby*”, e, logo abaixo, como era costume nos tempos do cinema mudo, uma pequena orquestra em plena execução, composta por um contrabaixista, uma pianista, um violinista e um flautista. Tal imagem acompanhará cada cidade visitada, exibindo-se nas telas resumos caricaturais daquilo que as cidades nos reservam: *mise en abyme* que perpassa todo o livro. O quarteto, por sua vez, aos poucos se desfaz, restando ao final apenas o contrabaixista. O índice que apresenta as cidades visitadas tem a forma de um programa, que as exhibe como “sessões corridas” e alardeia para breve o lançamento de outra obra de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*. O traço de Paim, assim, dá às tomadas de Machado um olhar expressionista e afasta-se do realismo das academias, ratificando o distanciamento da prosa de *Pathé-Baby* do relato documental, etnográfico, tão comum às crônicas de viagem; além disso, revela aproximações com o Futurismo e com artistas como Robert Delaunay (1885-1941).²

Seguindo o roteiro proposto por Alcântara Machado, ao deixar Portugal chegamos à França. De Cherbourg a Paris é interessante notarmos como o autor descreve as paisagens, repletas de pequenas e antigas vilas, mesclando-as, em suas metáforas, sempre com o moderno:

Normandia. As aldeias começam a desfilar, vertiginosamente, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha *como postes telegráficos*.³ (grifo nosso)

Chama também atenção a maneira como Machado transfere para sua escrita a velocidade – essa “beleza nova”⁴ de que fala Marinetti (1876-1944) – do trem. O caminho e a chegada a Paris misturam as paisagens, os cheiros, o néon da grande metrópole, cidade luz:

Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que vôa. Ruído. Imobilidade das cousas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos.⁵

Eis Paris,
Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bôcas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos. Insaciáveis.⁶

Paris cosmopolita, repleta de estrangeiros e acolhedora das artes modernas: Machado cita a *Exposition des arts décoratifs et industriels modernes*, “de árvores cubistas, de telhados quadrados, de jardins de madeira [...]”⁷, a mesma à qual Miguel Ángel Asturias (1899-1974) dedicaria a crônica “En el país del arte moderno (I)”, de 6 de novembro de 1925, quando correspondente, em Paris, do diário guatemalteco *El Imparcial*:

La exposición, como es natural, ha despertado en el mundo artístico toda clase de comentarios desde la más despiadada crítica, hasta el más alto elogio. Hay quienes la consideran como un paso definitivo que rompe con el pasado en todas sus formas. Hay quienes la conceden solamente el prestigio de un atrevido intento para hacer ambiente al arte nuevo. Y no faltan quienes ven en ella, un manojito de caprichos y excentricidades sin transcendencia.⁸

Mas também uma Paris – e uma França – ainda traumatizada pela Guerra e seus milhões de mortos. O Arco do Triunfo, para além de engolir a cidade, acolhe o soldado desconhecido que ali jaz, metonímia de toda uma nação outrora devastada:

Cabeças baixas. A meretriz mais alta desprende da cintura um ramo de violetas, coloca-o entre as corôas. O ramo resvala, esconde-se sob as flores mortas. A filha da burguesa de buço agacha-se, pega o ramo roxo, pousa-o

sôbre o túmulo. A burguesa de buço (e gorda) aprova com o olhar. Todos pensam. Todos rezam.⁹

Não só Paris, mas toda a França rende homenagens a seus mortos, como as que Machado descreve no caminho de Paris a Dives-sur-Mer: “A nos morts glorieux, Aux héros morts pour la patrie”¹⁰.

Atravessando o Canal da Mancha, aportamos em Londres. Suas ruas são como palco e orquestra da modernidade – “O ruído é um atropelo de mil sons diferentes”¹¹. Novamente o néon toma conta da cidade, num exagero visual que nos remete às “pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azues e verdes”¹² e, também, às ilustrações de Paim por todo o livro. Londres é uma cidade-máquina, berço do capitalismo industrial que aqui vira poesia:

Londres ofega como um motor. Á esquerda, o que faz tanta gente? As dócas são o íman das embarcações. [...] O ar cheira gasolina. Confusão. Dinamização. Civilização.¹³

Itália. Aqui, misturar-se-ão as artes, a arquitetura, a música, a política, a Guerra, a religião.

Em Milão, Machado presencia a comemoração pelos 25 anos do reinado de Vittorio Emanuele (1869-1947), festa também fascista, cuja ascensão ao poder de seu líder, *il dulce* Benito Mussolini (1883-1945), se dera após a “marcha sobre Roma”, em 1922:

Sete de Junho. Bodas de prata do rei com o trono. Embandeiramento patriótico dos mastros [...]. Gritos de cartazes: VIVA IL RE! VIVA IL FASCIO! VIVA IL DULCE! [...] Camisas pretas.¹⁴

Florença entoa Dante em cada esquina. “Os decassílabos do gênio são o guia histórico-prático-rimado da cidade. Falta só uma tradução em inglês ao lado das lápides [que] evitaria o feio embaraço britânico”¹⁵. A admiração ao vate, no entanto, não é estendida aos pintores que Machado vê na *Galleria degli Uffizi*:

Durante séculos, Taddeo Gaddi ou Domenico Veneziano, fra Filippo Lippi ou Sandro Botticelli, Raffaello Sanzio da Urbino ou Michelangelo Buonarroti, Ridolfo Del Ghirlandaio ou Andréa Del Sarto, geniais ou medíocres, dão a impressão de haverem frequentado o mesmo curso de pintura. Seus directores, papas ou nobres, os obrigaram a reproduzir modelos idênticos, cem vezes copiados, mil recopiados. Até não poderem mais.

As galerias italianas negam a invenção humana. Meia dúzia de assuntos em meia dúzia de séculos. Afirmação de arte ou afirmação de fé? O poema cristão transformou-se em lugar-commum pictórico.

Os olhos modernos saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger.¹⁶

Em Assis, tal como na França, é a relação, na Basílica de São Francisco, entre o velho e o moderno, descoberta pela peculiar visão de nosso narrador, que chama a atenção:

A cripta, sim, é uma indecência estupenda do século XIX.
– Sembra la sala d’aspetto di un cinematografo.¹⁷

Roma, em *Pathé-Baby*, é a cidade-museu por excelência. Cidade-museu, todavia, que sabe bem capitalizar-se – ademais, como toda a Itália –, ao explorar seus turistas sempre que possível:

A indústria italiana mais próspera tem por operários-chefes mortos os estatuários gregos, os arquitectos de Nero e Caracala, Raffaello Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Bernini, outros. Quando os artigos expostos da Roma-museu ganham o ar massante de cousa vista, dois golpes de picareta renovam a mostra, salvando a situação. Descobrem-se mais cinco pares de colunas coríntias, tres dorsos mutilados, dois metros quadrados de mosaico romano e chama-se o estrangeiro. Êste vem, pasma e paga.¹⁸

O olhar moderno em Roma ironiza, nada perdoa: “Roma-ruína. Roma-sacristia. Roma-exploração. Um guia de mau hálito realeja decorada erudição histórica na poeira do Vicus Tuscus. Aqui, isto; ali, aquilo. [...] Bom lugar para um arranha-céu. Perdido”.¹⁹

“*Je suis ivre d’avoir bu tout l’univers*”²⁰. Tal como Guillaume Apollinaire, Machado soube sorver aquilo que seu tempo lhe oferecia. Ainda que seja difícil inscrever sua obra, e em especial *Pathé-Baby*, em um determinado movimento de vanguarda – Futurismo, Surrealismo, Cubismo –, devido ao fato de o autor dialogar, em certa medida, com todos eles (o que Alfredo Bosi aponta também para os fundadores de nosso Modernismo, Mário e Oswald²¹), é fácil perceber uma maior aproximação com o Futurismo de Marinetti, cujo manifesto celebrava justamente a velocidade e as grandes multidões e queria demolir os museus e galerias:

Museus, cemitérios!... Idênticos verdadeiramente no seu sinistro acotovelamento de corpos que não se conhecem. [...] Que se depositem flores uma vez por ano nos pés da *Gioconda* [...] Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos de criação e ação.²²

Se o diálogo com o cinema, aplicado à sua escrita, aproxima Machado do Cubismo e do Surrealismo, pela pluralidade de ângulos, pela velocidade e pelo simultaneísmo com que são vistas as cenas, ou pela descontinuidade e fragmentação do enredo que mescla cortes e montagens (a “sintaxe metonímica”, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes²³), é com a lente do Futurismo que o autor fotografa as cidades europeias, opondo, a todo o momento, o passado e o presente, o antigo e o moderno que nelas coabitam, num cenário de efervescência cultural e ideológica cultivado em meio e após a I Guerra Mundial, cenário esse que culminaria, alguns anos mais tarde, com a II Grande Guerra – que Alcântara Machado nunca chegaria a ver.

Assim, o que aqui se fez, ademais apontar as aproximações entre *Pathé-Baby* e os movimentos de Vanguarda europeus, foi chamar a atenção para um fato ainda novo na literatura brasileira de então: a narração, a incorporação ao tecido literário, dos

despojos – humanos ou não – da I Grande Guerra que assolou a Europa: inválidos e mortos de guerra, monumentos a eles dedicados, manifestações ultranacionalistas.

Notas

¹ Para as informações sobre a vida e a viagem de Antônio de Alcântara Machado e suas relações com as Vanguardas e o cinema, foram consultadas as seguintes obras: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003; GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens – um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heindrun Krieger; Schøllhammer, Karl Erik. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola. 2002. p. 91-111; LARA, Cecília de. Comentários e notas à edição fac-similar de *Pathé-Baby*. In: MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby* (edição fac-similar). Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002, 64 p.; VV. AA. Dossiê CULT: Alcântara Machado. In: CULT – Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, ano IV, n. 47, jun. 2001, p. 44-63.

² Cabe aqui especial agradecimento à Prof.^a Dr.^a Vanessa Beatriz Bortulucce, do Centro Universitário Assunção (SP), pelos esclarecimentos, fornecidos diretamente ao autor, quanto ao estilo pictórico de Antonio Paim Vieira.

³ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Op. cit.* p. 41.

⁴ *Apud* TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 91.

⁵ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Op. cit.* p. 43.

⁶ *Idem*, p. 49.

⁷ *Idem*, p. 59.

⁸ ASTURIAS, Miguel Ángel; SEGALA, Amos (Coord.). *París: 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997. p. 62.

⁹ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Op. cit.* p. 50.

¹⁰ *Idem*, p. 65.

¹¹ *Idem*, p. 77.

¹² *Idem*, p. 78.

¹³ *Idem*, p. 80.

¹⁴ *Idem*, p. 90.

¹⁵ *Idem*, p. 109.

¹⁶ *Idem*, p. 112.

¹⁷ *Idem*, p. 162.

¹⁸ *Idem*, p. 169.

¹⁹ *Idem*, p. 172-3.

²⁰ *Apud* CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 24.

²¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 341.

²² TELES, Gilberto Mendonça. *Op. cit.* p. 92-93.

²³ GOMES, Renato Cordeiro. *Op. cit.* p. 102.

A obra enquanto ausência de obra: a transgressão da literatura no surrealismo

Gabriel Pinezi e Renan Pavini

This essay investigates the relation between art and life as a form of transgression in André Breton's surrealism. Considering the *institution of art concept*, created by Peter Bürger in *Theory Of The Avant-Garde*, and the *absence of work* concept, from Michel Foucault's *History of Madness*, we discuss which are the consequences of art transgression for modern literature, proposing the *presence of work* concept to think other experiences than surrealism, like Jack Kerouac's beat writing.

Keywords: surrealism; art and life; absence of work; avant-garde

1 Introdução

Em sua investigação a respeito das vanguardas artísticas do século XX, o teórico alemão Peter Bürger cunhará o conceito de *instituição arte*. Inspirada nos expoentes da Escola de Frankfurt, principalmente Adorno e Marcuse, esta categoria pretende explicar o projeto de transgressão das artes no dadaísmo e no surrealismo, movimentos que, segundo Bürger, colocaram pela primeira vez na história o problema da arte enquanto um sistema social e político a ser transgredido. Quer-se aqui discutir os desdobramentos desta crítica das vanguardas à instituição arte, particularmente no surrealismo. Partiremos, assim, de uma breve contextualização teórica para, em seguida, demonstrar como o ideal de união entre arte e vida de André Breton está presente em obras posteriores, ainda que em um sentido diferente, como na escrita beat de Jack Kerouac. Demonstraremos, assim, duas experiências presentes na literatura moderna: a *ausência de obra* e a *presença de obra*.

2 Autocrítica da arte

O livro *Teoria da Vanguarda*, publicado originalmente em 1974 por Peter Bürger, desenvolve inúmeras reflexões a respeito da importância dos movimentos de vanguarda para a história da arte. Tomando como pressuposto que a apreciação estética possui um fundamento histórico e social, o teórico alemão busca compreender que espécie de ruptura se opera entre a arte burguesa e a arte de vanguarda. Sua pesquisa interpreta o projeto vanguardista enquanto tentativa de restituir a estreita ligação entre a arte e a *práxis vital*, experiência perdida na passagem da Idade Média para a era burguesa.

Para sustentar sua tese, Bürger descreve a categoria de *instituição arte*, que designa “tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as idéias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”¹. Tal conceito explica o surgimento do dadaísmo e do surrealismo, na medida

Gabriel Victor Rocha Pinezi. Rua Prefeito Hugo Cabral, 950, Londrina-PR, Brasil. Tel: (43) 3304 7573; E-mail: gabrielpinezi@gmail.com
Renan Pavini Pereira da Cunha, Rua Paranaguá, 1814. Ap 03, Londrina-PR, Brasil. Tel (43) 9113-3317; E-mail: renan2pc@yahoo.com.br

em que são justamente estas vanguardas quem evidenciam a crise da instituição arte burguesa.

Segundo a interpretação dialética de Bürger, a cisão entre arte e vida chega ao seu ápice no final do século XIX, com esteticismo. Ao colocar como mensagem da arte o fazer artístico em si mesmo, esta tendência rompeu, definitivamente, qualquer laço que havia entre as obras e a práxis vital, tornando a arte um empreendimento eminentemente autônomo. A autonomia, no sentido que Bürger emprega ao termo, pode ser entendida como a desvinculação da arte de suas funções rituais; em suas palavras: “o modo de função do subsistema social arte: sua (relativa) autonomia frente às pretensões sociais de uso”².

Se, até antes do esteticismo, a autonomia já era consolidada no âmbito institucional, o mesmo não se pode dizer a respeito dos conteúdos das obras individuais. A importância histórico-dialética do esteticismo está justamente em ter levado o estatuto autônomo da arte até às últimas consequências, tornando-a um empreendimento tautológico, auto-suficiente.

Por razões que estão em conexão com o desenvolvimento da burguesia depois da sua conquista de poder político na segunda metade do século XIX, a tensão entre o marco institucional e os conteúdos das obras individuais tende a desaparecer. O deslocamento da práxis vital, que sempre se constituiu em status institucional da arte na sociedade burguesa, transforma-se em conteúdos das obras. Arcabouço institucional e conteúdos acabam por coincidir.³

É quando o fazer artístico atinge, neste momento, o ponto máximo de sua autonomia que se dão efetivamente as condições históricas para a crítica da arte enquanto sistema social. É nesse contexto que se deve pensar as vanguardas do início do século XX. Segundo a dialética materialista de Bürger, o dadaísmo e o surrealismo são os movimentos chaves para a arte vanguardista, pois são eles quem mais se empenharam em superar a crise da arte desencadeada pelo esteticismo.

O ímpeto de superar tal impasse se explica por meio do conceito de *autocrítica* da arte, que se opõe ao conceito de *crítica imanente ao sistema*. Para Bürger, apenas as vanguardas fizeram, em sentido estrito, uma autocrítica da arte, pois só elas tiveram condições históricas de compreender objetivamente sua condição institucional.

O significado metodológico da categoria autocrítica consiste em apontar, também para os subsistemas da sociedade, a condição de possibilidade de uma “compreensão objetiva” dos estágios passados de seu desenvolvimento. Aplicada à arte, isso quer dizer: só quando a arte entra no estágio da autocrítica é que se torna possível a “compreensão objetiva” de épocas passadas do seu desenvolvimento.⁴

Assim, o grande problema que perpassa o surrealismo é, para Bürger, o da função da arte para a humanidade. Percebendo a cisão entre a existência cotidiana e a prática artística, as vanguardas do início do século XX colocam diante de si uma tarefa até então inédita: a de superar o impasse do esteticismo e da instituição burguesa, restituindo a íntima relação entre a arte e a vida rompida no desenrolar da história.

3 Sonho e liberdade

A leitura de Bürger não é equívoca, no que diz respeito ao surrealismo. Sabe-se bem que este movimento não foi uma vanguarda meramente estética, como o impressionismo ou expressionismo. Breton e seus seguidores propuseram não apenas uma nova forma de se fazer a arte, mas também um modo de utilizá-la como instrumento de revolução. A palavra de ordem do surrealismo, como bem se vê no primeiro manifesto de Breton⁵, é a liberdade. O fazer artístico não é entendido, sob este ponto de vista, como um fim em si mesmo, mas como um meio, um caminho para algo maior que ele mesmo: deve ser, antes de tudo, uma prática libertária.

Para compreender esta concepção prática da arte, é preciso saber o que é exatamente esta “liberdade” que Breton tanto almeja. Trata-se de uma noção peculiar que possui uma profunda dívida com o pensamento de Freud.

Quando, no primeiro manifesto, Breton defende a existência de uma “surrealidade”, está explicitamente se referindo à psicanálise, que, ao conceber o sonho como objeto científico, possibilitou uma nova forma de conceber o homem e sua consciência. Segundo sua interpretação, Freud foi o responsável por um alargamento da noção comum de realidade. Nas descobertas da psicanálise freudiana

delinea-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos. Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças, capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é do maior interesse capturá-las: capturá-las para em seguida, se for o caso, submetê-las à razão⁶

A surrealidade não é nada mais que esta “realidade expandida”, onde sonho e imaginação não são um mero negativo do real, mas uma positividade que guarda, em suas profundezas, a chave para a compreensão do ser humano. Compreende-se porque a escrita automática é supervalorizada pelo Breton entusiasta dos métodos de interpretação da psicanálise. É por meio desta escrita desregrada, em que o artista contempla passivamente o desenrolar de um pensamento que é, ao mesmo tempo, seu íntimo e seu estranho, que o homem poderia entrar em contato com esta realidade ampliada.

A arte surrealista é, assim, o instrumento de ampliação do real movido pelas forças do inconsciente. Uma literatura intimamente ligada às forças da imaginação e dos sonhos só poderia conduzir o homem a uma viagem interior, viagem para dentro de si mesmo. Daí a pergunta fundamental que Breton tentará responder em *Nadja*: “Quem sou?”⁷, ponto de partida de uma investigação que pressupõe a existência de um lado escuro, indefinido, oculto daquilo que, desde Descartes, é considerado o fundamento do conhecimento: a razão, o pensamento. O surrealismo, na esteira de Freud, tomará o caminho oposto ao cartesianismo: em vez de excluir tudo o que é imaginação, sonho e loucura para eliminar o erro e garantir o conhecimento verdadeiro, Breton se alojará nestes espaços alheios à consciência para decifrar sua própria subjetividade.

É este encontro consigo mesmo pelo caminho do absolutamente estranho à razão que define a noção de liberdade no surrealismo. Breton não quer que o homem

mergulhe na loucura e no sonho para neles se perder, mas para conquistá-los, submetê-los a uma racionalidade. Não é à toa que o primeiro manifesto invocará a imagem de um conquistador de terras desconhecidas para se referir às potencialidades da loucura: “Foi preciso que Colombo embarcasse na companhia de loucos para descobrir a América. [...] Não é o temor da loucura que nos obrigará a deixar a bandeira da imaginação a meio pau”⁸. Breton não cita um navegador qualquer que teria se afundado nas profundezas dos mares, da mesma forma que alguns homens se afundam na loucura, mas fala de Colombo, o desbravador e conquistador de um mundo desconhecido, virgem, selvagem. Assim, o objetivo da escrita automática não é fazer o homem ser engolido pelo seu inconsciente, mas submetê-lo à consciência e criar, assim, um novo mundo: a surrealidade, sonho e realidade conjugados.

No universo de Breton, a liberdade é, então, relacionada à viagem, à descoberta, à exploração dos espaços estranhos à consciência. Em outros termos: trata-se da transgressão da realidade através da arte e de seu potencial revelador. Ser livre é conhecer a si mesmo, sim, mas não só isso: é também reconhecer que sempre se pode transgredir este conhecimento, que sempre se pode transgredir a própria vida. Unir a arte e a vida significa, para o surrealismo, passar por uma experiência de revelação. Breton ressaltará esta finalidade da arte ao reavaliar a prática da escrita automática, em texto de 1933.

Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l’absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage qui n’a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation.⁹

Vê-se assim como a vanguarda surrealista coloca diante de si a tarefa de dar uma nova função à arte, tentando restabelecer os laços entre ela e a vida (ou práxis vital) que se perderam na era burguesa. O homem livre é, para Breton, aquele que mergulha no sonho para expandir a realidade, que amplia a imaginação para iluminar o mundo e que faz da arte mais que mero jogo estético, mas prática de reformulação e resignificação da existência.

4 Ausência de obra e presença da obra

Levando em consideração a visão de Bürger a respeito do surrealismo, somos inevitavelmente conduzidos a reconhecer uma ambigüidade: a de que as vanguardas só podem superar a instituição arte por meio da arte. No caso de Breton: é só fazendo literatura que se pode transgredir a literatura, tal como era feita até então; mas, ao fazê-lo, uma nova literatura nascerá, e esta só alcançará seu objetivo quando possuir uma estreita ligação com a vida dos homens.

Entende-se porque, depois do radicalismo dadaísta, o desejo de transgressão tenha se incorporado tão rapidamente à instituição arte, em vez de superá-la para sempre. Com o surrealismo, mais do que nunca, o ato artístico impregnou-se tanto de uma vontade de transgressão quanto de uma vontade de se afirmar enquanto arte. A obra tornou-se tanto uma inevitável exigência quanto algo a ser superado.

Os dois lados desta mesma moeda podem ser observados quando comparamos o surrealismo com a literatura da geração beat. A distância cronológica que separa *Nadja*, de Breton, e *On The Road*, de Kerouac, é de pouco mais de trinta anos. Mas a

relação que ambas estas obras autobiográficas estabelecem com a vida de seus autores caminham em sentido oposto. Pode-se dizer que, se o surrealismo buscou incessantemente uma experiência de *ausência de obra*, a escrita beat baseou-se numa absoluta *presença da obra*.

O conceito de *ausência de obra* aparece na *História da Loucura*, de Michel Foucault, quando o filósofo trata da relação entre a arte e a loucura na idade moderna. Foucault ressalta que, antes da modernidade, os escritos dos loucos não podiam ser tomados enquanto texto literário, por serem considerados destituídos de uma consciência que as fundamentasse – ou seja, não eram “obra”, não eram o “trabalho” do pensamento.

a obra e a loucura eram, na experiência clássica, ligadas mais profundamente e num outro nível: paradoxalmente, ali onde uma limitava a outra. Pois existia uma região onde a loucura contestava a obra, reduzia-a ironicamente, fazia de sua paisagem imaginária um mundo patológico de fantasmas; essa linguagem não era tanto obra quanto delírio.¹⁰

A época moderna, ao colocar o problema da transgressão, possibilitará uma concepção da obra em que a “consciência” não é determinante para a realização da arte. Assim, os escritos dos loucos poderão ser percebidos enquanto obras de arte, já que a loucura aponta justamente para aquele mesmo vazio da linguagem que constitui a experiência transgressiva da literatura moderna. A importância de Freud para essa percepção é assinalada por Foucault, que vê na psicanálise uma formulação da loucura enquanto linguagem esvaziada e, portanto, uma não-linguagem:

Depois de Freud, a loucura ocidental tornou-se uma não-linguagem, porque ela se tornou uma linguagem dupla (língua que não existe senão dentro dessa fala, fala que não diz senão nessa língua) – quer dizer, uma matriz da linguagem que, em sentido estrito, não diz nada. Dobra do falado que é uma ausência de obra.¹¹

Ora, não é exatamente nessa ausência de obra da psicanálise que Breton fundamenta a arte surrealista? Quando busca uma reformulação da vida por meio da arte, uma expansão das fronteiras do real, uma libertação da consciência, não é justamente para o desconhecido, o inconsciente, o sonho e a loucura que o poeta deve se lançar? Não são esses espaços vazios de significado que ele deve resignificar para que possa surgir a surrealidade? Pode-se dizer que a transgressão da arte, no surrealismo, é a busca incessante de *uma obra que é ausência de obra*. Daí toda a crítica dos surrealistas ao falso poder da autoria: para conhecer a si mesmo, é preciso interrogar o seu inconsciente; para estar mais próximo da vida, é preciso estar mais distante da obra. Se o surrealismo quis manter a importância da arte para a existência humana, não quis, contudo, admitir a soberania das obras. É nesse sentido que Breton é transgressivo: no de fazer da escrita uma busca incessante da vida, e não do ato literário em si mesmo.

Pode-se dizer o contrário de Jack Kerouac, que foi perseguido, ao longo dos seus 47 anos, pela vontade de afirmar-se enquanto um grande escritor. Foi nesse ímpeto que escreveu incessantemente, na década de 1950, uma dezena de extensos livros autobiográficos. Tamanha era sua obsessão, que chegou ao extremo de escrever *Os*

Subterrâneos em três dias seguidos, sem interrupções, sob o efeito da benzedrina – experiência que o leva a perder 7 kg¹²

Se Kerouac conta seus casos pessoais na euforia característica da *prosódia bop*, não é apenas porque acredita que sua vida é interessante o suficiente para ser contada para os outros. Sua intenção não é exatamente a de ensinar uma lição moral a seus leitores, nem se colocar como exemplo a ser seguido por todos, mas muito mais o de encontrar, nas profundezas de uma existência rememorada, o lugar mesmo onde a literatura é possível.

Leitor assíduo de Proust, Kerouac bem sabia dessa possibilidade, e não mediu esforços para concretizá-la. Por isso, sua obra é recoberta pelo jogo do duplo: ele escreverá sobre o que é, mas, ao mesmo tempo, se forçará a ser aquilo que escreve. Nesse espaço em que obra e vida se confundem, a literatura o acompanhará para onde for, inundando cada segundo de sua vida. Cada atitude que tomar será, necessariamente, objeto de um juízo literário. Nada escapará: suas cartas, seus sonhos, suas queixas, seus delírios, tudo se transformará em romance. Assim, a vida de Kerouac se consumirá pouco a pouco para se cristalizar em momento literário: sua existência foi engolida por sua obra, como atesta seu companheiro, William Burroughs.

Sentia-se que ele escrevia todo o tempo, que a escrita era a única coisa na qual ele pensava. Nunca quis ser outra coisa além de escritor [...] Kerouac e eu, nós não somos nem um pouco reais. A única coisa verdadeira para um escritor é o que ele escreve, e não sua pretensa existência. E nós vamos todos morrer e as estrelas sairão uma depois da outra.¹³

Podemos chamar esta experiência de *presença da obra*, em oposição à experiência do surrealismo. Pois se, para Kerouac, a vida é meio para se alcançar o ato literário ideal, para o surrealismo, é a literatura que é meio para se alcançar a vida.

5 Considerações finais

Entre estas duas experiências, *ausência de obra* e *presença de obra*, revela-se a nervura da literatura moderna, que se equilibra sobre a corda bamba entre a transgressão e afirmação da obra de arte. O surgimento das vanguardas nos revela este espaço ambíguo onde só se transgride a literatura para fazer literatura, onde, para superar a arte, afunda-se mais e mais dentro dela. Entende-se porque, ainda hoje, hesitemos frente àquelas obras que tanto nos intrigam por não serem obra alguma, literárias em excesso por serem pura *ausência de obra*. É que, neste tempo em que a arte e a vida puderam sobrepor-se uma a outra, uma lei além da transgressão se impõem: escancarar as portas da existência para a constante *presença da obra*, esta que não descansa nunca e que vigia, atenta, cada segundo da vida de quem escreve.

Notas

¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.57

² ibidem, p.61

³ ibidem, p.65-6

⁴ ibidem, p.57

⁵ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁶ ibidem, p.23-4

⁷ BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 21

⁸ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Op. Cit. p.18

⁹ BRETON, André. “Le Message Automatique”. In.: idem, *Point du jour*. Paris: Gallimard, 1970, p.182

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.528

¹¹ FOUCAULT, Michel. “A loucura, a Ausência de Obra”. In. Idem, *Problematização do Sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.216

¹² BUIN, Y. *Kerouac*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. p.168

¹³ apud BUIN, Yves. Op. Cit., p.80

De Duchamp à literatura contemporânea: notas sobre o fazer-se arte

Gabriela Semensato Ferreira

Between the art of bricolage, or the ready-made, developed by Marcel Duchamp, and the notes and diaries found in the works of Enrique Vila-Matas and John Maxwell Coetzee, there is a temporal distance of almost a century. However, the notes and diaries published by these writers seem to be similar literary examples of this bricolage. In *Dietario Voluble*, 2008, written by the Catalan writer Vila-Matas, for instance, the narrator creates a footnote specially to say that the referred excerpt was, actually, a part of his fictional book *Exploradores del Abismo*, 2007. In *Dietario*, on the other hand, the narrator explains that this excerpt is still the narration of “real events”. In *Diary of a Bad Year* (2007), written by South-African writer Coetzee, the narrator’s and the secondary character’s diaries are kept together on the same pages, merging with parts of another book being written by the same narrator at the same period of time. In these works, the “cut and copy” process, as in ready-mades created by Duchamp, reappear in a literary and distinct way, making the role of the “I” narrator and of the writer/artist decisive factors, not only in the elaboration of the work, but also inside its own structure. In published notes, Duchamp uses an almost ciphered language to analyse some sceneries he saw when he traveled, and possibly some of his paintings. Therefore, in this study we will investigate some of Duchamp’s works, which include his “Notes”, together with the mentioned fictional notes and diaries written by Vila-Matas and Coetzee, through a comparative interdisciplinary perspective, which will take into account modern arts and contemporary literature.

Keywords: Duchamp; Vila-Matas; Coetzee; ready-made, notes.

1 Introdução

Em 1917, um mictório virado de cabeça para baixo é enviado para uma exposição de arte nos Estados Unidos. A *Fonte* (1917/1964), assinada pelo desconhecido Sr. R. Mutt, não foi considerada objeto de labor artístico pela comissão de seleção. A impressão que um mictório, simplesmente posicionado em ângulo diferente, poderia ter causado, explica essa rejeição. Duchamp, anteriormente, já havia se desentendido com grupos cubistas por não concordar com as estritas exigências envolvidas. É assim que A *Fonte* acabou não sendo exposta, o que demonstra a recepção que esta obra, tão marcante para a crítica de arte atual, obteve, em um primeiro momento.

Segundo Janis Mink, “o primeiro problema que se punha era a embaraçosa questão da altura de colocação, apesar de R. Mutt ter pago os seis dólares”¹ de

Gabriela Semensato Ferreira, bolsista BIC/UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Av. Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil. Fax: (51) 3308 6712; Tel: (51) 3308 6699; E-mail: gabisemensato@gmail.com

inscrição. Katherine Dreier, familiarizada já com os *readymades* de Duchamp e membro da comissão de seleção, não percebeu quem poderia ser R. Mutt. Ao final, não se conseguiu nem mesmo achar o objeto, que foi, tempos depois, encontrado atrás de um tabique, onde ficara por todo o período da exposição.

Em uma matéria de *The Blind Man*, revista publicada por Duchamp, Beatrice Wood e Roché, o caso de R. Mutt foi defendido:

se o Sr. Mutt fez a Fonte com as suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista – deu-lhe um novo sentido.²

Muitos dos *readymades*, como a *Fonte*, o *Escorredor* (ou *Porta-Garrafas*, ou *Ouriço*, 1914/1964) e a *Roda de Bicileta* (1913/1964), foram extraviados e, mais tarde, substituídos por réplicas, explica Mink, já que era o sentido o que devia ser salvaguardado, não o objeto, necessariamente.

Em consonância com esse argumento, Duchamp, em 1916, envia uma carta para a irmã Suzanne explicando que teria comprado um escorredor de garrafas e uma roda de bicicleta “como a uma escultura já acabada”. Nesta carta, Duchamp pede para que ela cuide de seus pertences em Paris e fala-lhe sobre o Escorredor, apresentando à irmã, dessa forma, os *readymades*. Aconselha-a a não fazer um esforço de forma romântica, impressionista ou cubista para entendê-los. “Vai buscar o escorredor”, ele pede, “farei dele um *readymade* à distância”. Com isso, orienta-a a fazer uma inscrição no Escorredor e a assinar um nome em sua base: Marcel Duchamp. A inscrição feita por Suzanne se perdeu, juntamente com o final da carta. A assinatura, porém, permanece.

Ainda segundo Mink, os *readymades* teriam como característica marcante “a eliminação da qualidade manual e individual da arte”³ e a presença do humor, em alguns casos. *L.H.O.Q.Q.* (1919/1940) pode ser um exemplo desse humor e de que a escolha de Duchamp por uma reprodução da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, já constituiria autoria. Duchamp, porém, não apenas escolhe *Mona Lisa*, ele coloca-lhe um cavanhaque e dá-lhe o nome de *L.H.O.Q.Q.*, que, soletrado em francês, tem ainda outro sentido.

A opção por escolher obras “já prontas” vai se aproximar, ainda, a um conceito similar de autoria trabalhado, mais tarde, por escritores como Jorge Luis Borges, no conto *Pierre Menard, Autor de Quixote* (1939), e ser elaborado de forma diferente em narrativas contemporâneas, como é o caso de duas obras citadas neste trabalho, *Dietario Voluble* (2008) e *Diary of a Bad Year* (2007).

2 As Notas

O papel do artista na chamada “arte da bricolagem” merece, portanto, uma análise atenta referente ao conceito de autoria.

Se se pensar em alguns *readymades* já apresentados, como o *Escorredor* ou a *Fonte*, as qualidades individual e manual da arte realmente parecem ter sido eliminadas. Como o próprio Duchamp disse, ele comprou a peça como a uma escultura já acabada. Se observadas outras dessas peças, no entanto, como a *Roda de Bicicleta*, parece-se chegar a um impasse. Não se pode dizer que foi o artista quem elaborou a roda ou o banco sobre o qual ela está apoiada, o que realmente eliminaria

a qualidade manual desse trabalho. Porém, o ato mesmo de colocar a roda sobre o banco e apresentá-lo como arte faz pensar que há ainda traços da intervenção manual do autor sobre sua obra. Isso também se aplica à qualidade individual. É certo que qualquer pessoa poderia escolher uma roda e um banco e dispô-los juntos. Segundo Duchamp, isso ainda seria arte, provavelmente, apesar de o autor não ser considerado “artista”. No entanto, é sabido que, a esse indivíduo e a sua obra, provavelmente não teria sido despendida nenhuma atenção.

Essas considerações não têm a intenção de discordar do que foi apresentado como característica dos *readymades*, mas de relativizar esses sentidos. É certo que esse passo em direção à arte do “faça você mesmo” foi o início de um pensamento estético que hoje vemos presente em exposições de arte. Não se pode perder de vista, no entanto, que sempre há a presença de um autor, apesar de o conceito de autoria modificar-se ao longo do tempo.

Assim, a relativização do conceito de autoria faz ver a *Gioconda* de da Vinci com bigodes, por exemplo, tornar-se *Gioconda* de Duchamp, ou melhor, *L. H. O. Q. Q.* É importante ressaltar, ainda, o trabalho conjunto com imagem e texto apresentado nesta e em outras obras, como *A noite despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*. Assim, alguns títulos de obras de Duchamp parecem complementar/completar seu sentido. Sua produção escrita acompanha seu trabalho plástico, como colocado pela professora Márcia Arbex, em sua fala sobre Metadiscorso e Metapintura neste seminário. A comunhão desses trabalhos se dá na escolha dos títulos ou legendas, como comentado, e também no conjunto de Notas, as quais serão citadas aqui brevemente.

A linguagem fragmentada que se observa em suas *Notas* e a utilização de títulos inseridos nas suas obras expõem o processo de criação desse trabalho artístico, o que torna paradoxal aceitar uma aleatoriedade ou acaso, ou mesmo o não-sentido, como disse Márcia Arbex, como base para a produção desses trabalhos. Para ilustrar essas observações, cito aqui um trecho das Notas de Marcel Duchamp.

Todos os “idênticos” por
mais idênticos que sejam (e
quanto mais idênticos são) se
aproximam desta
diferença separativa infra
leve

Dois homens não são
um exemplo de identidade
e se distanciam ao contrário
de uma diferença avaliável
infraleve – mas
existe a concepção grosseira
do já visto que leva do
agrupamento genérico
(2 árvores 2 barcos)
aos mais idênticos “moldados”
Valeria mais tentar passar
pelo intervalo infraleve que separa
2 idênticos que

aceitar comodamente
a generalização verbal
que faz assemelhar
2 gêmeas a 2
gotas d'água.⁴

Após uma tentativa de análise atenta desse conjunto de textos, pode-se dizer, muito simplesmente, que essas notas falam de sensações, dos sentidos que as ocasionam e de experiências.

Os “idênticos”, segundo Duchamp, por mais idênticos que sejam, distinguem-se por essa “diferença separativa infra leve”. Há o que ele chama de “concepção grosseira do já visto”, a qual levaria do agrupamento genérico dos elementos, como 2 árvores, 2 barcos, aos mais idênticos “moldados”, o que nos faz pensar em molde, fôrma. A tentativa de “tentar passar pelo intervalo infravele” que separaria os idênticos é o que faz ver objetos inanimados não apenas pela sua similitude, mas pela “diferença separativa”. Destaca-se aqui o papel da escolha do objeto pelo artista, como já mencionado acima, e o fato de as notas de Duchamp refletirem acerca da arte de fazer-se arte, assim como a reflexão da arte literária de fazer-se literatura que ocorre nos livros *Dietario Voluble* de Enrique Vila-Matas e *Diário de um ano ruim*, de Coetzee.

Entre as obras de Marcel Duchamp e Enrique Vila-Matas não existe apenas essa semelhança, no entanto. Se observada a foto de Rose Sélavy e algumas fotos de Enrique Vila-Matas, percebe-se que o artista mesmo torna-se obra ou parte da obra. Rose Sélavy é a personagem de Duchamp, a qual possuiu cartão de visitas e fotos, tiradas por Man Ray. Sélavy era Duchamp vestido de mulher. No caso de Vila-Matas, a foto que vemos é capa de um livro que se assemelha a um diário. O diário de Vila-Matas e o não-diário de Vila-Matas. Se, em suas Notas, Duchamp descreve a reação do público (provavelmente em relação a sua obra) como gélida, é interessante pensar qual seria a reação do público ao livro de Enrique Vila-Matas. Na capa, encontra-se o autor, virado de costas para o público, para o leitor, em uma atitude “Malevitchiana”, e sua mão em posição que sugere a forma de quadrado ou cubo, ou até mesmo de revólver, como se fosse um detetive particular.

A primeira impressão que poderia surgir frente a essa capa é a idéia de que se trata de um diário de escritor, uma narração de sua “vida não ficcional” misturada ao trabalho de escrever. Não se trata disso, mas com certeza se trata de sua “vida”, a vida ficcional. A utilização de um narrador em primeira pessoa, a estrutura do livro em “entradas” ou seções, a recorrência da escritura como tema, do escritor, de escritores outros, de livros, enfim, de muitos ângulos da vida literária, faz com que essa obra se assemelhe a um diário.

A foto da capa, portanto, é, e não é, a foto de Enrique Vila-Matas escritor. E seu diário é, e não é, um diário. Nota-se ainda que, em *Dietario Voluble*, o narrador reserva uma nota de rodapé especialmente para dizer que aquele trecho, na verdade, fez parte de uma narrativa ficcional no livro *Exploradores del Abismo*, de 2007, publicado pelo próprio Vila-Matas. No *Dietario*, no entanto, explica o narrador, o trecho não deixa de ser a narração de “acontecimentos reais”. Não seria demais dizer, com isso, que essa afirmação irônica do narrador de Vila-Matas o aproxima, mais uma vez, do humor encontrado na obra de Duchamp.

Já em *Diary of a Bad Year*, do sul-africano Coetzee, os recortes de diário do narrador e da personagem secundária se misturam, na mesma página, a partes de um livro em processo de escritura pelo mesmo narrador. O “cortar e colar”, como nos *readymades* de Duchamp, reaparecem nessas obras de uma forma distinta, literária e que coloca o papel do “eu” narrador e do artista/escritor como decisivo, não só na elaboração da obra, mas dentro de sua própria estrutura.

As obras de Coetzee e de Vila-Matas aproximam-se por vários fatores, entre eles o título *Diary* e o enredo. Em primeiro lugar, o enredo em questão, nas duas obras, é apresentado de forma um tanto fragmentada (assim como no enredo invisível de Duchamp). No caso de *Diary*, no entanto, ele é mais facilmente localizável (um escritor, que escreve um livro, e sua vida de escritor). A complexidade, porém, está, por exemplo, na forma como o livro é dividido. Existem várias formas de divisão: as duas grandes partes (*Strong Opinions* e *Second Diary*); os muitos minicapítulos enumerados; e a divisão gráfica da página em três.

Na parte superior da página, encontram-se trechos do livro *Strong Opinions*, escrito pelo Sr. C, nome dado pelos personagens ao narrador/personagem principal; na parte mediana, encontra-se o diário dele; e na parte inferior o diário de Anya, sua vizinha. Quando ela está ausente no enredo principal – o que narra a vida dos personagens segundo a perspectiva do narrador – o espaço reservado na página ao relato de Anya fica vazio, mas as fronteiras permanecem demarcadas. Na segunda parte do livro, *Second Diary*, essa divisão permanece.

Em um dos minicapítulos de *Second Diary*, o escritor de *Strong Opinions* faz reflexões sobre a autoridade e a autoria do autor. Como exemplo de autor exemplar, cita Tolstoy.

Em um romance, a voz que diz a primeira sentença, depois a segunda, e assim por diante – chame-a de voz do narrador – tem, para começar, autoridade nenhuma. A autoridade precisa ser conquistada; o autor de um romance tem o ônus de construir, do nada, tal autoridade.⁵

Discute, ainda, as previsões do fim do autor e da autoria, citando os nomes de Roland Barthes e Michel Foucault, as quais resultaram, para ele, “na afirmação de que a autoridade do autor nunca foi mais do que um punhado de truques retóricos”⁶. Ele conclui dizendo que Barthes e Foucault seguiram os passos de Diderot e Sterne, os quais inventaram um jogo de “exposição de imposturas da autoria”.

Assim, esse é um livro que possui, dentro de si, outro livro de opiniões e dois diários. Mesmo quando trata de opiniões, no entanto, continua refletindo sobre literatura (como podemos observar na p. 149, em outras) e sobre o problema de autoria/autoridade, nesse caso. Nesta mesma direção, *Dietario Voluble*, além de apresentar reflexão literária, extrapola o tom de humor com o jogo de cortar e colar, por exemplo, verificado na nota de rodapé mencionada anteriormente. Em ambos os casos, pode-se dizer que há colagem textual. Pedacos de diários, na obra de Coetzee, e pedacos de crítica, todos colados à mesma página formam um verdadeiro *Diário de um Ano Ruim*. Pedacos de “verdade”, na obra de Vila-Matas, são retirados de uma obra ficcional do autor e colados em outra, a qual, no entanto, se assemelha a um diário.

A questão da autoridade/autoria do autor/artista já parece evidenciada, em parte, nas notas de Duchamp, onde há a paradoxal “escolha de uma obra já acabada”, a qual passa, no entanto, a ser manipulada, construída (através da bricolagem, por

exemplo) e assinada. Esse paradoxo parece ser, desse modo, continuado na literatura contemporânea, tornado explícito em algumas obras. Percebe-se que a chamada “metaficção”, da qual viemos falando implicitamente, trabalhada pela teórica Patricia Waugh⁷ – isto é, esse pensar-se literário inserido na ficção – é um fenômeno existente também nos *readymades* e Notas duchampianas, antecipando na modernidade as concepções atuais.

Notas

¹ MINK, Janis. *Marcel Duchamp (1887-1968) – A Arte Como Contra-ataque*. (Impresso em Singapura): Taschen, 2006, p. 67.

² MINK, Janis. Op. cit., p. 67.

³ MINK, Janis. Op. cit., p. 67.

⁴ DUCHAMP, Marcel. Notas. Trad. Maria Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1989.

⁵ COETZEE, John Maxwell. *Diary of a Bad Year*. Reino Unido: Vintage, 2008, p. 149.

⁶ COETZEE, John Maxwell. Op. cit., p. 149.

⁷ WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Great Britain: Routledge, 1984.

“A secreta convivência do rito”: Paulo Duarte, Murilo Mendes e as pa(i)sagens espanholas

George França/Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Spain was a subject that attracted the interest of a couple of names linked with Surrealism and French Anthropology in the 1920s and the 1930s, such as Georges Bataille and Michel Leiris. They both see in the Spanish landscape/passage, in the tauromachy happening, a connection with the primitive that can open a new reading of modernity, based on the tragic, the myth, the death, the sacrifice, and the game. However, at the same time that these formulations are being developed, Paulo Duarte – a Brazilian exiled in Europe due to the failure of the Constitutionalist Revolution of 1932 – is seeing Spain for the first time. His attraction to similar elements can give birth, in an anachronical reading, to non-fortuitous correspondences. This essay intends to create a passages' tableau in which Paulo Duarte and Murilo Mendes cross the thinking of Bataille, Leiris and Caillois, through Spanish time and space, reading their visions about primitive, bullfight, history and writing, and the way how, in the condition of images, they open possibilities to new theories of modernity.

Keywords: Spain; Theory of Modernity; Surrealism; Poetry; Anthropology.

É notório que a Espanha foi alvo do interesse de vários nomes do Surrealismo e da antropologia francesa já ao longo dos anos 20 e 30 do século XX, exponencialmente Georges Bataille e Michel Leiris. É digno de nota que o que ambos vêem na pa(i)sagem espanhola é, na figura da tauromaquia, um vínculo com o primitivo que pode reabrir uma leitura da modernidade a partir do trágico, do mito, da morte, do sacrifício e do jogo. Entretanto, ao mesmo tempo em que estão se dando essas formulações, um brasileiro exilado na Europa devido ao fracasso da Revolução Constitucionalista de 1932, Paulo Duarte, está, ao ver a Espanha pela primeira vez, tendo sua atenção chamada por elementos semelhantes, o que pode gerar, em uma leitura anacrônica, correspondências nada fortuitas. Este ensaio pretende montar um quadro de passagens em que Paulo Duarte e Murilo Mendes cruzam-se com Bataille, Leiris e Caillois, através do tempo e do espaço espanhóis, atravessando seus olhares para o primitivo, a tourada, a história e a escritura, e a maneira como, na condição de imagens, abrem possibilidades para outras teorias da modernidade.

Palavras-chave: Espanha; Teoria da modernidade; Surrealismo; Poesia; Antropologia.

George França (UFSC). Campus Universitário Trindade, Centro de Comunicação e Expressão, bloco B, sala 501 - Núcleo de Estudos Literários e Culturais, Florianópolis, SC, Brasil. Tel: (48) 37216602; E-mail: cantignorethetrain@gmail.com.

“Arbres, insectes, odeurs, animaux, étoiles, jouets formaient un monde non pas exactement hermétique, mais complet e cependant ouvert.”

(Roger Caillois)

No primeiro volume de suas *Memórias*, explorando o que seriam suas *Raízes profundas*, Paulo Duarte afirma que “Em Portugal e Espanha, pelo menos em grande parte de seu território, não se aprende a cultivar a terra, mas a cultivar a pedra”.¹ A passagem pelas pedras prenes de fantasmas, prenes de tempo, é, em Duarte, mais forte em Portugal do que na Espanha da primeira visitação, que se dá em 1933, quando, exilado por Getúlio Vargas graças ao malogro da Revolução Constitucionalista, passa pelos dois países antes de chegar a Paris. Entretanto, nas poucas páginas dedicadas à Espanha antes da entrada na Franca das memórias (anteriores até à sua própria existência – paga de tributo ao pai e ao av ) e na Franca dos contatos intelectuais antecedentes e concomitantes à Segunda Guerra Mundial,   nítido o procedimento fantasmático ficcional na memorialística de Duarte. Ou seja: a paisagem   prenhe de impressões deixadas por outras ficções, mormente literárias, que acompanham Duarte e conformam seu olhar para sobre o espaço espanhol. Nesse sentido, o espaço espanhol é, novamente, crivado de tempo. E ao fim e ao fundo, “A Espanha   também Portugal e ambos são também Brasil”,² comentário que, se por um lado,   genético, por outro, coloca o tempo na frente do espaço na conforma o do olhar.

O pisar na Espanha é, antes de tudo, para Duarte, o pisar nas “terras de Castela”, retomando, pois, o imaginário das batalhas entre reis e da forma o dos Estados nacionais gestado pelo século XV.

A Espanha, propriamente dita ainda não existia, havia apenas numerosos reinos que mais tarde se uniriam para form -la. Mas quantas lutas, quantos sacrifícios, quanta grandeza e quanta miséria até lá chegar! Assim, da Pr -História   baixa Idade Média, a História da Espanha faz vida comum com a História de Portugal.³

E é justamente por, novamente, no olhar para a terra estrangeira, ter de remeter às camadas de tempo sobrepostas na cena presente, praticando uma modalidade de anacronismo⁴ que poder mos aproximar a visita o de Duarte   Espanha nos anos 30 relatada nos anos 70   passagem que rende em Murilo Mendes a escritura de *Tempo espanhol* (1955-1958) e *Espaço espanhol* (Roma, 1966-1969).⁵ Apontar uma correspondência entre Duarte e Murilo Mendes não é gratuito, uma vez que, além de ambos serem figuras de trânsito entre Brasil e Europa, Murilo colaborou com a revista que Duarte publicou no Brasil nos anos 50-60, *Anhembi*, com um dos poemas que viriam a constituir a *Contempla o de Ouro Preto*.

Se a perquiri o de Duarte se abre com a idéia de uma Pr -História (obsessão de sua vida, que o leva a Paul Rivet) da Ibéria Atlântica, o *Espaço espanhol* de Murilo comea justamente por olhar para *Altamira*, fascinadora que foi do interesse europeu pelo primitivismo no início do século XX. Murilo, além de considerar que *Altamira* revela a antiguidade do homem moderno (mais do que a do próprio primitivo, lido como jovem; “infante”, “in-fans”, o sem-fala, como quereria o Agamben de *Infância e história*), retoma de Ortega y Gasset a idéia de que a descoberta dos indícios na Espanha teria funcionado como uma espécie de dispositivo hipermn sico para o homem, pois teria triplicado o horizonte da memória humana, da história e da

civilização. Mais do que isso: a “magia” emanada das pinturas das cavernas de Altamira seria, para Murilo Mendes, significativa de um limiar entre o homem o animal, de uma relação de “ódio-simpatia” entre ambos, como “cúmplices de terror”.⁶ Por um lado, o primitivo aparece como possibilidade de resgate de uma dimensão do mágico, em arte, talvez perdida (ou mudada) em função da reprodutibilidade e do desenvolvimento da técnica, mapeadas que foram por Walter Benjamin no já clássico ensaio de 1936; por outro, o desejo da destruição e a possibilidade de compartilhar o *pathos* em sua dimensão além da linguagem é que aparecem como perdidos dentro da arca de Altamira. Seu valor seria de ordem “universal” justamente por preceder a história; talvez pudesse se pensar que precede a própria linguagem, mas esta é, em Duarte (como se discutirá alhures) o ponto a partir do qual se pode pensar o humano. Por outro lado, onde termina a imagem e começa a linguagem? Há limite possível traçável entre ambos? Ou estaria ali em Altamira uma possibilidade da origem cravada na linguagem, na imagem, no homem como aquele que imagina? “As pinturas plantam ainda o problema da *mimesis*: onde termina para o pintor da caverna a fronteira entre realidade e imaginação? Seria ele um estilista, ou um simples copiador da realidade? Pintaria de memória, longe dos animais arquétipos; teria já construído seu arquivo de imagens? Quero crer que sim.”⁷ Ou seja: o trabalho de artista começaria a partir do momento em que o homem pode dispor das imagens como de um *arquivo*, palavra que, como já apontado, vem plena de implicações teóricas, mas fundamentalmente, implica muito mais disponibilidade e possibilidade de recombinação do que hierarquia e valor; muito menos determinação inequívoca de uma verdade genética do que possibilidade de proliferação da imagem como potência.

E após a Pré-História, a remissão de Duarte recai sobre a história de Numância, destruída por Cipião Emiliano alguns anos antes de Cristo, antes que Augusto tripartissem as terras espanholas. Na remissão à Antiguidade, por um lado, figuram os fenícios, por outro, gregos, cartagineses e romanos. E ambos se reencontram na abertura do *Tempo espanhol* de Murilo Mendes. O touro, encontrado já por Murilo nas paredes de Altamira, é, por outro lado, a construção de vime das paredes de Maiorca da qual

Só resta a cabeça, e manda.
Conduzido por fenícios e cartagineses
O touro veio de antigas terras trabalhadas.
Primeiro foi celtibero, hoje é espanhol.
Entre ele e o homem subsiste
A secreta convivência do rito.
Agora fixou-se na parede,
Tornado conciso
Por um artesão geômetra.

O espanhol acredita nele, mata-o dançando
No tempo de sonho da arena.
Quem o mataria acordado?⁸

O touro aparece aqui como possibilidade de recuperação de uma ritualidade, de uma potência da ordem do segredo, ou ainda, de “matar dançando”, ou seja, de recuperar, no bojo da modernidade, através da antiga tauromaquia, uma dimensão

trágica, a aproximação entre a morte, o sacrifício (talvez ainda possível) e o jogo (e a dança, como campo não-hermenêutico, do gesto), que nos devolva ao erotismo.⁹ Esse intrincado de temas, posto por Murilo, no poema citado, em uma dimensão onírica (do *ubi non cogito*), pode levar a pensar a conexão já muito trabalhada, mas não negligenciável no âmbito desta discussão: a relação entre Murilo Mendes (e Paulo Duarte, outrossim) e as reflexões do círculo surrealista francês dos anos 30. E a recordação que mais imediatamente ocorre é não apenas da revista *Minotaure*, “la revue a tête de bête”, em que justamente a cabeça do touro pode ser pensada como a cabeça da besta, não apenas a fala do diabo ou a *bêtise*, mas também o incontestável, a história, cortada no segundo momento, o de *Acéphale*, impondo-nos o pensamento sobre a origem como sem possibilidade do encontro com o primevo, como impossibilidade de determinação racional de uma origem, como advento de uma sensibilidade, de um corpo por sobre a hierarquia, a lei, a gênese, o nome do pai.

Entre todos os que orbitaram em torno dessas revistas, o interesse pelos touros é patente. Penso, por exemplo, não só em Dalí, que elaborou capas para *Minotaure* (exemplarmente a do número 8, de 1936, com um touro com feição de cão – besta – e um corpo de aspecto feminino entre imagens que lembram colunatas gregas), como no próprio Georges Bataille, idealizador de *Documents* e da “sociedade secreta” em torno de *Acéphale*, numa conjuração (sagrada) de literatura, sociologia e religião, o qual dedica anos antes, em *História do olho* (1928) um capítulo¹⁰ à pulsão erótica em torno da tourada, em que o desejo de Simone de sentar sobre (e depois comer) os colhões do touro que mata o toureiro sobrepõe, novamente, morte, erotismo, gozo e o jogo. Mas ao lado de Bataille é importante colocar a figura de outro discípulo de Marcel Mauss que, em 1938, afinado com as discussões que aconteciam nesse âmbito, escreveu o já clássico, ainda que conciso, *Espelho da tauromaquia*, a respeito das relações desta com a arte: Michel Leiris. Com efeito, em Leiris, leitor de Nietzsche (de tempos em que a reabilitação de Nietzsche se fazia a contrapelo do nazismo e da atuação da irmã do filósofo, Elisabeth Förster-Nietzsche, a qual se casara com o antisemita Bernhard Förster e era peça do processo de utilização do pensamento do irmão pelas hostes nazistas), afirma que o espetáculo da tourada, como dotado de dimensão trágica, revela alguma analogia secreta do plano das revelações que “esclarecem partes obscuras de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de simpatia ou semelhança, e cuja força emotiva deriva de serem espelhos que guardam, já objetivada e como prefigurada, a imagem mesma da nossa emoção”.¹¹

Assim sendo, afinado ao desejo do Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, qual seja, de recuperar uma dimensão trágica na modernidade que permita ao homem fugir da perniciosidade racional do pensamento socrático e da dialética, é ao espetáculo que Leiris empresta a possibilidade de uma potência da imagem emotiva, de um *pathos* na relação com o sempre fantasmático, de uma correspondência em que se possa encontrar o lugar onde se é atrás do pensamento e o gozo supremo: na tauromaquia como arte, na potência passiva do jogo. Entretanto, o ato sacrificial do touro-herói e o perigo para o matador não é, para Leiris, o único motivo do prestígio da *corrida*, que possui, a seu ver, um componente esportivo (uma espécie de *techné*), fazendo dela mais do que ato sádico. Nesse sentido, associando a vida, a arte e radicalizando a potencialidade de uma ficção e a dissolução de fronteiras entre o objeto artístico e o espetáculo em que se faz um mundo de imagens, dirá Leiris que

Na medida em que se pode dizer que, ao menos simbolicamente, qualquer atividade estética traz consigo, refletida ou não na obra, sua porção trágica (obrigação, para o verdadeiro artista de ser autêntico, de participar por inteiro daquilo que criou, a par da idéia de que para ele há necessidade vital de ir até o fim, sem que intervenha qualquer trapaça – como o *matador* que dá o golpe no lugar certo, estocando até o fim e projetando-se entre os chifres), a tauromaquia poderia ser vista como um esporte acrescido de uma arte, em que o trágico, de algum modo explicitado, seria particularmente empolgante.¹²

A potência da tauromaquia é aproximada à da definição de beleza que Leiris resgata a Baudelaire: uma beleza clássica ideal “em que aparece uma falha, uma frincha, passagem aberta pelo infortúnio que ela esforçadamente tenta ocultar”.¹³ E é nessa falha, nesse espaço do hiato que também é um rasgo de/no tempo, em que a origem poderia se radicar como ficção (desvairada, com uma pitada de *vicioso*) e em que o belo (ou a verdade) não poderiam consistir em mais do que aparição, emanção de cadáver, fantasma, que Baudelaire pode nos devolver a Murilo Mendes e Paulo Duarte em suas passagens por Numância. Vejamos o poema com que Murilo abre o *Tempo espanhol*:

Prefigurando Guernica
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe
No seu sangue, e que a consome.¹⁴

A coluna mantida, menos talvez do que a pedra inscrita no espaço, menos do que a ruína em seu sentido físico, é a possibilidade de uma rebelião no lugar de uma revolução: em vez de pegar em armas e lutar, de entrar na contestação bilateral (ainda que tenha sido erigida em símbolo nacional), Miguel de Cervantes (o grande modelo de escritor nacional e talvez o preferido de Paulo Duarte), em sua peça *El cerco de Numancia*, dá conta do que teria acontecido nesse conflito, em uma escritura perpassada, outrossim, pelo mito. Numancia era uma cidade na Península Ibérica que foi sitiada pelos romanos, comandados por Cipião Emiliano, e que, diante disso, ao invés de confrontar o adversário, destruiu a si própria, para não se render. Na maneira cervantina de desenvolver o argumento, há uma tentativa de sacrifício que não consegue ser realizada porque um espírito maligno aparece, toma a vítima e extingue o fogo. De alguma forma, poder-se-ia pensar, juntamente com a linha das reflexões de Agamben, que é quando o sacrifício não é mais possível (ou ainda, quando a vida é tornada nua e de sacrificável passa a ser simplesmente matável) que não resta mais possível a idéia de resistência, ou ainda, que esta só pode se dar não como atividade, mas como passividade, ou ainda, através da potência passiva. Da mesma maneira como fariam os russos durante a Primeira Guerra Mundial, os numancianos resolveram queimar suas propriedades, matar

esposas e crianças e jogarem-se ao fogo para não serem feitos escravos. Todavia, o nome de Numancia, para além da reivindicação espanhola como um símbolo nacional, como símbolo de resistência (o nome da cidade foi dado a vários navios de batalha espanhóis), rende fortuna ainda em escritores como Carlos Fuentes.

Para Murilo Mendes, Numancia retorna em Guernica, e aí temos, potencialmente, a possibilidade da leitura da história não mais como sucessão, mas, com Nietzsche, como eterno retorno, e retorno de um mesmo cadáver, de um mesmo semblante. A cidade arrasada da Guerra Civil espanhola amarra, ainda, as pontas dos dois poemas de Murilo: não apenas encontramos um touro no quadro de Picasso sobre o massacre, como também Picasso chega a participar de *Minotaure* e, ainda, a inscrição do horror da guerra nos remete a pensar outra dimensão do trágico na modernidade. Ainda nos é facultado pensar que, se no fluxo do sangue espanhol está Numancia, a idéia de fluidez pode nos levar a outras paragens. Penso, aqui, numa correspondência entre rios: Numancia é atravessada pelo Douro, que aparece na peça de Cervantes como um deus, o qual consulta os livros do destino e descobre que Numancia não pode ser salva. A associação entre a figura do rio e um deus é recorrente na mitologia greco-romana, e exponencialmente, poderíamos tomar, aqui, a figura do rio Alfeu. O mito conta que, apaixonado pela ninfa Aretusa, o deus-rio Alfeu (filho de Oceano e Tétis) passou a persegui-la, o que a faz refugiar-se na Sicília, próximo a Siracusa, onde é transformada por Ártemis em uma fonte. O rio, não satisfeito, a persegue, atravessando o mar e fazendo jorrar suas águas pela fonte em que Aretusa foi metamorfoseada. (Por outro lado, nos trabalhos de Hércules, é com um desvio da água do Alfeu que o semideus limpa os currais de Augias.)

Com efeito, o significante Alfeu nos permite triplicar a constelação que vimos estabelecendo. Por um lado, Paulo Duarte traz como segundo nome, atribuído pelos pais, “Alfeu”; por outro, se o Alfeu chega próximo a Siracusa, à Sicília, podemos também reencontrá-lo nos poemas de Murilo Mendes que antecedem a passagem espanhola: as *Sicilianas* (1954-1955) terminam, significativamente, com *O Eco em Siracusa*, poema que tematiza justamente a presença de um deus nas cavernas da província. Ora, Eco, mitologicamente, era uma ninfa, portanto não seria ela a ser tratada no masculino. Tampouco se pode afirmar que seja Alfeu, pois a referência não é explícita. De qualquer forma, vejamos o poema:

Nas tuas cavernas oblongas
Há um deus que se levanta,
Reconstituído no eco:
Toquemos o mundo com a voz.

Jardins que explodem, latomias guardam
O sopro físico da passagem
Da antiga morte em Siracusa:
Violenta marcha a história nas tuas lajes,
Súbito estanca.

Eis que o drama
Se desarticula
Porque o deus ministra
Oráculos espessos:
Mas o eco é forte,
Só ele se mantém

Mais vivo do que o
Augúrio original.
Foi tua força extinta,
Pétrea Siracusa,
Mas o gongo aéreo,
Mas o longo eco
Te reconstitui.
Áspera voz, duplo eco
Habitado pelo deus
Que subsiste ainda
No homem inumano
Eco.¹⁵

A ninfa feita homem nos impõe o problema da linguagem. Não há toque da ruína que não se faça com a voz. A história, marchando por sobre tudo, é algo como uma entidade, violenta e plena de caráter destrutivo, mas que ali é detida, numa retenção que devolve a Siracusa uma força, a força de uma repetição, de um eco. Na impossibilidade de dizê-la, a reconstituição pode se dar apenas no que se ouve (e não junto ao que houve, num dizer roubado a Oswald de Andrade) e, como fato de linguagem, será sempre incompleta, sempre ficção. O eco como motor do homem inumano é, pois, mais um sintoma da indecidibilidade da origem.

Aqui estaríamos próximos, novamente, de Bataille, uma vez que Roger Caillois (que nos anos 50 colaborou com *Anhemi*, a revista editada por Paulo Duarte com os textos *A guerra cortês*, no n. 31, *Estrutura e classificação dos jogos*, no n. 72, *Jogos e civilizações*, nos n. 83 e 84, e *O complexo de Medusa*, no n. 120) elege a imagem do *Rio Alfeu* para se biografar, criando um indecidível entre ficção e biografia no seu *Le fleuve Alphée*, de 1978. Nesse livro, muitos dos pontos do pensamento de Caillois, em especial seu ideário sobre a festa, a guerra e a ruína acabam se imbricando, e todos participam do fluxo do rio que Caillois é e que Duarte poderia ser. Para Caillois, o Mediterrâneo, mar que o Alfeu cruzaria para sair da Grécia e chegar à Sicília, seria o signo de um parênteses de si, de se pôr entre parênteses, suspendendo a própria plenitude (do domínio de si sobre si). A idéia de se dissolver para depois se separar novamente (de se conservar, apesar de imerso em outras águas) remete à memória da fuga de um naufrágio; Caillois se sente um rio inverso e simétrico, para o qual é o acidente quem faz a água chegar ao destino sem que possa explicar isso a si próprio. “Je confonds dans ma memoire ce que j’ai vecu et ce qu’on m’a raconté depuis.”¹⁶ Nesse sentido, novamente vemos vedado o problema da determinação unívoca da origem, dado que a memória é o espaço do equívoco e que o equívoco está também inscrito na linguagem; uma vez que a memória é aquilo que se “re-conta”, está sempre exposta a ser rasurada não só pelo esquecimento, uma vez que nenhum arquivo é Funes, como pelo erro e também pela própria linguagem. Assim sendo, nada resta de memorial que também não possa ser pensado como ficcional. A memória é, assim, impressão, e não apenas do relato, como também do “fato”, sobre o qual Nietzsche já dizia se tratar de uma construção de linguagem.

Se nos é facultado dizer, com Agamben, leitor da *Metafísica* de Aristóteles, que mesmo a privação é uma forma de possessão,¹⁷ podemos constelar, através dessa leitura, às figuras de Caillois (que logo de partida trata da possessão demoníaca a partir da figura de uma idosa e de livros de temática medieval que descreviam exorcismos – e a relação é sempre perpassada pela letra, tanto nas narrativas de

jovens mulheres exorcizadas, como, ainda, no espetáculo a que o pai o leva em Reims, o *Fausto*) e Duarte (cujo pai, após um episódio estranho relacionado a um sonho com um afilhado, passa a colecionar livros de “ciências ocultas”¹⁸), a de Aby Warburg, cujos escritos poderiam, para Agamben, ser uma contribuição a algo que ele mesmo não nomeia, não “inventa”. Essa “ciência” warburgiana seria uma espécie de inominável, uma vez que nomeá-la resultaria no paradoxo de criar uma entidade autônoma e não caracterizada pela conexão, pela correspondência. Pensar a possibilidade das sobrevivências, com Warburg, é, pois, pensar o tempo como conjunto de conexões, como sobreposição de camadas.

Por um lado, para Caillois, a infância é o tempo das “impressões férteis”, ou seja, das marcas que proliferam vida afora, dos vestígios que, ainda que como memórias inventadas, marcarão o segundo contato, o com a matéria impressa, lido em termos imagéticos como a travessia do mar. A infância corresponde, assim, em relação ao rio Alfeu, a seu périplo grego, ao passo que o adulto é aquele que emerge na Itália. Por outro lado, o adulto é também aquele que contempla a ruína, atravessada pela guerra, que nada mais é, segundo Caillois, do que a “replique noire de la fête”.¹⁹ Além disso, a festa, como espaço do excesso, é também ligável ao jogo, como possibilidade cortês “dentro de um tempo e de um espaço limitado. Além disso, não se visa a morte nem o aniquilamento do adversário, mas apenas que reconheça a sua derrota”.²⁰ Por outro lado, a presença da ruína não é apenas o resíduo do atropelamento pela história, mas, em *Le fleuve Alphée*, a própria vida cotidiana; o contato justamente com as ruínas jesuítas do Uruguai levam Caillois a pensar o processo natural como de declínio. Entretanto, é notório que não é o francês o pioneiro nesse ideário, dado que já em *Vana rosa* Góngora tematizaria a retenção como estratégia dado que, para o vivente, a exposição é a abertura à morte. Por um lado, temos nas ruínas e no contato com as cavernas, com alguma forma de “primitivo”, a demanda de uma “arquitetura do invisível”. A respeito de visibilidade, Raúl Antelo nos lembra que “Lacan, em um texto sobre Merleau-Ponty estampado por *Les Temps Modernes*, em 1961, atribuiu à obra de arte o lugar do que não se poderia ver a olho nu, vale dizer que uma definição provisória da obra de arte seria, portanto, a de que ela é um artefato que vê, em suma, a invisibilidade do visível”.²¹

As imagens do rio e da ninfa fariam nos devolvem Warburg e Agamben à constelação estabelecida com Duarte, Caillois e Murilo Mendes. Para o Agamben de *Aby Warburg e la scienza senza nome*, texto publicado em 1984 na revista *Aut aut* (expressão latina que significa “tanto... quanto”, ou seja, leva o pensamento ao terceiro excluído em lugar de induzir a uma disjuntiva) n. 199-200 que reverbera os estudos do italiano em Londres, no Instituto Warburg, em 1974-1975, o pensamento warburgiano permitiria sair da visão hermenêutica do círculo, tão apreciada que foi pela Estilística, na ordem da leitura, para a imagem da espiral, que amplia continuamente seu próprio alcance. Vale pensar que espiral é justamente a Via-Láctea; seria lícito afirmar que o pensamento “espiral” antecipa um pensamento constelar, imagem que seria muito presente nas reflexões de Benjamin (em sua preferência pelo astrólogo ao astrônomo, menos preocupado com encontrar a “lei” – o *nomos* – das estrelas do que cruzá-las com um discurso – *um logos*), mas no que Agamben qualifica como o “revival astrológico renascentista” de Warburg. Uma das faces desse horizonte que se alarga seria a da ninfa, que seria a premência do movimento, nas teses de Warburg sobre a *Primavera* e o *Nascimento de Vênus*: seria essa figura, pois, uma *Pathosformel* (uma força de retorno, uma fórmula de *pathos*)

em que figuraria um movimento externo intensificado, dionisíaco, da ordem do êxtase. Sua contraface seria, pois, o deus-rio melancólico, e ambas seriam constitutivas da esquizofrenia da civilização ocidental. De alguma forma, ainda que formando um par, a ninfa extática e o deus-rio melancólico poderiam ser pensados dentro de uma ética da multiplicidade, como formas que retornam em um campo não-mimético, mas equívoco, no qual menos do que a história, há apenas possibilidade de proliferação rizomática do mito. Tratar-se-ia de pensá-los, valendo-se do pensamento de Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (v. 4) não mais como modelos a serem imitados, mas como imagens em eterno diferimento, dotadas de relações que devem sempre outras, para além das noções de forma ou função, como anorgânicos, assignificantes e assubjetivos. Tratar-se-ia, pois, de pôr o rio e a ninfa no *ritornello*, em que não há mais sujeito pleno, mas agenciamento; em que não há mais mimesis, mas sim rizoma; em que não há mais origem, mas sim devir.

Notas

¹ DUARTE, Paulo, *Memórias: Raízes profundas*. v. 1. São Paulo: Hucitec, 1974, p. 92.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ Paolo Virno define um anacronismo sistemático, produtivo, *formal* (diferente do que chamaria *real*, mera repetição idêntica de um ato passado), como “el ser posible del hecho, si bien pertenece al presente, se ve como ser-*sido*-posible: mediante um *anacronismo* sistemático, pues.” (VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Trad. esp. de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003, p.25.) O anacronismo nos faz entrar, portanto, no campo da possibilidade, da devolução de potência aos atos através de diferentes entrelaçamentos a eles imprimíveis.

⁵ Adoto as datações dadas por Luciana Stegagno Picchio na edição de *Poesia completa e prosa* pela Nova Aguillar (1994).

⁶ MENDES, Murilo. Altamira. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994, p. 1121.

⁷ *Ibid.*, p. 1122.

⁸ MENDES, Murilo. Cabeça de touro maiorquina. In: _____. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 577-578.

⁹ Nunca é demais lembrar, com Raúl Antelo, que, se estamos diante de uma reflexão que atravessa a matriz surrealista, Duchamp aponta, com *Rrose Sélavy*, para o fato de que não só Eros é a vida, como também *aRrose Sélavy*, ou seja, “a arte é a vida”. (Ver ANTELO, Raúl. *Poesia e imagem*. Disponível em: <<http://confraria.dovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm>>. Acesso em: 1 ago. 2009.)

¹⁰ Bataille reforça, na cena *O olho de Granero*, a sensualidade com que se molda o toureiro, que aparenta não ser carniceiro, mas um príncipe esbelto e viril. O processo pelo qual pode o matador parecer sublime é atravessado por uma *metamorfose* e implica um *jogo*, no que aumentamos a constelação em torno da ficcionalidade do problema do mito e da origem. A proximidade do erotismo, do

gozo e da morte (ou do gozo como uma morte) se afirma ainda pelo desejo que Simone revela quando, após ver a morte do primeiro touro: “Agarrei Simone pelo cu enquanto ela tirava meu pau para fora, com um tesão colérico. [...] A jovem se despiu e enfiei meu cacete rosado em sua carne gosmenta e cor de sangue; ele penetrou naquela caverna do amor enquanto eu bolinava o ânus raivosamente: ao mesmo tempo, as revoltas de nossas bocas se misturavam. O orgasmo do touro não é mais violento do que aquele que nos rasgou mutuamente, quebrando nossos lombos, sem que o meu membro recuasse na vulva arrombada e afogada em porra”. (BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 66-67.) Se no resgate do corpo como instância desejante está essa reabilitação da carnalidade, e se nela aproximamos morte e gozo, se a arte é a instância do gozo e se a história só se revela acessível como ficção, temos aí uma saída para ler a determinação da origem como, de antemão, tarefa impossível como busca de uma verdade última.

¹¹ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 19-21.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ MENDES, Murilo. Numancia. In: _____. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 577.

¹⁵ MENDES, Murilo. *O Eco em Siracusa*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 573.

¹⁶ CAILLOIS, Roger. *Le fleuve Alphée*. Paris: Gallimard, 1978, p. 16.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. In: _____. *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze*. Vicenza: N. Pozza, 2005, p. 123-46.

¹⁸ O interesse do pai pelo ocultismo teria feito com que abandonasse “até a sua vida prática, real, de todos os dias, para mergulhar-se naqueles limbos misteriosos da Magia Negra ou Branca, pesquisadas ainda hoje pela Metapsíquica, nome dado por Richet, substituído pelo de Parapsicologia, no Congresso de Utrech, que tomou foros de hipótese de trabalhos com o endosso de Charles Richet, e outros dentro ou fora dos postulados religiosos ou até ao redor deles com Krishnamurti, Annie Besant, Blavatsky, e outros. Por isso, não era raro, o capitão Hermínio passar dias procurando interpretar tantos autores, sérios ou não, malucos ou fanáticos como, dentre todos, Guaita, cujo livro traz a assinatura do Diabo, com firma reconhecida pela justiça francesa do século XVI ou XVII, o fisiologista Encause, mais conhecido por Papus na literatura ocultista, Corneille Agrippa, Paracelso, Nostradamus, Cagliostro, Eliphas Levy, ou Desbarolles e Madame de Thèbes e Muchery, caminhando nos meandros da quiromancia, ou Allan Kardec e Flamarion procurando transpor as fronteiras do além; Sédîr perscrutando a magia das plantas e tantos outros como Madame Legrand, René Sudre, Amadou, o dicionário infernal de Plancy, todos dentro da magia ou nos arredores da pesquisa seria até os autores lididamente científicos, a obra importantíssima de Grillot de Givry sobre a feitiçaria, a *História da Feitiçaria* de Paul Morelle ou a *História do Ocultismo* de Gérin-Ricard. Isso sem falar nos clássicos da Magia Negra ou da atrevidamente chamada Ciência Esotérica tais o famoso *Dictionaire “Rhéa”*, o célebre *Enchiridion*, “*Les admirables Secrets d’Albert, le Grand*”, *Le Véritable Dragon Rouge*, com a

marca D'Astaroth e que é um tratado de arte de comandar os espíritos invernais, aéreos e terrestres, fazer os mortos aparecerem, ler nos astros, descobrir tesouros, fontes, minérios e ainda a *Galinha Negra* e mais os mistérios da rainha Cleópatra, fórmulas para se tornar invisível, segredos de Arthepios e outro – livro editado em 1521, sem esquecer o *Alberti Parvi Incii* com 'os segredos maravilhosos de magia natural do 'Petit Albert, ricamente ilustrado de xilogravura até Rochas e Richet já citado, e outros de que não me lembro. Conservo ainda comigo um lindíssimo *Calendrier Magique*, de 1896, ricamente ilustrado e iluminado até a ouro, desenhos terríveis, alguns sacrílegos, mas admiravelmente executados, como o da 'Missa Negra', o 'Sabbat', a 'Imprecação', o 'Horóscopo', o 'Philtre D'Amour', 'Transmutação'." (DUARTE, Paulo, *Memórias*, v. 1, op. cit., p. 145.)

¹⁹ CAILLOIS, Roger, *Le fleuve Alphée*, op. cit., p. 32.

²⁰ CAILLOIS, Roger. A guerra cortês. *Anhemi*. v. XI, n. 31. São Paulo: Anhemi, jun. 1953.

²¹ ANTELO, Raúl. *Poesia e imagem*. Disponível em: <<http://confrariadovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm>>. Acesso em 1 ago. 2009.

O surrealismo dentro e fora da modernidade, a parte maldita como potência ainda hoje

Giórgio Zimann Gislon

From a historical point of view, Surrealism may be considered as part of a group of modern literary movements, the so called historical avant-gardes. On the other hand, surrealist experiences from the beginning and the middle of 20th Century may still be interesting in order to reflect upon the present time, the very beginning of the 21st Century. The research developed by Georges Bataille on the accursed share, on the excess, may be used nowadays as potency, as possibilities of connections with literary texts and life forms that escape from the contemporaneous bio-politics. The present paper aims at reconsidering the book *The accursed share* (1949) in order to question the transcendental guides of the contemporaneous secular lifestyle, more specifically, the crystallized idea of economic growth, establishing a dialogue with works developed by authors such as Giorgio Agamben. Contrasting the works of the mentioned thinkers, the present paper searches for breaches and fissures through which it may be possible to anticipate, and to foresee, an economy to come.

Keywords: excess; Bataille; economy; modernity.

O surrealismo, por um lado, pode ser colocado, de um ponto de vista histórico, dentro de um conjunto de movimentos literários modernos, as chamadas vanguardas históricas, por outro, os experimentos feitos pelos surrealistas no começo e nos meados do século XX podem servir, ainda neste começo de século XXI, para pensar o tempo presente. As pesquisas de Georges Bataille sobre a parte maldita, sobre o excesso, podem, hoje, ser utilizadas como potência, como possibilidades de contato com textos literários e com formas de vida que fujam à biopolítica contemporânea. Aqui, busca-se retomar o livro *A parte maldita*, publicado em 1949, para, colocando-o em diálogo com escritos como os de Giorgio Agamben, questionar os transcendentais que regem a vida laica contemporânea, especialmente, a ideia cristalizada de crescimento econômico. É por meio do cotejamento dos textos dos autores mencionados que buscamos fissuras, rachaduras, por onde se possa anunciar, ou antever, uma economia por vir.

Palavras-chave: excesso; Bataille; economia; modernidade.

1 Introdução

Busca-se, aqui, um cruzamento entre a reflexão sobre as concepções de tempo de Giorgio Agamben no capítulo “Tempo e história, crítica do instante e do contínuo”, do livro *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* e a reflexão de Georges Bataille sobre o *potlatch*, sobre o excesso, em *A parte maldita*. Além disso, será evidenciado o paradigma supostamente biológico comum tanto da economia liberal quanto da economia marxista, no pressuposto smithiano da troca natural.

2 Tempo em “Tempo e história, crítica do instante e do contínuo”

Agamben começa “Tempo e história”:

Toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência.¹

Agamben está pensando o tempo numa relação com a história e busca evidenciar, criticamente, a concepção marxista do tempo, inspirado por Benjamin. Para o filósofo italiano, o marxismo criou uma concepção revolucionária da história, entretanto, deixou de criar sua necessária correlata concepção revolucionária de tempo. O marxismo herdou a concepção aristotélica do tempo como *continuum*.

Agamben mostra que os gregos tinham duas concepções de tempo, uma circular e outra contínua. As duas concepções podiam atuar em conjunto e formar um tempo cíclico contínuo, ou atuar separadas. A concepção que sobreviveu foi a contínua, encontrada na *Física* de Aristóteles. Agamben trata, também, da concepção cristã do tempo. Uma concepção de tempo em que existe o começo no *Gênesis* e o fim no *Apocalipse*, e que, além disso, divide o tempo ao meio pela vinda de Jesus à terra. Nela, tudo acontece uma única vez. Entretanto, mesmo dentro do cristianismo, há um contraponto: a eternidade. Esse contraponto é deixado de lado, e o *continuum* é reafirmado, por exemplo, por Santo Agostinho.

Para Agamben “o tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível”². Essa laicização ocorreu através da retirada da ideia de um começo e de um fim, e foi reafirmada pelo trabalho na manufatura e pela física moderna. E “por trás do aparente triunfo do historicismo no século XIX se esconde na realidade uma radical negação da história em nome de um ideal de conhecimento moldado nas ciências naturais”³.

Agamben critica Hegel, tanto por sua concepção de tempo quanto pela sua concepção de história. Porém, ao analisar Marx, ele ressalta a concepção marxiana da história como criação:

A *práxis*, na qual o homem se coloca como origem e natureza do homem, é também imediatamente <<o primeiro ato histórico>>, o ato de origem da história, compreendida como o tornar-se natureza, para o homem, da essência humana e o tornar-se homem da natureza.⁴

A incompatibilidade desta concepção de história com o tempo *continuum* é, então, assinalada como angústia, pois:

A duplicidade de toda concepção moderna da história – como *res gestae* e como *historia rerum gestarum*, como realidade diacrônica e como estrutura sincrônica, as quais não podem coincidir jamais temporalmente – exprime esta impossibilidade do homem, que se perdeu no tempo, de apoderar-se da própria natureza histórica.⁵

Depois de criticar o instante, Agamben busca concepções alternativas de tempo. Encontra-as na Gnose, nos estoícos, em Benjamin e em Heidegger, numa bela arqueologia que talvez aqui não seja oportuno relatar. Então, Agamben chega a seguinte conclusão: “Assim como ao tempo vazio, contínuo e infinito do historicismo vulgar deve-se opor o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica”⁶.

3. O *potlatch* e a troca

Assim começa a terceira parte do capítulo “A dádiva de rivalidade (O ‘*potlatch*’)”, do livro *A parte maldita*, de Georges Bataille:

A economia clássica imaginava as primeiras trocas sob a forma de escambo. Por que teria ela acreditado que originalmente um modo de aquisição como a troca não teria correspondido à necessidade de adquirir, mas à necessidade contrária de perder ou de desperdiçar? Atualmente a concepção clássica é em certo sentido contestável.⁷

Em todo o caso, Bataille não retrata a concepção clássica da troca, vamos buscá-la em Adam Smith. No Livro I de *A riqueza das nações*, no segundo capítulo, “Do princípio que dá ocasião à divisão do trabalho”, Smith explica o seu primeiro capítulo, que se chama “Da divisão do trabalho”. No primeiro capítulo, defende as vantagens da divisão do trabalho e a sua exemplificação é feita através da análise de uma fábrica de alfinetes. Divisão social do trabalho que, em última instância, para Smith, seria aquilo que desenvolveria a riqueza das nações:

Essa divisão do trabalho, da qual tantas vantagens derivam, não é originalmente o efeito de qualquer sabedoria humana, prevê e provê aquela opulência geral a que dá ocasião. É necessária, se bem que muito lenta e gradual consequência de uma certa propensão da natureza humana que não tem em vista uma utilidade tão extensa: a tendência para comerciar, barganhar e trocar uma coisa por outra.⁸

Então, a divisão social do trabalho é decorrência de “certa propensão humana” e:

Se esta propensão é um dos princípios originais da natureza humana, de que não se pode falar mais, ou se, como parece mais provável, é consequência necessária das faculdades da razão e da fala, não pertence à investigação do nosso presente assunto. É comum a todos os homens, não

sendo encontrada em nenhuma outra raça de animais, que parecem não conhecer esta nem nenhuma outra forma de contratos.⁹

Pois bem, aí encontramos uma concepção da troca como algo que é inerente aos homens, uma naturalização do escambo. Smith não pretende definir se a propensão à troca é originária no ser humano ou se depende da razão, entretanto, garante que a propensão à troca e à celebração de contratos são, pelo menos, uma das características que separa o ser humano dos animais.

É importante ressaltar Adam Smith, o moralista, como Pai tanto da teoria econômica marxista, devido a sua incorporação por Marx, quanto da teoria econômica liberal, devido a sua incorporação por David Ricardo. O fato de Smith ter sido um moralista, ou seja, ter tido profundas relações de seu pensamento com o pensamento religioso cristão, é um dado a ser levado em conta. Ainda mais, pesando o fato do livro de Agamben *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo* assinalar a relação entre o conceito aristotélico de *oikonomia* e a concepção trinitária da mitologia cristã, o que nos permite colocar como hipótese uma ligação também muito forte entre a ideia de Revolução dos marxistas e a ideia de Apocalipse da mitologia cristã.

4. O *potlatch* e a lei da economia geral

Voltemos, agora, a George Bataille. Inspirado pelo *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss, que cita numa nota de rodapé de *A parte maldita*, desenvolve uma teoria econômica que não aceita o pressuposto da troca natural colocado por Smith. Segue um trecho:

Foi recentemente que pude reduzir a dificuldade, e dar aos princípios da “economia geral” uma base bastante ambígua: uma dilapidação de energia é sempre o contrário de uma coisa, mas ela só entra em consideração se tiver entrado na *ordem das coisas*, se estiver mudada em *coisa*.¹⁰

A lei de economia geral para Bataille é a parte maldita, não por acaso este é o título de seu livro. De fato, o livro inteiro trata sobre a economia geral. Em outras palavras, ao contrário do administrar a casa, do *management* que Agamben rastreia em Aristóteles, que seria o problema da produção, da falta, a economia geral teria o problema de o que fazer com o excesso, como despende o excesso.

Para Bataille, nem todo o excesso pode ser destinado ao crescimento econômico e pelo menos uma parte dele vira *potlatch* – sacrifício, dádiva. Bataille se baseia nos islâmicos, nos tibetanos e nos astecas para descrever, respectivamente, uma sociedade de empreendimento militar, uma sociedade de empreendimento religioso e uma sociedade de consumo. Enuncia Bataille:

[...] sempre, no conjunto, que uma sociedade produz mais do que é necessário para sua subsistência, ela dispõe de um excedente. É precisamente o uso que faz dele que a determina: o excedente é a causa da agitação, das mudanças de estrutura e de toda a história.¹¹

Numa perspectiva temporal, as sociedades dispõem, na maioria das vezes, de excesso. A carestia, a falta de alimentos necessários à sobrevivência, acontece

somente em tempos muito demarcados, como épocas de pestes agrícolas ou catástrofes climáticas. Continua a citação:

“Todavia, ele [o excedente] tem mais de uma saída, sendo a mais comum o crescimento. E o próprio crescimento tem várias formas, das quais cada uma, com o tempo, se choca com algum limite. Contrariado, o crescimento demográfico faz-se militar, é obrigado à conquista: atingido o limite militar, o excedente tem como saída as formas suntuárias da religião, os jogos e os espetáculos que daí derivam, ou o luxo pessoal.”¹²

As sociedades têm, então, não somente que suprir as necessidades biológicas, como quer a economia política, mas também decidir o que fazer com o excesso. Diferentes sociedades usam o excesso de múltiplas maneiras.

5. Dois usos do excesso: a URSS e o Tibet

Por meio do conceito de dispêndio, Bataille analisa a União Soviética e mostra como o excesso foi destinado pela URSS, quase em sua totalidade, para a indústria de bens de produção, ou seja, para o crescimento econômico. Através dessa obstinada destinação do excedente, os soviéticos conseguiram sair de uma economia agrária e chegar a um desenvolvimento industrial capaz de frear o avanço nazista com equipamento militar próprio. Entretanto, a canalização total do excesso para o crescimento é um procedimento que gera problemas por menosprezar o consumo. De modo que a URSS, a partir da descoberta da coisificação do homem pelo capitalismo desordenado feita por Marx, propõe, ou proponha, uma coisificação racionalizada ao extremo. As economias ocidentais são semelhantes à da URSS no que toca ao crescimento econômico, somente não buscam o crescimento econômico através da planificação, mas por outros métodos de controle como metas e regulamentações.

O Tibet, segundo a análise de Bataille, toma um caminho totalmente contrário. O Tibet não se preocupa com o crescimento econômico, pois a maior parte do excedente é canalizada para a religião. A sociedade tibetana não busca o futuro nem o desenvolvimento econômico, vive o presente. Por não buscar o crescimento econômico, não trabalha para criar mais trabalho, essa é uma explicação para o que é o desenvolvimento econômico ocidental: o montante de trabalho que é destinado para a construção de novas máquinas, instalações produtivas e infraestrutura é trabalho que cria mais trabalho.

Aos ocidentais que não estão absortos na lógica do quanto mais, melhor, que é a lógica do crescimento econômico, o monaquismo do Tibet parece poder indicar algo:

Certamente o monaquismo ao mesmo tempo que é despesa pura é uma renúncia à despesa; trata-se em certo sentido da solução perfeita, obtida com a condição de se voltar as costas perfeitamente para a solução. Mas não se poderia conceder suficiente importância a essa saída ousada, cuja história recente acentua seu valor paradoxal. Ela dá uma indicação clara quanto às condições gerais do equilíbrio econômico: situa a atividade humana diante de seus limites, descreve para além da atividade militar ou produtiva um mundo que não é subordinado a qualquer necessidade.¹³

Comparando a sociedade tibetana à retomada do tempo cairológico por Agamben, podemos assinalar as suas correspondências e podemos propor semelhante correspondência como alternativa para a sociedade ocidental, a sociedade psicótica do crescimento.

6 A potência da estagnação e a Revolução

A alternativa ao crescimento econômico poderia chamar-se potência da estagnação, poderíamos ter a possibilidade, não a obrigação, de estagnar, de usar todo o excedente destinado ao crescimento econômico para *potlatch*. O homem poderia gastar tudo o que produz em proveito próprio, consumir todo o produto do seu trabalho, tornar dádiva em proveito próprio. Um *potlatch* imanente e não transcendental como faz o Tibet, através da religião, ou a economia marxista, através do desenvolvimento das forças produtivas rumo à Revolução.

A potência da estagnação tem pontos de contato com a ideia de Revolução do pensamento marxista; porém, a Revolução, no pensamento marxista, pressupõe o desenvolvimento das forças produtivas até que o socialismo seja possível, ou seja, coloca um muro transcendental intransponível, joga a possibilidade de o homem consumir aquilo que produz sem criar mais trabalho, num horizonte temporal impossível.

A potência da estagnação, baseada num cruzamento entre a reflexão temporal de Agamben e a economia geral de Bataille, diz que, desde sempre, este tempo pode ser agora, uma vez que as condições materiais são dadas eternamente. Os marxistas criam obstáculos biopolíticos para a própria teoria de que a sociedade é criação ao aceitarem a naturalização da ideia de troca de Smith, e ao biologizarem tantos conceitos como o de salário, que, por regra natural, para eles é equivalente ao necessário para a subsistência e reprodução do operário.

O próprio conceito de mais-valia, tão caro aos marxistas e tão importante para instrumentalizar os trabalhadores para lutarem por melhores condições de vida, não deixa de ser um meio de afirmar biologicamente o capitalismo. Quando, a partir da ideia de mais-valia, os marxistas tentam configurar uma análise de todo o sistema capitalista e afirmar que o capitalismo funciona da forma que funciona porque é natural que as empresas compitam de modo a obrigarem umas às outras a um desenvolvimento tecnológico cada vez maior, eles estão justificando o capitalismo.

No pensamento marxista, a noção do pensamento determinista que diz que o homem é produto do seu meio é trocada pela noção, também determinista, de que é natural ao capitalismo ser do jeito que é. A teoria marxista acaba traindo a si mesma quando justifica o capitalismo, mesmo que seja uma justificativa que atesta as contradições morais do sistema.

Conclusão

O que tentamos fazer aqui, então, foi expor o quanto a maneira de viver do ocidente é baseada em ideias aceitas como naturais, que são fundamentalmente culturais. Em outras palavras, acentua-se o mundo como criação humana e não como determinação biológica, natural ou divina, e mostra-se como a junção da concepção de tempo contínuo com a ideia de troca natural criam um transcendental que, talvez, não tenha tido suficiente desconstrução, como talvez já tiveram outras ideias como as de gênero ou de família. É evidente a analogia entre a contribuição para a

economia de Bataille, neste texto, e a contribuição que o surrealismo e a antropologia trouxeram para o pensar das ciências ditas humanas.

Sendo assim, o transcendental do crescimento econômico poderia ser trocado, poderia ser obliterado, e eis aí uma fissura, uma das aberturas que poderão anunciar uma economia do porvir. Economia do porvir que teve como profeta Bataille, “A parte maldita”, um livro de 1949, mas que permanece como potência ainda hoje.

Notas

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 111.

² *Ibid*, p. 117.

³ *Ibid*, p. 118.

⁴ *Ibid*, p. 121.

⁵ *Ibid*, p. 121.

⁶ *Ibid*, p. 128.

⁷ BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 104.

⁸ SMITH, Adam. *Uma investigação sobre a natureza e causas da riqueza das nações*. Tradução de Norberto de Paula Lima. Curitiba: HEMUS, 2001, p. 7.

⁹ *Ibid*, p. 7.

¹⁰ BATAILLE, loc. cit p. 106.

¹¹ *Ibid*, p. 140.

¹² *Ibid*, p. 140.

¹³ *Ibid*, p. 144.

A tradição e a vanguarda na poesia de Sá-Carneiro

Gustavo Henrique Rückert

This study is a part of a more comprehensive project named Os Orphistas e os Possíveis Diálogos: da Filosofia às Artes. It aims to rescue the creator and performer of European and Portuguese vanguards, the Orpheu Group, and their dialogue with other artistic productions of modernity and with the philosophy. Fernando Pessoa was the leader of the Orpheu Group and an extremely important figure in Portuguese poetry and in World's poetry. Talented artists, however, remained in the shadow of this genius, such as Mário de Sá-Carneiro. Sá-Carneiro represents the modern subject, which is not suited to the Enlightenment tradition and scientificism. That is typical of his artistic generation according to Walter Benjamin. The expression of his poetry reveals the use of elements from several vanguards, without, however, neglecting strong ties with traditional characteristics. This phenomenon is typical in Portuguese modernity, due to adding elements of modern art with elements of traditional art, especially the Symbolist art, which is defended by Pessoa's manifestos. Thus, Sá-Carneiro, with an egocentric and decadent poetry, making use of free associations, onomatopoeia futurists, exploring the visual aspect of poetry, and neglecting the communicative use of language, reveals the fragmentation of the modern subject as artistic achievements, what is very faithful to Pessoa's manifestos.

Keywords: Orphism; Vanguards; Sensacionismo; Sá-Carneiro.

O presente trabalho faz parte de um projeto de maior abrangência denominado Os Orphistas e os Possíveis Diálogos: da Filosofia às Artes. Esse projeto pretende resgatar o grupo Orpheu, criador e executor de vanguardas europeias e lusas, e seus diálogos com as demais produções artísticas da modernidade e com a Filosofia. O líder do grupo do Orpheu e figura das mais importantes no cenário poético português e mundial é Fernando Pessoa. Talentosos artistas, todavia, ficaram à sombra dessa genialidade, como é o caso de Mário de Sá-Carneiro. Representante do sujeito moderno, esse jovem português não se adapta à tradição iluminista e cientificista, como é típico da sua geração artística de acordo com Walter Benjamin. A expressão de sua poesia revela a utilização dos elementos de diversas vanguardas, sem, no entanto, deixar de lado fortes ligações com características passadistas. Esse fenômeno é típico da modernidade portuguesa, uma vez que a tese de agregar os mais diversos elementos da arte moderna com elementos das artes do passado, sobretudo a arte Simbolista, é defendida por Pessoa em seus manifestos. Sá-Carneiro, assim, com um eu-lírico

Gustavo Henrique Rückert. Orientação: prof^ª Dr.^a Jane Tutikian (UFRGS). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Av. Bento Gonçalves 9500, Cep 91540-000 Bairro Agronomia - Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: gh.ruckert@ig.com.br.

egocêntrico e decadentista, ao mesmo tempo utilizando-se de livre associações, onomatopéias futuristas, explorando o aspecto visual da poesia, e revelando um descaso em relação ao uso comunicativo da linguagem, revela a fragmentação do sujeito moderno na realização artística mais fiel aos manifestos pessoais.

Palavras-chave: Orfismo; Vanguardas; Sensacionismo; Sá-Carneiro.

1 Introdução

O século XIX, com o advento científico e tecnológico marca o auge do pensamento racional. O sonho iluminista estava ali: o homem criador, postado ao centro de tudo. No entanto, no início do século XX, aviões, blindados, metralhadoras, motores à combustão, revelaram o monstruoso desenvolvimento da técnica. Toda uma tradição cultural foi utilizada para acabar com um número jamais visto de vidas. O sonho iluminista tombava junto aos arranha-céus.

Não é a toa que Arnold Hauser¹ considera a primeira guerra como marco inicial do século XX. E é em meio aos destroços dessa nova e conturbada era que escreve o teórico Walter Benjamin. Segundo ele, a partir da ruptura com a antiga tradição nasceria uma nova estética. Antes, havia a sabedoria, que era baseada no acúmulo de experiência. Já no início do século, não se possuía nada. E é a partir dessa tabula rasa que se formariam os novos artistas, bárbaros, segundo o teórico alemão. É claro que Benjamin se referia à arte vanguardista. E em linhas gerais “sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”.²

Em Portugal, o grupo Orpheu foi responsável pela manifestação artística de vanguarda. O grande teorizador do grupo foi Fernando Pessoa, que, de certo modo, chega à mesma reflexão de Benjamin: “como interpretar essa época, opondo-se-lhe”? Duas respostas são dadas por ele mesmo: “cultivar serenamente o sentimento decadente” e “fazer por vibrar com toda a beleza do contemporâneo”.³

Justamente por esse caráter aberto, tendo em vista acompanhar as inovações da arte moderna, porém, sem esquecer dos clássicos (principalmente simbolista), que a vanguarda portuguesa é um caso bastante peculiar. O Sensacionismo (corrente teórica criada por Pessoa) diferente de qualquer escola literária, não parte de determinados princípios e não está assentado sobre nenhuma base. Ao passo que as escolas buscam um aprofundamento teórico sobre as características que a arte deve ter; o Sensacionismo acredita que a arte não deve se caracterizar por nenhum aspecto. E enquanto as correntes literárias têm por costume excluir outras correntes, o Sensacionismo aceita a todas; sempre sob a máxima de que tudo é sensação. A poesia de Sá-Carneiro (também integrante do Orpheu) segue fielmente as teorizações pessoais. Por vezes, o poeta mergulha na mais profunda melancolia romântica, por vezes alcança a musicalidade e espiritualidade simbolista e, ainda, agrega elementos modernos típicos das artes vanguardistas sob o grande devaneio do sonho (característica central da arte moderna para Pessoa⁴).

2 Características clássicas:

O grande tema da poesia desse português é a sua própria pessoa. Assim, “o motivo central da sua obra é o da crise de personalidade [perdido em meio aos destroços do início do século], a inadequação do que sente ao que desejaria sentir”⁵.

É seguindo a tradição romântica que atenta para a sensibilidade subjetiva e a egocêntrica latência da primeira pessoa. Já de António Nobre, Cesário Verde, Remy de Gormount, Rimbaud – narcisistas como os românticos – que vem sua preocupação musical e sua análise profunda dos estados de alma típicos de simbolista-decadentista. Segue, contudo, aqueles simbolistas que adotam as formas classicistas de métrica, preferindo os sonetos e as redondilhas. Ainda na mesma esteira, transparecem o gosto pela bizarria, como aponta Clara Rocha ⁶, e pelos “paraísos artificiais”, produzidos por substâncias alucinógenas: sua musa – A Inegualável – queria o poeta da seguinte forma:

Queria-te nua e friorenta,
Aconchegando-te em zibelinas –
Sonolenta,
Ruiva de éteres e morfina...⁷

Deixa claro, entretanto, que a substância mais inebriante é seu EU – talvez a sua conflituosa busca por um EU:

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante –
Manhã tão forte que me anoiteceu.⁸

O exagero, uma viciosa tendência ao excesso, parece ser aspecto também oriundo do romantismo, propagado também nos seus ídolos simbolistas.

(...)a substância mítica do “mais” e do “além” que o enamoravam, foram-lhe um céu-inferno irresolúvel e dessa inconformidade gêmea, de quem era o ponto ligado e vital, fez, a sangue e raiva humaníssimos, o “oiro” da sua alma entrevista e fantástica.⁹

3 Características modernas:

Como visto anteriormente, é na constante busca de si que consiste a grande tensão da lírica de Sá-Carneiro. Contudo, se em seu amigo e companheiro de Orphismo, Fernando Pessoa, temos a criação de um universo interno com diversos EUs, todos completamente diferentes, em Sá-Carneiro temos a fragmentação de um EU. Não temos mais a noção de indivíduo com sua totalidade do ego. Temos a noção de sujeito, uma consciência fragmentária e, ao mesmo tempo, delimitada em si mesmo (o assujeitamento do sujeito). Essa é uma característica típica da modernidade: o homem não consegue mais enxergar na sua individualidade a existência plena e total. A teoria do inconsciente de Freud é fundamental para essa noção de sujeito. Por intermédio dela, percebe-se que homem não tem o domínio total sobre si.

Na arte, essa fragmentação encontra ecos seja numa narrativa por fluxos, como a de Joyce, na decomposição dos traços realistas para os fragmentados traços de Picasso, ou na composição de um todo musical inusitado pelas diferentes partes de uma ópera de Stravinski. “É a representação do eu [somente] como lugar de representação”, como comentou Fernando Cabral Martins no prefácio das poesias completas de Sá-Carneiro.¹⁰ Clara Rocha nos mostra as metáforas utilizadas por Sá-

Carneiro nessa busca incessante e inquietante, denominando-as “imagens da frustração”¹¹. Cito algumas dessas imagens:

trapézios escangalhados
castelos desmantelados
leões alados sem juba
quebram-se espadas de ânsia
seu templo prestes a ruir sem deus
asa que se elancou mas não voou
templos aonde nunca pus um altar
rios que perdi sem os levar ao mar
ravinas / Que não ousou percorrer

Rocha ainda marca essa falta de unicidade e a decepção decorrente dela no emprego de símbolos que se desmancham no ar, ou em líquido: *bruma, espuma, nuvens, espasmo, quimera, cinzas, ...* e também nos referentes verbos: *desfazer-se, desmantelar, diluir-se, resvalar,...*

A desilusão desse eu-lírico egocêntrico que não consegue se encontrar parece levar a uma atitude – desesperada é claro –, desprender-se de explicações, de raciocínios, apenas querer tudo sentir. O poeta busca, desenfreadamente, por sinestésias, constituindo uma atmosfera de devaneio e um clima letárgico. *E o som já não é mais som, é cor e aroma*. Sá-Carneiro se torna pouco claro tendo em vista a sensação do estranhamento, a fascinação pela simples disposição de palavras fugindo muitas vezes da logicidade. Os limites do simbolismo acabam sendo rompidos – pela palavra não mais simbolizar alguma imagem, algum significado. Segundo Dieter Woll¹², nesses momentos Sá-Carneiro se aproxima de um Surrealismo, mas um surrealismo sem teoria psicanalítica e sem a dissolução total da estrutura ideológica e sintática. Essas características revelam em Sá-Carneiro a corrupção da palavra enquanto comunicação – enquanto meio inteligível – e a incorporação do caos citadino com a exploração da disposição gráfica do poema com efeitos de fachadas, cabeçários de jornais, números de telefones, onomatopéias representativas dos sons urbanos, livre associações,... um simples bailado vibrátil de sons, idéias, ou imagens como disse o próprio poeta em carta ao amigo Pessoa. A exaltação dessa caótica e vibrátil poesia a partir dos elementos do início do século XX vem na esteira das confusas produções cheias de excitação e de caos de um Walt Withman ou do Orphista Álvaro de Campos.

3.1 *O Manucure*

Sem dúvida, a poesia *O Manucure*¹³, de 1915, é o exemplo mais perceptível da utilização dos diversos elementos vanguardistas em Sá-Carneiro. Por se tratar de uma poesia extremamente extensa, selecionaremos algumas passagens a fim de observar a apropriação desses elementos.

Manucure

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Tudo me incluo em Mim – piedosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.

De volta, as mesas apenas – ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
Bocal, quadrangular e livre-pensadora...
(...)
E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...
Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
Brumosos planos desviados
Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
Chegam tenuamente a perfilar-me

Na parte inicial do poema, o eu-lírico se apresenta em consonância com a consolidada imagem do poeta solitário e melancólico. Está só num café parisiense a observar o seu redor que não lhe instiga: cadeiras, com toda sua falta de poeticidade. A atitude de polir as unhas pode mostrar uma distinção em relação ao seu redor e o verniz um isolamento, uma espécie de crosta. Eis que no ar começam a perfilar mil cores, mil vibrações. A partir de então, elementos poéticos para esse eu-lírico despertam-no da inicial condição blasé.

– Ó beleza futurista das mercadorias!

– Sarapilheira dos fardos,
Como eu quisera togar-me de Ti!
– Madeira dos caixotes,
Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
E os pregos, as cordas, os aros... –
Mas, acima de tudo,
Como bailam faiscantes,
A meus olhos audazes de beleza,
As inscrições de todos esses fardos –
Negras, vermelhas, azuis ou verdes –
Gritos de actual e Comércio & Indústria
Em trânsito cosmopolita:

FRÁGIL! FRÁGIL!

843 – AG LISBON

492 – WR MADRID

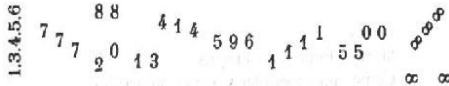
O cotidiano citadino revela ao poeta um objeto passível de poesia: os caixotes de mercadorias. A partir do Futurismo, os objetos da poesia recriam a estética do belo: não mais são paisagens bucólicas, a beleza das formas humanas e dos sentimentos idealizados, mas as construções, as cidades, as máquinas e a indústria. Aqui, Sá-Carneiro observa a beleza futurista dos caixotes de mercadoria, sua constituição física, suas inscrições (com grafia destacada), a movimentação que gera o comércio e a indústria.

Junto de mim ressoa um timbre:

Laivos sonoros!
Era o que faltava na paisagem...
As ondas acústicas ainda mais a sutilizam:
Lá vão! Lá vão! Lá correm ágeis,
Lá se esgueiram gentis, franzinas corças de Alma...

Pede uma voz um número ao telefone:
Norte - 2, 0, 5, 7...
E no Ar eis que se cravam moldes de algarismos:

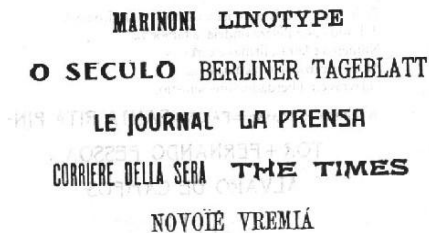
Assunção da Beleza Numérica



Uma voz surpreende o poeta. O elemento sonoro era o que lhe faltava nessa paisagem intensa e excitante. As ondas acústicas são tratadas visualmente, como se o eu-lírico visualizasse a aproximação delas, que informam um número de telefone. Surge, então, a assunção da beleza numérica: o poeta enxerga a disposição dos números em forma de onda, a bailar no ar em sua frente.

Mas o estrangeiro vira a página,
Lê os telegramas da Última-Hora,
Tão leve como a folha do jornal,
Num rodopio de letras,
Todo o mundo repousa em suas mãos!

-Hurrah! Por vós, indústria tipográfica!
-Hurrah! Por vós, empresas jornalísticas!



Nesse momento, o poeta observa um estrangeiro que também está no café. Ele lê telegramas. Por sua vez, o poeta lembra dos jornais e salta-lhe aos olhos os cabeçalhos dos principais jornais do mundo e seu rodopio de letras e línguas, as formatações características de cada um deles: é a beleza futurista da indústria tipográfica. De maneira semelhante às marcações dos caixotes de mercadorias, é explorada a questão física visual da poesia, adquirindo tanta importância quanto a sonoridade e a significação (ou, por vezes, a falta de uma significação).

Tudo isto, porém, tudo isto, de novo eu refiro ao Ar
Pois toda esta Beleza ondeia lá também:

Números e letras, firmas e cartazes -
Altos-relevos, ornamentação!... -
Palavras em liberdade, sons sem-fio,

Marinetti + Picasso = Paris <Santa Rita Pin-
Tor + Fernando Pessoa
Álvaro de Campos
!!!!

O poeta já está em clima de completo êxtase perante a beleza que enxerga no ar. Os números, letras, firmas, cartazes, ... que desfilam na sua frente o encantam. É explícita a relação com o manifesto de Marinetti: “palavras em liberdade, sons sem-fio”. E é buscando a libertação das palavras de seus significados, rompendo com os fios da logicidade que expõe uma espécie de fórmula: o futurista Marinetti mais o cubista Picasso igual a sua amada Paris, menor que o Orphista Santa Rita Pintor mais o amigo e também Orphista Pessoa (ou qualquer coisa do tipo). Por fim, surge, em tom exclamativo, o heterônimo pessoano Álvaro de Campos. Álvaro era definido como um neurostênico por Pessoa. Era um poeta exaltado e encantado com a beleza futurista, escrevendo aos moldes de Walt Withman, assim como Sá-Carneiro nos seus momentos mais vanguardistas.

Rolo de mim por uma escada abaixo...
Minhas mãos aperreio,
Esqueço-me de todo da idéia de que as pintava...
E os dentes a ranger, os olhos desviados,
Sem chapéu, como um possessor:
Decido-me!
Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

-Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...

Tum... tum... tum... tum tum tum tum...

9; Vliimiiiiim...

Brá-ôh... Brá-ôh... Brá-ôh!...

Futsch! Futsch!...

Zing-tang... zing-tang...

Tang... tang... tang...

9; **PRA Á K K!...**

No fim do poema, o poeta, já voltando do café, desce escadas e, como um louco, corre para a rua aos gritos. Segue uma seqüência de onomatopéias, como o cotidiano barulhento da cidade. O poeta parece ter se decidido pela modernidade, pela beleza

futurista. No final do poema, a logicidade é cada vez mais esquecida. Os pensamentos vão diminuindo até que sobrem apenas onomatopéias confusas e estranhas, números, letras, cores e sons. Ao mesmo tempo, há uma realização plena do Sensacionismo: o poeta restringiu-se às sensações. O elo significante e significado vai se desfazendo, sobrando o significante pelo significante a bailar, belo no ar. São nessas ocasiões que Dieter Woll analisa Sá-Carneiro como situado entre o Simbolismo e o Surrealismo. Já não mais é simbolista porque os símbolos não remetem a significados e também não chega a desconstrução mais plena do Surrealismo, pelo menos teórico.

4 Considerações finais:

Sá-Carneiro confessou-se, diretamente por cartas e indiretamente por suas poesias, admirador dos diversos movimentos de vanguardas. Jamais, contudo, identificou-se plenamente ou filiou-se em algum deles. Não se tem, portanto, nesse trabalho a intenção de debater a vinculação ou não do poeta a algum movimento. Buscou-se, sim, evidenciar características clássicas e vanguardistas na poesia de Sá-Carneiro. Dessa forma, o poeta nos apresenta um todo artístico complexo e dialógico, bem como teorizou Pessoa tendo em vista a vanguarda em Portugal. Em suma, Sá-Carneiro mostra-se a melhor realização poética da teoria sensacionista, uma vez que aborda diversos elementos de diversas formações artísticas, porém não se retém a nenhuma escola ou vanguarda específica.

Notas

¹ HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: Arnold Hauser. *História social da arte e da literatura*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Martin Fontes, 2003. p. 957-992.

² BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 116.

³ PESSOA, Fernando. Os fundamentos do sensacionismo. In: PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993. p. 246-247.

⁴ PESSOA, Fernando. A arte moderna é a arte do sonho. In: PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 296-299.

⁵ SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005. p. 995.

⁶ ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. p. 22-23.

⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de. A inegalável. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Prefácio. p. 96.

⁸ SÁ-CARNEIRO, Mário de. Álcool. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Prefácio. p. 34.

⁹ GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. p. 45.

¹⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Prefácio. p. 12.

¹¹ ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. p. 12-13.

¹² WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Trad. Maria Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968. p. 185-186.

¹³ SÁ-CARNEIRO, Mário de. Manucure. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p. 53-68.

A Aurora Filosófica do Modernismo

Gustavo Vargas Cohen

This presentation is an annotated reflection on the origins of Modernism based on notes taken mainly from a lecture ministered by Professor Louis Markos, of Houston Baptist University. Its main intention is to contribute to the current discussions on Literary Modernism and its philosophical, historical, and political roots and dimensions.

Keywords: Modernism; avant-garde; transitions.

1 Introdução

Apresento um breve esboço histórico sobre as fontes filosóficas do pensamento Moderno com vistas à análise do movimento artístico e literário chamado de Modernismo. Adapto meus argumentos, principalmente, de anotações realizadas em palestras ministradas pelo professor Louis Markos da Houston Baptist University, e teço comentários sobre o Modernismo literário. Minha meta geral é compartilhar os *insights* deste professor norte-americano com o público brasileiro e, conseqüentemente, contribuir para as discussões atuais sobre as raízes e dimensões filosóficas, históricas e políticas do Modernismo na literatura.

2 O Pensamento Moderno e o Modernismo nas Artes

De acordo com o professor da Universidade de Cambridge Geoffrey Kantaris, a aurora dos tempos modernos é atribuída não a um, mas a uma série de eventos. Alguns destes eventos são associados à ascensão da burguesia no século dezenove, no período imediatamente posterior à revolução francesa. Estes eventos tiveram como critério diretor uma nova importância dada ao racionalismo, ao positivismo e as recém-nascidas crenças no progresso e na ciência como culminação da racionalidade iluminista. Nem todas as explicações, no entanto, são baseadas em argumentos racionalistas. Algumas privilegiam argumentos mais voltados para os campos da política e da ideologia. Outras, ainda, baseiam-se em fatores econômicos. Por fim, algumas culpam até mesmo o ambiente tecnológico resultante do desenvolvimento de um alto capitalismo¹.

Especialistas da academia cujo interesse focal é o estudo literário também dispõem de uma série de possíveis explicações para tal transição. Uma das mais importantes provém do célebre escritor norte-americano William Faulkner que, em seu discurso, sugere que é justamente a dissolução do pensamento do século dezenove que dá origem ao moderno, de uma maneira geral, e ao modernismo, mais especificamente, nas artes. Faulkner defende que, como resultado daquele momento de transição, os pressupostos do século dezenove tornaram-se como que convenções mortas². Independentemente das hipóteses de seus sucessores, o referido momento foi marcado por uma mudança de paradigmas sem precedentes que fez com que o pensamento ocidental, tal qual o conhecemos, isto é, enquanto um legado da época de Platão, ficasse seriamente comprometido. Foi, então, esta mudança de paradigma que ajudou a estabelecer os alicerces do que hoje é

Gustavo Vargas Cohen – Doutorando em Letras/Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9500 Porto Alegre, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: cohen_guto@yahoo.com

conhecido como Moderno.

Para melhor explicar e explorar esta transformação deve-se buscar entender, *a priori*, o conceito de logocentrismo. O professor Louis Markos, da Universidade Batista de Houston, define o conceito de logocentrismo como uma orientação teórica, teológica e filosófica que permeia o pensamento ocidental desde a Grécia antiga³. Em outras palavras, a maioria dos pensadores e filósofos ocidentais foram, nos últimos dois mil anos, logocentristas em seus raciocínios, isto é, acreditaram que o significado das coisas emanava de uma fonte originária que pode ser chamada amplamente de *logos*. Esta fonte tinha como característica principal ser pura e livre de imperfeições. Outros pensadores, no mesmo período de tempo, foram mais radicais epistemologicamente e defenderam que o *logos*, isto é, a fonte dos significados, era, sobretudo, interno ao homem e, por isso, recebeu igualmente o nome de “ego transcendente”³. Interessantemente, estes últimos estavam, na realidade, realocando o *logos*, removendo-o de seus status divino e celestial, como advogado pelos primeiros, e alojando-o dentro do ser humano.

Segundo o pensamento logocentrista, seja para a literatura, em específico, ou para as artes, em geral, a melhor estética é aquela que melhor representa o *logos*. A melhor pintura, ou escultura, ou romance, é aquele que melhor expressa o *logos* em sua forma física, e, conseqüentemente, carrega e sua natureza verdades puras, perfeitas e eternas – o que leva alguns indivíduos a chamarem a arte de transcendente. Como resultado inevitável destas características, qualquer obra de arte seria, portanto, automaticamente colocada à margem de qualquer período histórico, rendendo-lhe o *status* de atemporal. O sucesso de qualquer obra de arte que fielmente encarnasse o *logos* frequentemente funcionou na história como o padrão supremo pelo qual todas as outras artes deveriam ser medidas. Quanto a sua interpretação, a maneira tradicional de se ver a arte desde a época de Platão tem sido condicionada à busca por seu significado. De acordo com o pensamento logocentrista, o significado encontra-se inato à obra de arte e é, ao mesmo tempo, seu ponto de referência, fazendo com que a arte aponte para si mesma. Ela é, concomitantemente, o caminho e o ponto de destino final.

Outro aspecto igualmente importante do logocentrismo é o fato de ele poder ser expresso em pares binários. O primeiro termo deste par é visto como o mais próximo ao *logos* e, por isso, é privilegiado em relação ao segundo termo do par que, por sua vez, é visto como a representação de um distanciamento do *logos*, rendendo-lhe, portanto, o *status* de marginal.

Dentre os pares binários historicamente tradicionais encontram-se, no mundo das Letras, a “fala”, como primeiro termo, privilegiada em relação à “escrita”, “formas de comunicação verbais” são vistas em privilégio em relação às formas de “comunicação não-verbais”. Na psicanálise, o “consciente” é visto com privilégio em relação ao “inconsciente”. Na Academia tem-se, respectivamente, “teoria” e “práxis”. Na religião, “alma” e “corpo”. Nas ciências comportamentais, o “racional” e o “emocional”.⁴ Em palavras simples, tudo aquilo que está mais próximo da perfeição, do que é eterno, do que é imutável, é privilegiado em relação ao que muda, ao que perece, ao que decai. As feministas no século vinte exerceram sua cota de contribuição à compreensão dos mecanismos sociais acusando-os de patriarcais⁵ e, graças à influência deste grupo, foram adicionados ao pensamento de viés logocentrista os seguintes pares binários: “masculino” e “feminino”, “branco” e “não-branco”, “ocidental” e “não-ocidental”, “canônico” e “marginal”.

Uma maneira diferente de olhar para estes pares binários é a forma espacial. Eles podem ser descritos verticalmente, sendo que o primeiro termo da relação é o que se encontra no topo, ou apontando em direção e ele, e o segundo termo é o que está

apontando para a posição inversa. Os pares podem, por outro lado, ser descritos de maneira horizontal, sendo que o primeiro termo é visto como o mais próximo do centro e o segundo como apontando para as extremidades, para as margens e, portanto, recebendo o título de marginal. Não é coincidência que indivíduos, separadamente ou em grupos, têm sido chamados historicamente de marginais, conceito culturalmente imbuído de conotações preconceituosas. A partir deste ponto de vista de representação, pode-se afirmar de maneira leiga que pessoas que dizem estar procurando por um significado mais alto, ou mais elevado e pessoas que dizem estar procurando por um significado mais profundo estão, na verdade, procurando pela mesma coisa.

Observaremos agora como quatro importantes figuras históricas subverteram este milenar pensamento logocentrista e mudaram irreparavelmente o *status quo*. Vejamos como Sigmund Freud, Charles Darwin, Karl Marx and Friedrich Nietzsche radicalmente abriram portas para uma nova visão da realidade, da significação, do pensamento e da arte. Veremos que em suas atitudes e pensamentos *avant-garde* encontram-se as sementes do que hoje é chamado de Modernismo.

Estudaremos brevemente, e de maneira muito simples, os quatro casos. Começemos por Sigmund Freud. Antes de Freud, o consciente ocupava um lugar de privilégio em relação ao inconsciente. Ele desmontou esta idéia. Freud, o “Modernista”, através de sua teoria, inverteu a posição dos pares da relação binária. Ele defendeu que é o inconsciente a verdadeira fonte dos significados, i.e, o inconsciente é provindo do *logos*, e, portanto, a origem do pensamento consciente. Reflexos desta alteração paradigmática fizeram a escritora inglesa Virginia Woolf, profundamente deprimida com esta inversão, escrever em seu diário que o conhecimento de que o ser humano é guiado pelo seu inconsciente e, portanto, é só instinto, a levou a questionar profundamente o homem, a sociedade e a liberdade⁵.

Antes de Freud, a considerada “normalidade” mental era colocada como regra para a sociedade. O “normal” estava ao centro, era o padrão, e os que não se encontravam nesta posição, isto é, os neuróticos, eram os marginalizados, tanto socialmente como institucionalmente. Freud, o “Modernista”, descentralizou esta visão, colocando a neurose como a norma pela qual a sociedade deveria ser medida.

Uma inversão similar ocorreu em Darwin. Antes de Darwin, o lado espiritual do homem estava ao centro e o lado físico estava à margem. Darwin, o “Modernista”, colocou que a alma e/ou o espírito não mais ocupariam papel central, e sim o corpo físico, o corpo animal. Antes de Darwin, entendia-se que o homem vinha de cima, do céu, do paraíso, como criação de Deus. Darwin, o “Modernista”, inverte a origem do homem defendendo a ideia que este vinha de baixo, isto é, nascia da matéria simples e se desenvolvia, crescia, subia e, por isso, evoluía. Embora o debate seja polêmico e sobreviva mais de fé do que de evidências para ambos lados, ele permanece de suma importância pelo simples fato de envolver, por ambas partes, mitos, pois, afinal de contas, são de mitos que a nossa cultura é fundada. Muitas vezes a política se intromete no assunto e se torna uma distração da batalha real, que é qual paradigma deve dominar a sociedade, o logocentrista ou o Modernista, já que estes são os dois pontos de vista que se apresentam filosoficamente e politicamente como arcabouços para vermos a sociedade.

Quebras de paradigmas igualmente radicais são encontradas em Marx. Para Marx, toda a sociedade e sua contribuição são regidas por forças econômicas, os meios de produção, que, por sua vez, as determinam, desde a filosofia e a religião até a estética⁶. Antes de Marx, beleza estética e significado na arte eram buscados em um *logos* divino, nos céus, no paraíso. Para Marx, significado é criado na base, embaixo, e então se eleva e

alcança patamares superiores, assim como o pensamento humano, que é criado na base, pelas mesmas forças sociais e econômicas que criam todo o resto. Para Marx, o “Modernista”, ideias humanas não criam forças históricas, mas forças históricas criam as ideias, e as determinam. Um exemplo disto aplicado a história colonial dos Estados Unidos consiste em dizer que não foram os puritanos fundadores da nação americana que criaram o capitalismo democrático, foi o capitalismo democrático que criou os puritanos fundadores. Para o pensamento marxista, a arte perde seu caráter transcendental, pois nem obra de arte nem artista conseguem se livrar ou se tornarem independentes das forças político-econômicas que os criam. Tendo a origem humana e social que tem, a arte nem sequer pode esperar ser transcendental ou expressar verdades puras e imaculadas. A literatura não é exceção, e sim é, claramente, um sub-produto de forças sócio-econômicas humanas e, portanto, tampouco pode esperar ser eterna e pura - não passa de uma criação humana como qualquer outra, não diferente de uma máquina. Neste sentido, nem mesmo Shakespeare pode ser dito imortal ou eterno, mas nada mais que um produto inevitável de seu *milieu* sócio-econômico.

Nietzsche dá um passo à frente e é mais radical. Nietzsche questiona a fé - a velha fé logocêntrica - na acessibilidade ao significado e, de uma maneira mais extrema, questiona até mesmo a possibilidade da existência de um significado. Em 1911, em seu ensaio intitulado “On truth and falsity in their ultramoral sense”⁷, Nietzsche coloca que verdades são ilusões criadas por seres humanos que esqueceram que elas são ilusões. Neste ensaio Nietzsche nega a própria existência de um *logos*. Para ele, não existe verdade absoluta ou beleza absoluta, pois ambas são ilusões construídas por homens que depois esqueceram que elas eram ilusões. Em outras palavras, para ele, não há verdade a não ser a criada pelo homem, pois assim, mesmo Deus é uma verdade criada pelo homem. Portanto, não foi Deus que criou o homem, e sim o homem que criou Deus, mas depois simplesmente esqueceu que o tinha feito.

Ao julgar pelas ideias destes quatro homens revolucionários e suas atitudes ideológicas tão *avant-garde*, vemos o quanto eles foram cruciais na construção dos caminhos que as gerações seguintes utilizariam para pensar o mundo – de modo distante da velha fé logocêntrica. Embora o pensamento logocentrista resista e persista vivo atualmente, inclusive na Academia, pode-se afirmar com alto grau de autoridade que os ideais do velho paradigma foram irreparavelmente maculados a ponto de encerrarem uma era e inaugurar uma nova que chamamos de era Moderna.

Notas

¹ KANTARIS, Geoffrey. *Avant-garde / Modernism / Postmodernism*. 1997.

Disponível em: <http://people.pwf.cam.ac.uk/egk10/notes/postmodernism.htm>.

Acesso em: 7 mar 2010.

² BRADSHAW, David. *A concise companion to Modernism*. London: Blackwell, 2003.

³ MARKOS, Louis. The Origins of Modernism. From Plato to post-modernism: understanding the essence of literature and the role of the author. *The Teaching Company*. 2008. Disponível em: <http://www.teach12.com/teach12.aspx>. Acesso em: 22 jan 2010.

⁴ AYERS, David. *Modernism. A short introduction*. London: Blackwell, 2004.

⁵ PARSONS, Deborah. *Theorists of the modernist novel*. New York: Routledge, 2007.

⁶ EAGLETON, Terry. Capitalism, modernism and postmodernism. *New Left Review*.152: 60-73, 1985.

⁷ NIETZSCHE, F. On truth and falsity in their ultramoral sense. 1911. In: LEVY, O. *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, vol. 16, London: T. N. Foulis. Disponível em: http://www.unc.edu/~plmiller/writing/Two_Nietzsches_on_Truth.doc. Acesso em: 29 jan 2010.

Os caminhos da imaginação e da realidade em *Viagem aos seios de Duília*

Henriete Karam

This paper explores the modernist aspects of Anibal Machado's short story *Viagem aos seios de Duília*, focusing on temporality issues experienced by the 20th century man through the main character's attempt to recover the past. It will also be analysed the dreaming, the reverie and the delirium as an imaginary presentification of past experiences in a discursive and diegetic perspective, as well as the presence of the absurd in the main character's expectation to effectively return to the past. This analysis intends to report the short story's figurative and thematic elements and their relation with the European vanguards' and Brazilian Modernist's aesthetics.

Keywords: narrative; representation; subjectivity; temporality; modernism

1 Introdução

A proposta deste texto é abordar as características modernistas do conto *Viagem aos seios de Duília*¹ de Aníbal Machado, e seus pressupostos básicos são: (1) que a narrativa literária consiste numa representação ficcional do homem e do mundo capaz de, por sua flexibilidade, abarcar e expressar a condição existencial humana, de modo que as concepções de homem e de mundo vigente em dado momento histórico nela transparecem; e (2) que uma parcela importante da produção narrativa do séc. XX busca representar a experiência humana sob o viés subjetivo, explorando a ausência de sentido da vida e retratando a complexidade dos processos psíquicos e os diferentes estados de consciência.

2 A representação do humano na narrativa do séc. XX

Se considerarmos, historicamente, a trajetória realizada pela narrativa literária, podemos perceber o progressivo adensamento do eu, no percurso que se estende da epopeia grega – na qual o herói, segundo G. Lukács,² é o representante dos valores da comunidade, e seu mundo, um universo regido por um presente espaçotemporalmente constante, de essencialidades já reveladas e de destinos já fixados, como afirma E. Auerbach³ – ao romance do séc. XX, que visa à exploração da interioridade do herói, ainda confrontado com a consciência da ruptura entre o sentido e a vida, entre a essência e a temporalidade, e com a impossibilidade de conciliá-los.

O foco da narrativa literária desloca-se, assim, da prevalência de ações externas para a expressão da vida interior, na tentativa de representar a complexidade dos processos psíquicos. No desvendamento do eu, a narrativa buscará retratar os estados de consciência, as sensações, impressões, fantasias, devaneios, lembranças,

Henriete Karam, Doutora em Letras (UFRGS), Professora de Literatura da FAE-ISEE, Rua Marquês do Pombal, n. 499 – apto. 201, Porto Alegre, Brasil. Tel. (55 51) 3333 1077; E-mail: h.karam@terra.com.br

sentimentos e pensamentos, enfim, os conteúdos subjetivos, mesmo – e, sobretudo, se poderia dizer – quando aparentemente incoerentes e fragmentados.

De fato, para compreender as transformações operadas nas formas da narrativa literária, impõe-se considerar a flexibilidade da narrativa literária para abarcar e expressar a condição existencial humana, revelando – conforme ressalta H. Bergson⁴ – o que existe por baixo da aparente lógica do nosso eu e colocando-nos *na presença de nós mesmos*, na medida em que desvela ao leitor algo que ele desconhece de si ou, em outras palavras, traduzindo a realidade interior de tal modo que, no dizer de M. Proust, “todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo.”⁵

Em vista disso, uma parcela importante das narrativas literárias produzidas no séc. XX busca representar a experiência humana sob o viés subjetivo, seja adotando as formas de narrativa do eu, seja mediante o emprego do narrador onisciente. Trata-se, sobretudo, de desvendar a realidade íntima do ser humano, de um homem cujo mundo havia se tornado excessivamente grande e veloz, homem que se deslumbrara com progressos tecnológicos inimagináveis⁶ e fora impactado por avanços científicos inauditos⁷, que ficara perplexo diante dos cruentos combates da primeira grande guerra e que, depois da euforia que a ela se seguiu, assiste estarecido a novo conflito bélico de proporções mundiais e às notícias sobre os campos de concentração e os extermínios em massa.

Na medida em que o estranhamento diante do mundo, a ausência de sentido da vida e a incomunicabilidade do vivido passam a ser as marcas existenciais do homem do séc. XX, a literatura irá explorar a subjetividade das personagens e, ao retratar a relação eu-mundo, buscará revelar seu sentimento de desamparo, a angústia decorrente da perda das certezas, da instabilidade do mundo, de um presente vazio de significados e de um futuro que nada de promissor teria a oferecer, bem como a tentativa de retorno ao passado na expectativa de recuperar o sentido da vida.

3 A temporalidade e a (in)viabilidade de recuperar o passado

O conto *Viagem aos seios de Duília* começa a ser escrito em 1954 e, nele, encontramos figurativizadas problemáticas existenciais do homem que adquiriram singular relevância na primeira metade do séc. XX, especialmente no que se refere à percepção da temporalidade.

A narrativa consiste no relato das experiências vividas por José Maria, funcionário público recém aposentado, que, diante de frustradas tentativas de adaptação à sua nova circunstância de vida e de atribuição de novo sentido à sua existência, é atraído e traído pelas imagens – surgidas inicialmente num sonho e, depois, evocadas em seus devaneios e desencadeadoras de seus delírios – da jovem que fora objeto de seu amor na adolescência, sendo levado a regressar à sua cidade natal, movido pelo desejo de reencontrar a jovem Duília e pela expectativa de que seu retorno no espaço lhe possibilitaria efetivar, no plano da realidade, seu retorno ao passado.

Diversos são os elementos discursivos e diegéticos que, apresentados pelo conto, podemos relacionar com as propostas estéticas das vanguardas européias e do modernismo brasileiro.

Com relação ao nível discursivo, cabe indicar dois aspectos. O primeiro é o uso de linguagem coloquial e a incorporação dos falares regionais, que imprime na narrativa a correspondência com a realidade factual do povo, especialmente dos

tipos humanos que vivem no meio rural mineiro. Assim, no discurso direto, o narrador, algumas vezes, abdica da norma ortográfica, empregando a transcrição fonética na grafia dos vocábulos:

Em toda parte agora tem Ceará. Se aquilo lá desaba – apontou para uma nuvem escura – é porque Deus *qué* me *ajudá*: *tá* mesmo em cima de minha roça. Mas não desaba, não!...;⁸

Vosmecê também vai *comprá cristá*, não é?⁹

Se não cai *temporá*, *nóis* chega *dereitinho*, patrão!¹⁰

e, além disso, registra o equívoco de concordância nominal que seria característico do modo de falar da personagem:

Se vosmecê não *quisé* *chegá* até o *arraiaá*, a gente espia *os burro* e arrancha por aqui mesmo.¹¹

No discurso indireto livre, a presença do falar regional também se faz presente, na mescla das falas do narrador e da personagem:

Soero explicou que devia ter chovido muito nas cabeceiras, daí aquele *despropósito de águas*; mas baixariam depressa, *esses rios magrinhos enfezam por qualquer pancada de chuva, depois se aquietam que nem córrego manso*.¹²

O segundo aspecto discursivo refere-se às situações de fragmentação do relato e de ruptura da linearidade temporal, o que ocorre nos casos em que, suspendendo a narração de ações exteriores, o narrador se concentra nos pensamentos ou lembranças do protagonista.

Já no nível diegético, evidenciam-se elementos figurativos e temáticos que merecem ser examinados com mais detalhe, a começar pelo protagonista, cuja caracterização é construída no conto mediante a recorrência a certos vocábulos – *pontual, sisudo, calado, competência, austeridade exemplar* – que evidenciam o cultivo do hábito e da disciplina, a rigidez de comportamento e a dedicação à atividade laboral, que constituía “a etapa principal e maior de sua vida”.¹³

A aposentadoria surge, neste contexto, como elemento desarticulador: José Maria se vê, subitamente, desobrigado do cumprimento de rotinas e da imposição de horários, agora poderia aproveitar a vida, mas a constatação de sua liberdade vem sempre acompanhada de singela indagação: “Ora veja! Estou livre agora, livre!... Mas livre para quê?”.¹⁴

São muitos os projetos que José Maria estabelece para a nova fase de sua vida que se inicia. Ele planeja *profundas modificações em sua pessoa*. Mas, os hábitos não são fáceis de derrotar: estão inscritos no corpo do velho funcionário – “a marca circular do colarinho duro lá estava, firme como uma tatuagem”¹⁵ –; e o impelem à ação sem que haja qualquer interferência da sua vontade; “Nem sabia explicar como, nas tardes de movimento, mais de uma vez suas pernas o largaram nas imediações do Ministério”.¹⁶

Um a um, os planos de José Maria fracassam, como que confirmando a suspeita de que, além do tempo perdido na dedicação ao trabalho burocrático, ele havia *perdido também o dom de viver*. Todas as suas tentativas de usufruir do tempo livre

que a aposentadoria lhe proporcionava e de integrar-se à vida social restam frustradas.

Assim, a aposentadoria só vem agravar seu estado de solidão e de isolamento – “Não tinha amigos, não tinha mulher nem amante”.¹⁷ À ausência de relações afetivas e à dificuldade de comunicação com o outro, soma-se, ainda, o fato de José Maria sentir-se espacial e temporalmente deslocado:

Disponível, *sem jeito de viver no presente*, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje. Não encontraria mais os caminhos do futuro, *nem havia mais futuro nenhum*. Chegara ao fim da pista. [...] Da velha cidade que restava? *Onde o Rio de outrora?* [...] Sentiu que sobrava. Impossível reatar relações com uma cidade irreconhecível. Pediu que o cancelassem do clube da Lagoa; desistiu da aula de dança.¹⁸

Observa-se, portanto, que o conflito vivido pelo protagonista de *Viagem aos seios de Duília* resulta da sua situação de desamparo num mundo que se lhe apresenta hostil e se manifesta na impossibilidade de encontrar satisfação no presente e de vislumbrar alternativas para o futuro.

Entretanto, paralelamente à crescente dificuldade com que José Maria se depara nas suas tentativas de integrar-se à cidade e a seus grupos sociais, de usufruir do presente e de projetar o futuro, ele se compraz, cada vez mais, em contemplar a natureza e em se refugiar nas lembranças do passado, ou melhor, na lembrança de Duília, cuja imagem lhe surge num sonho:

E sonhou. [...] *Foi andando para o passado...* Abriu-se-lhe uma cidade de montanha, pontilhada de igrejas. E sempre para trás – tinha então dezesseis anos –, ressurgiu-lhe a cidadezinha onde encontrara Duília. Aí parou. E Duília lhe repetiu calmamente aquele gesto, o mais louco e gratuito, com que uma moça pode iluminar para sempre a vida de um homem tímido.¹⁹

O gesto de Duília só será explicitado quase no final do conto, quando o narrador, num ato de intrusão, relata os pensamentos e recordações do protagonista:

O que mais o espantara no gesto da Duília [...] foi a gratuidade inexplicável e a absurda pureza. Ela era moça recatada, ele um rapazinho tímido; apenas se namoravam de longe. Mal se conheciam. A procissão subia a ladeira, o canto místico perdia-se no céu de estrelas. De repente, o séquito parou para que as virgens avançassem, e na penumbra de uma árvore, ela dá com o olhar dele fixo em seu colo, parece que teve pena e, com simplicidade, abrindo a blusa, lhe disse: – Quer ver? – Ele quase morre de êxtase. Pálidos ambos, ela ainda repete: – Quer ver mais? – E mostra-lhe o outro seio branco, branco... E fechou calmamente a blusa. E prosseguiu cantando....²⁰

Esta é a imagem da jovem que começa a ser constantemente lembrada ou evocada, ao ponto de se imiscuir na natureza, de se misturar à paisagem:

Passou a praticar com mais assiduidade a janela. Quanto mais o fazia, mais *as colinas da outra margem* lhe recordavam *a presença corporal da moça*. Às vezes chegava a dormir com *a sensação de ter deixado a cabeça pousada no*

*colo dela. As colinas se transformavam em seios de Duília. Espantava-se da metamorfose, mas se comprazia na evocação.*²¹

Os devaneios transformam-se em delírio, e, na sequência do relato, o narrador menciona que José Maria: “Não ignorava o que havia de alucinatório nisso. *Chegava a envergonhar-se. Como evitá-lo? E por que, se isso lhe fazia bem?*”²²

A reconstituição do passado que José Maria realiza mediante a presentificação imaginária do vivido torna-se, paulatinamente, o cerne de sua existência, pois, como declara o narrador, “Só lhe fazia bem *desentranhar o passado. Dias e noite o evocava com a cumplicidade da paisagem. E no fundo da contemplação, insistiam os dois focos luminosos. Ora se acendendo, ora se apagando*”²³

Desse modo, pode-se observar duplo contraste: o primeiro é relativo à força que adquirem as experiências imaginárias face ao caráter tedioso das demais vivências do protagonista; o segundo se dá entre a gratificação que José Maria extrai das lembranças de vivências do seu passado remoto – que retornam como conteúdo de seus devaneios e delírios – e a insatisfação que sente em relação à sua vida atual.

A satisfação que o protagonista obtém ao *desentranhar o passado* contrasta com a sua impossibilidade de encontrar satisfação no presente ou de vislumbrar alternativas que imprimissem outro rumo à sua existência e o induz a, efetivamente, retornar à sua cidade natal com o objetivo de reencontrar Duília.

Assim, a busca do passado encetada por José Maria é motivada, explicitamente, pelo desejo de reviver – no plano da realidade – *o que havia de mais excitante em sua vida* e que tanta satisfação lhe proporcionava quando ressurgia em sonho, lembranças ou devaneios. Mas, tendo em vista que, ao se lembrar de algo, o sujeito lembra-se de si próprio, a busca de José Maria seria motivada, também e implicitamente, pelo desejo e expectativa de voltar a ser aquele que outrora fora.

Não se trata, portanto, de simplesmente retornar à cidade natal. Explicita-se, no relato, a intenção do protagonista – marcada pelo absurdo e pelo *non-sense* – de retornar fazendo o caminho inverso e reproduzindo as circunstâncias do passado ao máximo possível, como se a viagem de volta fosse a de ida vista de trás para frente: de modo a operar uma espécie de reversão que, uma vez realizada, seria capaz de anular o que havia existido depois.

Se isso fosse possível e realizável, José Maria teria recuperado sua identidade de rapazinho tímido e teria reencontrado a jovem e recata Duília. Mas a viagem pretendida só é realizada em seus pensamentos e, mesmo assim, parcialmente.

A pretensão do protagonista é inviabilizada ora pelas novas estradas e meios de locomoção, pelas indústrias que ele avista ao longo do percurso e pelas mudanças que o desenvolvimento imprimira nas proximidades dos grandes centros urbanos, ora pelo estado de depauperamento e de miséria que ele vai encontrando, na sua travessia do sertão mineiro – e que antecipam a frustração vivida ao chegar à sua cidade natal:

Trazia na memória a visão de uma cidade: surgiu-lhe um arraial!... Pobre e inaceitável burgo, todo triste e molhado de chuva!...
Foi descendo devagar. Passou em frente à igreja, entrou na praça vazia. Fantasmas desdentados conversavam à porta da venda.
A brisa agitava as folhas da única árvore gotejante.
Tinha sido ali...

[...] Povoado lúgubre! Como compará-lo à cidade luminosa que erguera em pensamento para santuário de Duília? [...] Fixou a árvore. Era a mesma... Pelo menos aquilo sobrevivera [...] deixou-se ficar debaixo de seus galhos. Reviveu a cena inesquecível... Mas não encontrou o mesmo sabor. A árvore parecia indiferente.

Não se conformava com a falta de claridade. Nem a da luz exterior, nem a outra, subjetiva, que iluminava a cidade ideal onde se dera a aparição da moça. Pertinho, bem perto devia estar ela. Tão perto que assustava. Dentro de poucos instantes – o seu rosto, a sua voz, os seios!... Mas aquele marasmo, o torpor das coisas – o envelhecimento da árvore e da paisagem, tudo prenunciava a impossibilidade de Duília.²⁴

Os indícios e evidências de que seu projeto é irrealizável são recusados e negados – “Como aceitar outra imagem dela senão a que guardara consigo: a namorada eterna, fixa? A imaginação delirante não cedia à evidência da razão”²⁵ – até que a realidade vem se impor no corpo real de Duília: que ele não reconhece na *senhora grisalha, muito pálida, em chinelos*, com a “voz meio rouca e de sorriso agradável, apesar dos dentes cariados”²⁶, que tem diante de si e que é para ele o fantasma, a ruína da mulher sonhada, um espectro da outra.

De tal modo que a busca de retorno ao passado no plano da realidade é finalizada no confronto com a inevitável percepção do tempo decorrido. Percepção que se evidencia na matéria degradada do corpo de Duília – “José Maria pousou o olhar no colo murcho [de Duília], local do memorável acontecimento”²⁷ – e do seu próprio corpo – “Por longo tempo, as duas mãos enrugadas se aqueceram uma na outra [...] Duas sombras dentro da sala triste...”²⁸ – e da qual resulta a consciência de que seu passado só existia dentro dele.

Destroçadas as ilusões e extinta a última possibilidade de ele atribuir algum sentido ou significado para a sua vida, José Maria não se contém, sai precipitadamente, é engolido pelas trevas que envolvem o vilarejo e se dissolve na escuridão.

5 Considerações finais

O caráter surreal desse desfecho vem se somar, assim, à fragmentação do relato, à incorporação da linguagem coloquial, à exploração dos estados anímicos e de conteúdos inconscientes do protagonista – sonho, devaneios e delírios –; à crítica à sociedade capitalista, que, com seu desenvolvimento desenfreado, promove a automação e o isolamento das pessoas; à remissão à incomunicabilidade do vivido, à ausência de sentido da vida, ao vazio existencial e à problemática da temporalidade vividos pelo homem do séc. XX – elementos figurativos e temáticos que compõem o conto e que se coadunam com propostas estéticas das vanguardas européias e do modernismo brasileiro.

Notas

¹ Publicado, pela primeira vez, em *Histórias reunidas* (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959), que apresentava sete contos inéditos – O iniciado do vento; Viagem aos seios de Duília; O defunto inaugural; O ascensorista; O desfile dos

chapéus. Monólogo de Tuquinha Batista; e O homem alto – e os contos já publicados em *Vila feliz* (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1944) – O telegrama de Ataxerxes; Um acontecimento em Vila Feliz; O piano; Tati a garota; A morte da porta-estandarte –, foi republicado no livro póstumo *A morte da porta estandarte e outras histórias* (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965) e em diversas antologias, entre elas: *Os melhores contos de Aníbal Machado*, seleção de Antônio Dimas (São Paulo: Global, 1984) e *Os cem melhores contos do século*, seleção de Italo Moriconi (São Paulo: Objetiva, 2000).

² LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, [s. d.].

³ AUERBACH, Eric. *Mimeses: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Perspectiva, 1950.

⁴ BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). 3. ed. Paris: Puf, 1988.

⁵ PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 2002, p. 2296. No original: “chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même”.

⁶ Ao analisar as extraordinárias invenções de sua época, S. Freud afirma: “Através de cada instrumento, o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento. A potência motora coloca forças gigantescas à sua disposição, as quais, como os seus músculos, ele pode empregar em qualquer direção; graças aos navios e aos aviões, nem a água nem o ar podem impedir seus movimentos; por meio de óculos corrige os defeitos das lentes de seus próprios olhos; através do telescópio, vê a longa distância; e por meio do microscópio supera os limites de visibilidade estabelecidos pela estrutura de sua retina. Na câmara fotográfica, criou um instrumento que retém as impressões visuais fugidias, assim como um disco de gramofone retém as auditivas, igualmente fugidias; ambas são, no fundo, materializações do poder que ele possui de rememoração, isto é, sua memória. Com o auxílio do telefone, pode escutar a distâncias que seriam respeitadas como inatingíveis mesmo num conto de fadas” (FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura* [1930]. In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 3034).

⁷ As descobertas realizadas entre o final do séc. XIX e início do séc. XX propiciaram imenso desenvolvimento tecnológico, alterando radicalmente a vida cotidiana e provocando profundas conseqüências nas experiências sensoriais e na percepção do espaço e do tempo. O novo aparato tecnológico que se colocava ao alcance das pessoas teve desdobramentos tanto no seu modo de conceber o espaço e o tempo, quanto nos modos de representar a realidade, visto que eles são categorias fundadoras do real e, por isso, orientam as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. É em vista disso que, como afirma S. Hall, as novas relações entre o espaço e o tempo que passaram a vigorar no início do séc. XX podem ser facilmente reconhecidas “em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein” (HALL,

Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A, 1997, p. 75).

⁸ MACHADO, Anibal. Viagem aos seios de Duília. In: MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos do século*. São Paulo: Objetiva, 2000, p. 115, grifei.

⁹ Idem, p. 115, grifei.

¹⁰ Idem, p. 116, grifei.

¹¹ Idem, p. 117, grifei.

¹² Idem, p. 117, grifei.

¹³ Idem, p. 108.

¹⁴ Idem, p. 109.

¹⁵ Idem, p. 109.

¹⁶ Idem, p. 113.

¹⁷ Idem, p. 110.

¹⁸ Idem, p. 113, grifei.

¹⁹ Idem, p. 110-111, grifei.

²⁰ Idem, p. 117-118.

²¹ Idem, p. 112-113, grifei.

²² Idem, p. 113, grifei.

²³ Idem, p. 113, grifei.

²⁴ Idem, p. 120.

²⁵ Idem, p. 121.

²⁶ Idem, p. 122.

²⁷ Idem, p. 123.

²⁸ Idem, p. 124.

A construção visual da narrativa *Asterios Polyp* e seu diálogo com as vanguardas

Izadora Netz Sieczkowski; Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (orientadora)

Contrary to what the name seems to suggest, the graphic novels go far beyond a mere text illustrated or a simple sequence of captioned drawings. Appropriating aesthetics of the comics, the graphic novels resort to a language in which image and text dialogue, promoting a reading that ultimately exceeds their own discursive and visual fields. *Asterios Polyp* (2009), David Mazzucchelli's work, for its turn, explores in depth the visual possibilities of this genre, in a sense that style is also presented as content. Thus, the color schemes, font types, balloons, negative spaces, among other traditional visual elements, are used in order to compose a visual narrative directly connected and likewise complement to the narrative discourse. Nevertheless, it is still possible to identify, on this book visual work, references to vanguard art movements from the twentieth century, as the use of geometric shapes, for example, characteristic of Cubist movement.

Keywords: graphic novel; visuality; vanguards.

1 Por que *graphic novel*?

O uso de imagens para narrar histórias remonta tempos antigos: desde as pinturas rupestres do período paleolítico, passando pelas tapeçarias da Idade Média até as primeiras caricaturas surgidas no século XIX, o uso de narrativas gráficas mostra-se, ao longo da história, como um meio popular para comunicarem-se idéias e pensamentos.¹ Contudo, apesar de interessante, não é o objetivo deste trabalho tratar detalhadamente de tão longa história. Avançando algumas centenas de anos, muito após o surgimento, desenvolvimento e estabelecimento da escrita como forma consagrada de comunicação, nos interessa aqui tratar de um gênero que surgiu entre os séculos XIX e XX e que lança mão tanto da escrita quando de imagens: a *graphic novel*.

De acordo com autores como Will Eisner, as *graphic novels* estão inseridas dentro da chamada Arte Sequencial, que é, por sua vez, entendida como “um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma idéia”². Sendo assim, as *graphic novels* se valem de uma linguagem característica que, segundo Eisner, se apóia nas experiências visuais em comum entre criador e audiência. O ato de ler, deste modo, é entendido em um sentido muito mais amplo do que é comumente utilizada.³ Eisner ainda propõe a análise dos principais elementos que compõe a narrativa da arte sequencial, descrevendo, deste

*Izadora Netz Sieczkowski (Graduanda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Av. Bento Gonçalves 9500, Porto Alegre, Brasil. E-mail: izadora.ns@gmail.com*

modo, sua gramática.

Há ainda uma grande discussão em torno dos termos *comics* (quadrinhos) e *graphic novel* (“novela gráfica”). Pesquisando em sites especializados em Arte Sequencial, pode-se ver que há distintas opiniões: há quem não diferencie os dois termos, entendendo toda produção do gênero como *comics*, como também há quem acredite que as *graphic novels* são na realidade uma espécie de subcategoria que se insere dentro da categoria maior dos *comics*. Porém, o critério que parece ser mais utilizado por aqueles que diferenciam as duas categorias refere-se à organização física destes: enquanto os quadrinhos são lançados na forma de capítulos que juntos compõem uma narrativa, as *graphic novels* são volumes que contêm uma narrativa “completa”, por assim dizer, com início, meio e fim, sem uma divisão por capítulos em diferentes edições. Além disso, quadrinhos é um termo frequentemente associado à arte sequencial impressa de teor mais humorístico ou ainda fortemente ligado às narrativas de aventura e super-heróis. É devido a associações deste tipo que se faz necessária a distinção entre quadrinhos e *graphic novels*, visto que a últimas parecem cada vez mais distanciarem-se dos quadrinhos, com seu tratamento diferenciado da relação entre imagem e texto, a exploração dos recursos tradicionais e até mesmo na temática diferenciada, que parece distanciar-se desta linha essencialmente cômica.

2 A narrativa visual de *Asterios Polyp*

Asterios Polyp é primeira *graphic novel* do desenhista norte-americano David Mazzucchelli. Asterios é um arquiteto bem sucedido cuja reputação baseia-se, sobretudo, em seus projetos, sendo que nenhum destes fora de fato construído. Em seu quinquagésimo aniversário, contudo, após ter se separado de sua mulher, um raio atinge seu apartamento e provoca um incêndio. Atormentado e desorientado, Asterios foge sem rumo.

Ao longo de sua jornada errante, flashbacks do passado surgem para contar a história de Asterios, mostrando como se desenrolou a relação entre ele e sua ex-mulher Hana, uma escultora sensível e sentimental cuja personalidade entra em conflito direto com a racionalidade e egocentrismo acentuados de Asterios. Esse conflito ainda se faz perceber na tensão que se estabelece ao longo da obra entre o que crítico Douglas Wolk chamou de *rigor formalista* versus *sutileza sentimental*⁴, tensão essa que vai além do tema e se verifica também no método - visto, por exemplo, o tipo de traço que desenha os dois personagens, Asterios e Hana: enquanto Asterios é formado praticamente por blocos geométricos, Hana toma forma através de um traçado mais suave e detalhado. As técnicas ilustrativas diferentes para desenhar Asterios e Hana também são empregadas em momentos específicos da narrativa, buscando efeitos distintos: quando os dois personagens, logo ao se conhecerem, parecem estar experienciando um encontro harmonioso - e nestes momentos os dois tipos de traço se fundem - e quando, passado algum tempo, o casal briga e a harmonia parece se quebrar, voltando aos dois pólos distintos (Fig 1.).



Fig. 1⁵

Assim como os dois personagens ganham cada um uma técnica ilustrativa, estilo de letra e esquema de cores distintos, também outros personagens são construídos a partir de tais recursos. Um exemplo disso pode ser encontrado na cena em que o narrador - que por sua vez não é nada menos que o próprio irmão gêmeo de Asterios, Ignazio, que, contudo, morreu antes vir ao mundo - questiona-se acerca de como cada pessoa vivencia o mundo: ao trazer a hipótese de que a realidade como percebida seria uma extensão do eu, cada indivíduo surge através de uma técnica ilustrativa diferente. Além disso, outras dicotomias permeiam a narrativa, como a tensão entre representação/abstração.

Ademais, o livro possui inúmeras referências à cultura e mitologia grega, a começar pela própria família de Asterios, cujo pai é um imigrante de origem grega. Todavia, a referência mais forte diz respeito à própria jornada de Asterios que faz lembrar aquela enfrentada por Ulisses na Odisséia: desde o local que é o ponto de partida da jornada, a cidade de Ithaca, onde Asterios lecionava em uma universidade quando ainda estava casado, até o marco final que é o reencontro Hana. Além dessa, há outras referências mais explícitas, como ao episódio do canto das sereias, a descida ao Hades e ainda ao mito do andrógino, popularmente conhecido como o mito das almas gêmeas.

Analisando mais detalhadamente os aspectos referentes aos elementos visuais da narrativa de *Asterios Polyp*, traremos agora para a discussão a proposta de Eisner para a análise dentro da Arte Sequencial. Primeiramente, Eisner aponta que em produções deste tipo tanto os elementos de ordem textual quando os de ordem visual são igualmente *lidos*. Contudo, não é só o texto *stricto sensu* e os desenhos que são lidos e que contribuem no processo de atribuição de significado e interpretação por parte do leitor: outros elementos como os próprios balões nos quais as falas são inseridas, o formato dos quadros nos quais as cenas são apresentadas e até mesmo o aspecto visual do texto (sua fonte, disposição, entre outros) interferem nesse

processo. Deste modo, podemos apontar quatro elementos básicos que compõem essa linguagem: o texto, as imagens, os balões e os quadros em si.

Sendo assim, de partida, tendo-se em mente que não só a imagem pode ser lida como um texto, mas que também o texto pode ser lido como uma imagem, percebe-se que a escolha da tipografia, por exemplo, não é feita ao acaso: cada personagem possui um tipo de fonte diferente usado em suas falas.



Fig. 2

No exemplo da figura 2 vemos que enquanto na fala da mãe de Asterios é utilizada uma fonte cursiva e delicada, a fala do pai de Asterios ganha uma fonte que lembra a caligrafia grega, como se estivéssemos diante de uma espécie de “reprodução visual” de um sotaque, levando-se em conta origem grega deste personagem. Ainda com relação aos balões encontramos um procedimento semelhante. De acordo com Eisner, além de sua função básica de “encapsular” o conteúdo da fala dos personagens, o balão, na realidade, procura tornar visível um elemento etéreo: o som. Além disso, também a disposição dos balões com relação a quem fala contribui como uma referência de tempo dentro da organização seqüencial dos quadrinhos. No mesmo exemplo também podemos ver como os balões de cada personagem ganham contornos diferentes: enquanto o balão da fala da mãe de Asterios delineado suavemente, o do seu pai, assim como a letra de sua fala, possui traços e ângulos retos.

Os quadros, por sua vez, têm por função básica unir em um espaço imagem e texto. Trabalhando com o limite da visão periférica humana, eles se utilizam de recortes de cenas que, organizadas em seqüência, posteriormente ganham movimento na imaginação do leitor. Como ocorre com os balões, também as bordas e a disposição dos próprios quadros podem ser usadas como parte da linguagem não verbal da arte seqüencial. Em *Asterios Polyp*, além de uma organização que dispõe os quadros de uma maneira mais “tradicional”, por assim dizer, também há diversas seqüências em que diferentes disposições de imagens são empregadas e o espaço negativo é explorado, de modo que a leitura nesses momentos ganha um ritmo diferente (Figura 3).



Fig. 3

Já as imagens podem surgir tanto acompanhadas de texto quanto sem palavras. Porém, as imagens quando utilizadas sem qualquer apoio textual, precisam, mais do que nunca, estarem ligadas a experiências compartilhadas pelo leitor, de modo que seja possível a interpretação. Vejamos o exemplo da seqüência na qual a jornada de Asterios é contada numa espécie de delírio no formato de uma tragédia grega (Figura 4). Nesta passagem há uma referência direta ao episódio da descida de Ulisses ao Hades: surgem figuras como o cão de três cabeças, guardião da entrada do Hades, local que na narrativa toma forma do metrô onde a jornada de Asterios começou. É neste lugar ainda que Asterios, assim como Ulisses, encontra a alma das pessoas mortas que foram importantes durante sua vida, como seus pais, por exemplo.



Fig. 4

Por fim, também o trabalho com as cores é um dos elementos essenciais na construção da narrativa visual nesta obra. Com uma paleta de cores restrita, composta pelas cores ciano, magenta, amarelo e lilás, e que é utilizada de acordo com o tempo da narrativa – ciano, magenta e lilás para os episódios ocorridos no

passado e amarelo, magenta e lilás para os eventos do “presente”. Essa paleta de cores, no entanto, amplia-se gradualmente até que, ao final da narrativa temos uma palheta com diversas cores em tons claros.



Fig. 5

3 *Asterios Polyp* e o diálogo com as vanguardas

Douglas Wolk traz *Asterios Polyp* como "a big, proud, ambitious chunk of a graphic novel, with modernism on its mind and a perfectly geometrical chip on its shoulder".⁶ Wolk ainda nos mostra como em *Asterios Polyp* a forma passa a ser apresentada explicitamente como conteúdo. Deste modo, podemos dizer que o diálogo entre *Asterios Polyp* e as vanguardas do século XX se dá através tanto de referências mais explícitas, que dizem respeito a técnicas de ilustração, utilização de formas e cores, entre outros, quanto aquelas de ordem implícitas, como o jogo com a idéia de representação/realidade/abstração e o entendimento da forma também como conteúdo.

Focando-nos nas referências mais explícitas, destacamos o uso recorrente da técnica de geometrização das formas, muito empregada pelos artistas do movimento Cubista, por exemplo. Essa referência não é, contudo, gratuita; ao experimentar diferentes técnicas que fugiam da tradicional procura de uma representação fiel aos traços, os artistas do movimento cubista mostravam-se conscientes do caráter convencional da representação visual, reconhecendo que a “pintura não imita o mundo visual, mas o representa por intermédio de convenções e artifícios tais como a perspectiva e a modelagem (...)” (Cottingham, 2001; p. 11).⁷ Tal idéia remete a uma das principais tensões presentes na obra: a já citada, representação versus a abstração.

Além disso, a exploração das formas e cores ainda remete a movimentos tais como a Bauhaus alemã e De Stijl neerlandesa. Tanto a Bauhaus como o De Stijl postulavam uma estética que rejeitava os excessos e buscava um estilo lógico, tendo como princípio fundamental o uso de cores primárias e a geometria da linha reta e das formas geométricas (o quadrado e o retângulo para o De Stijl e o quadrado, círculo e o triângulo para a Bauhaus).

Assim, a composição visual da narrativa de *Asterios Polyp* explora de forma ousada os elementos mais tradicionais dentro dos quadrinhos e da Arte Sequencial descritos por autores como Eisner, apontando para a consolidação do gênero *graphic*

novel. Da mesma forma, as referências que faz a movimentos artísticos tais como as vanguardas do século XX, estabelece um diálogo que vai além da mera referência visual, passando pelo próprio projeto artístico desta obra que, assim como os vanguardistas, trabalha a forma também como conteúdo.

Notas

¹ TYCHINSKI, Stan. *A Brief History of the Graphic Novel*. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20080603041720/http://www.graphicnovels.brodart.com/history.htm>

² EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³ EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 7

⁴ WOLK, Douglas. *Shades of Meaning* (Book Review In: The New York Times). Disponível em:

http://www.nytimes.com/2009/07/26/books/review/Wolk-t.html?_r=1

⁵ MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. New York: Pantheon Books, 2009.

⁶ WOLK, Douglas. Op. cit.

⁷ COTTINGTON, David. *Cubismo*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Um dos marcos da arquitetura moderna brasileira: o edifício do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro)

Julia Parise

This paper discusses the strong influence of Le Corbusier's architecture in the Ministry of Education and Health building, current Capanema Palace in Rio de Janeiro - Brazil, one of the landmarks of modern architecture in Brazil and worldwide. Parallel to the approach mentioned, are also be examined in this building the influence of subtle and striking architecture made in the colonial period and the concern of the then Minister of Education and Health, Gustavo Capanema, to express through art the spirit of national management of the Government Vargas: the appreciation of the Brazilian man.

Keywords: Brazilian modern architecture; Le Corbusier; MES.

O presente trabalho aborda a forte influência da arquitetura corbusiana no Edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema localizado no Rio de Janeiro - Brasil, um dos marcos da arquitetura moderna brasileira e mundial. Paralelo à abordagem mencionada, serão ainda analisadas na presente edificação a influência sutil e marcante da arquitetura realizada no período colonial e a preocupação do então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema em expressar, através da arte nacional, o espírito da gestão do Governo Vargas: a valorização do homem brasileiro.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira; Le Corbusier; MES.

1 Introdução

Na década de 30, o Brasil vive um momento de importantes mudanças no campo da política. O golpe de Estado liderado por Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul depõe o então presidente Washington Luiz, impede a posse do presidente eleito, Julio Prestes, e põe fim à República Velha. Getúlio Vargas assume o Governo Provisório realizando grandes mudanças na estrutura do Estado; entre elas está a criação do Ministério da Educação e Saúde (MES).

Após sucessivas nomeações para ministrar a recém-criada secretaria, Vargas designa, em julho de 1937, Gustavo Capanema para o cargo. O jovem ministro, que será o responsável pela configuração e personalização do órgão durante toda a era getulista, além da vivência política adquirida em Minas Gerais, mantinha uma sólida amizade com o grupo modernista mineiro. Sua gestão caracterizou-se principalmente pela retomada das campanhas sanitárias, interrompidas entre 1930 e 1934, pelo empenho em criar a universidade brasileira e pela qualificação do sistema educacional no país.

Os primeiros dois anos da administração de Capanema foram destinados à

organização e à reforma dos meios burocráticos e administrativos do ministério. Buscando equipar estes órgãos com instalações adequadas, unificar as várias repartições espalhadas em diversos outros prédios, diminuir as despesas com aluguéis e normalizar o atendimento ao público é que surge a idéia de construir um novo edifício que, sincronicamente, sintetizasse o espírito renovador da Revolução, encarnado na figura do próprio presidente. O projeto deveria ser representativo das modernas correntes da arquitetura nacional e decorado com obras dos principais artistas plásticos brasileiros. Segundo Murilo Badaró, “Ao presidente causaram funda impressão a definição dada por Capanema ao Ministério da Educação e Saúde: “O Ministério do Homem, destinado a preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”.¹

Sempre atento às novas idéias que emergiam no mundo no âmbito das ciências, nas artes e na cultura, Capanema ampliava a cada dia seu círculo de relações com intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo. Em contato com o arquiteto Lúcio Costa, o Ministro tomou conhecimento das concepções da arquitetura moderna que estavam se desenvolvendo em solo europeu, pelas quais passou a ter uma grande admiração, o que ocasionou que mais tarde chamasse Lucio para projetar a sede do novo ministério.

2 O Ministério e a arquitetura moderna

Em abril de 1935, o ministério abriu um concurso de anteprojetos para a construção de sua sede. O terreno ficava na Esplanada do Castelo – quadra delimitada pelas ruas Graça Aranha, Araújo Porto Alegre, Pedro Lessa e Imprensa - e as propostas deveriam respeitar as posturas municipais vigentes para a área. As disposições recomendavam o recuo homogêneo da edificação em relação ao alinhamento, com áreas internas para ventilação e iluminação e com acesso pelas quatro faces, o que inviabilizava qualquer ruptura com os estilos historicistas.

O júri, composto de Souza Aguiar, engenheiro-chefe do Serviço de Obras do MES, dos arquitetos Salvador Duque Estrada Batalha, Adolfo Morales dos Reis Filho, do engenheiro Natal Paladini e do próprio ministro Gustavo Capanema, classifica e escolhe em primeiro lugar o projeto do arquiteto Archimedes Memória. Ressalta-se que Archimedes Memória, além de Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, era um arquiteto de grande prestígio, dono de um dos maiores escritórios de arquitetura e construção do Rio de Janeiro.

O projeto vencedor, de cunho eclético, não agradou a Capanema que julgou ser o mesmo uma simples imitação do edifício da Câmara de Vereadores (edifício projetado anteriormente por Archimedes Memória, em estilo eclético, que ficou conhecido como “Gaiola de Ouro” devido ao alto custo de sua construção), sem qualquer novidade que correspondesse aos anseios reformadores e revolucionários da geração de intelectuais da qual o ministro fazia parte. Convencido de que sua passagem pelo ministério deveria ser marcada por profunda transformação cultural no Brasil, Capanema decidiu vetar o projeto do professor Archimedes Memória e solicitou ao arquiteto Lúcio Costa, em 1936, que realizasse o projeto para a nova sede do Ministério.

Em reação à decisão do Ministro, Archimedes Memória dirige uma carta ao presidente Vargas reclamando da “insidiosa campanha de intrigas e difamações, encoberta quase sempre pelo anonimato, com que elementos desagregadores pretendem suprir sua incapacidade profissional”². O presidente, por sua vez, ignora a correspondência, apoiando a decisão do ministro Capanema.

Assim que recebeu a carta–convite do ministro, Lúcio Costa convidou Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcelos, Oscar Niemayer e Carlos

Leão para, com ele, comporem a comissão encarregada do novo projeto. Estes jovens arquitetos, expoentes da corrente modernista, viram na construção do Ministério da Educação e Saúde a oportunidade de afirmação social de si mesmos e do próprio estilo. Lucio e sua equipe, conhecedores das grandes mudanças que estavam ocorrendo na Europa, no campo da arquitetura e urbanismo, sugerem a Capanema convidar o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, um dos expoentes destas transformações, a visitar o Brasil e participar do projeto. Após a forte insistência de Lucio Costa, Le Corbusier chega ao país para pronunciar conferências e contribuir no projeto.

O mestre franco-suíço inicialmente sugeriu a troca do terreno da esplanada do Castelo para um localizado na Av. Beira Mar, mas, devido à escassez de recursos e de tempo, o sítio permaneceu o mesmo. Segundo Lúcio Costa, na entrevista concedida à revista *Arquitetura e Urbanismo*, em julho-agosto de 1939: “Os projetos de Le Corbusier serviram-nos de guia para a solução definitiva com a adoção do partido de bloco simples, por ele proposto, do qual as vantagens são evidentes quanto à orientação uniforme das salas e à simplicidade e clareza da disposição interna.”

3 Os elementos arquitetônicos do MES e a influência corbusiana

Dada a contribuição por parte de Le Corbusier, muitos estudos foram feitos pela equipe antes da definição do projeto final (fig. 1)

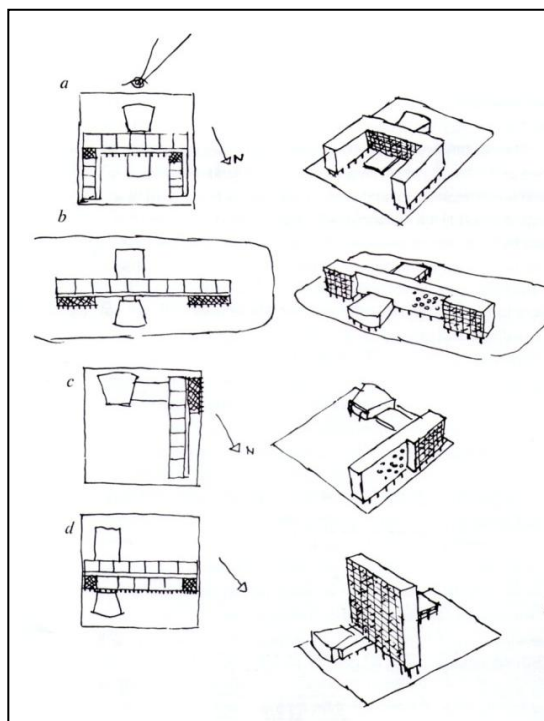


Fig. 1- Estudos de partido realizados por Lucio Costa e equipe.³

A proposta final (fig. 2) calcada nos princípios modernistas – racionalidade e funcionalidade - apresenta os cinco pontos criados por Le Corbusier para uma nova arquitetura e por ele empregados de maneira mais nítida na Ville Savoye (fig. 3) tuOs cinco pontos corbusianos que estão presentes e que serão analisados em ambas as obras são: a planta livre, construção sobre pilotis, terraço jardim, fachada livre e janela em fita

Diferente da proposta de Le Corbusier, que mantinha o bloco no alinhamento da Av.Graça Aranha, a equipe resolveu dispor o mesmo no centro da quadra, na orientação mais conveniente, que, além de apresentar vantagens sob o ponto de vista urbanístico, permitiu vista livre para a baía. O partido escolhido desenvolve-se em altura, deixando livre grande parte do terreno. Esta solução representa um aproveitamento racional do terreno, pois, recuando o bloco cerca de 60 metros dos prédios fronteiros, possibilitou o aumento do número de pavimentos para quatorze. Isto significa que foi obtido a mesma área que seria conseguida com uma construção que, ocupando a maior parte do terreno, teria obrigatoriamente menor altura, devido às posturas municipais vigentes.

Com este partido foi gerado um espaço livre em torno do prédio que, localizado numa quadra circundada por ruas relativamente estreitas, com construções no alinhamento, se destaca em relação aos demais edifícios. Este recuo permitiu assim criar uma grande esplanada no pavimento térreo que, além de realçar a imponência do edifício, pode ser utilizada para cerimônias de caráter cívico cultural, de acordo com a finalidade do Ministério.

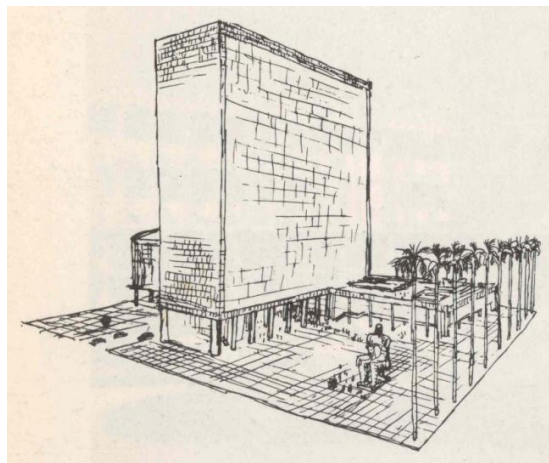


Fig. 2 - Croquí do projeto final para o Ministério da Educação e Saúde, atual Edifício Gustavo Capanema.⁴



Fig. 3 - Villa Savoye: projetada por Le Corbusier na França em 1928.⁵

O primeiro dos cinco pontos corbusianos presentes no edifício é a planta livre, tipologia permitida pela independência entre estruturas e vedações que possibilitou maior diversidade dos espaços internos, bem como mais flexibilidade na sua articulação (fig.4). O uso dos pilotis (fig. 5), segundo ponto, permitiu a liberação do edifício do solo, tornando público o uso deste espaço, antes ocupado, gerando, neste caso, uma permeabilidade no quarteirão.

Em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais é adotado o terraço jardim, o terceiro ponto (fig. 6), que permite o usufruto da cobertura. Como quarto ponto, chegamos à fachada livre (fig. 7), solução permitida devido à independência entre estrutura e vedação, possibilitando a máxima abertura das paredes externas em vidro.

Como último ponto destacamos as janelas em fita ou *fenêtres en longueur* (fig. 8), também consequência da independência entre estrutura e vedações: trata-se de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação com maior uniformidade e melhores vistas.



Fig. 4 – Foto interna do Palácio. A planta livre que propicia uma flexibilidade de layout.⁶

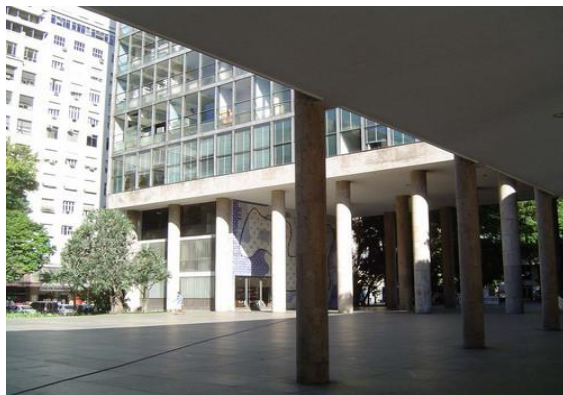


Fig. 5 – Foto a nível do observador. Pilotis que geram a permeabilidade do quarteirão.⁷



Fig. 6 – Paisagismo de Burle Marx sobre o volume da galeria, o chamado terraço-jardim.⁸



Fig. 7 – A independência estrutural possibilitando a fachada livre.⁹



Fig. 8 – A independência estrutural possibilitando a abertura de maiores rasgos ou então o uso de grandes panos de vidro.¹⁰

É importante salientar que foi levada em consideração a orientação solar no momento da disposição do prisma no quarteirão. Devido a pouca insolação na fachada voltada para a face sul/sudeste, a vedação se dá com grandes caixilhos envidraçados até o teto, o que, além de revelar as lajes planas balanceadas de esqueleto de concreto, permite perfeitas condições de ventilação e iluminação.

Diferente da fachada sul, a face voltada para o norte/noroeste possui incidência solar direta durante o ano todo, o que a torna muito quente. Como solução para o condicionamento térmico, de modo que apenas a luz penetrasse, os arquitetos adotaram a solução utilizada por Le Corbusier para um de seus projetos na Argélia, os *brises-soleils*. Nesta solução recriada pela equipe, como forma de condicionar um conforto térmico adequado, torna-se possível a percepção de um toque de brasilidade, já que os *brises* lembram muito os muxarabis empregados nos casarios do período colonial (fig. 9), um recurso da arquitetura árabe que permite a ventilação e iluminação, mas mantém a privacidade dos espaços interiores.



Fig. 9 – Casario colonial, em destaque a Casa do Muxarabi .Alto da Jequitinhonha – MG.¹¹

Além deste elemento que nos remete à arquitetura colonial brasileira, houve uma grande preocupação do ministério em valorizar os artistas brasileiros, dar continuidade à revolução que pretendia implementar nas artes e na cultura. Por isso, para colaborar no projeto foram chamados artistas, jovens iniciantes, como Cândido Portinari, autor dos painéis de azulejos (fig 10) que retratam a vida em vários tons de azul e reportam ao tempo colonial quando eram importados de Portugal para revestir as paredes dos claustros (fig. 11 e 12), bem como Bruno Giorgi com o Monumento à Juventude Brasileira (fig. 13), Jacques Lipchitz e Celso Antônio Menezes com a escultura Moça Reclinada (fig. 14). Ainda é importante salientar o trabalho paisagístico desenvolvido por Burle Marx nos terraços (fig. 15) e na implantação do ministério (fig. 16). O paisagismo era definido por vegetação nativa e formas sinuosas, o jardim (com espaços contemplativos e de estar) possuía uma configuração inédita para a época, tornando-se um marco de ruptura no paisagismo tradicional brasileiro.

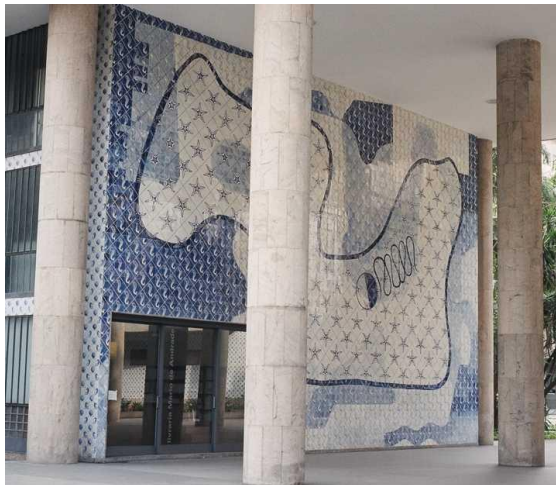


Fig. 10– Azulejos desenhados por Portinari que retratam a vida em vários tons de azul.¹²



Fig. 11 – Azulejos portugueses revestiam os claustros dos conventos do período colonial.¹³



Fig. 12 – Azulejos portugueses.¹⁴



Fig. 13 – Monumento à Juventude Brasileira de Bruno Giorgi.¹⁵



Fig. 14 –Escultura Moça Reclinada de Celso Antônio Menezes.¹⁶



Fig. 15 – Paisagismo de Roberto Burle Marx¹⁷



Fig. 16 – Paisagismo de Roberto Burle Marx¹⁸

4 Conclusão

Após a análise, é possível constatar, na edificação, a forte presença dos cinco pontos corbusianos, que representaram uma nova maneira de fazer arquitetura. Uma das alterações mais significativas foi a disposição do edifício no lote, solução que rompeu com o modelo das ocupações utilizadas até então, e que permitiu a valorização do prédio bem como a permeabilidade da quadra.

Paralelamente, através dos demais elementos implementados no projeto, pode-se perceber a presença de uma brasilidade sutilmente empregada pelos autores como é o caso dos *brises* recriados por Oscar Niemeyer para propiciar um bom condicionamento térmico à fachada norte/noroeste, solução que faz lembrar muito os muxarabis utilizados nas casas de estilo colonial; os azulejos desenhados por Cândido Portinari que retratam a vida em vários tons de azul e que reportam ao tempo colonial quando eram importados de Portugal para revestir as paredes dos claustros e, sobretudo, a preocupação em valorizar o homem brasileiro através da arte brasileira com esculturas e com o paisagismo de Burle Marx que, em seu trabalho utiliza, vegetação nativa.

Apesar de trabalhar com elementos arquitetônicos novos, experimentados até então na França, onde o contexto e as condições bioclimáticas são totalmente diferentes do Brasil, tido como um país de clima tropical, os arquitetos souberam de maneira delicada absorver o sentimento da época, importar o estilo moderno de forma que se adequasse ao contexto do país, inserindo ainda características típicas nacionais, às quais chamei de *brasilidade*.

Notas

¹ BADARÓ, M. *Gustavo Capanema – A revolução na cultura*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2000. p.248.

² BADARÓ, M. *Gustavo Capanema - A revolução na cultura*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2000. p.252. Foram consultados também: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Vol. 2. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. COSTA,

Lucio. Ministério da Educação e Saúde. *Arquitetura e Urbanismo*. julho-agosto de 1939. São Paulo. LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

³ Fonte: Oscar Niemeyer: Curves of irreverence. PHILIPPOU, S., USA: Yale University Press. 200

⁴ Fonte: Acervo de imagens Professor Maturino da Luz.

⁵ Fonte: www.ivarhagendoorn.com/photos/series/villa-savoie-5. Acessado em 15/07/2010.

⁶ Fonte: Acervo de imagens Professor Maturino da Luz.

⁷ Fonte: <http://www.pbase.com/andremendonca/ministeriodaeducacao>.

Acessado em 15/07/2010

⁸ Fonte: <http://avidaelafora.com.br/?m=200905>. Acessado em 15/07/2010.

⁹ Fonte: Acervo de imagens Professor Maturino da Luz.

¹⁰ Fonte Acervo de imagens Professor Maturino da Luz.

¹¹ Fonte: http://tudosobrefreigaspar.blogspot.com/2008_10_01_archive.html, acessada em 15/07/2010.

¹² Fonte: <http://nicepinheiro.blogspot.com/2009/12/ii-conferencia-estadual-de-cultura-do.html>, Acessado em 15/07/2010.

¹³ Fonte: http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/barroco_no_brasil_gasparini.html. Acessado em 15/07/2010.

¹⁴ Fonte: http://historiaemrevista.blogspot.com/2010/02/patrimonios-da-humanidade-no-brasil_20.html. Acessado em 15/07/2010.

¹⁵ Fonte: <http://www.trekearth.com/gallery/photo666846.htm>. Acessado em 15/07/2010.

¹⁶ Fonte: <http://latitude3843.blogspot.com/2007/09/moa-reclinada-escultura-de-eduardo-p.html>, acessado em 15/07/2010.

¹⁷ Fonte: Acervo de imagens Professor Maturino da Luz.

¹⁸ Fonte: Acervo de imagens Professor Maturino da Luz.

A Celebração do Outro na Neovanguarda: Warhol, Kerouac e Velvet Underground

**Lauro Iglesias Quadrado; Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio
(orientadora)**

This work intends to approximate the artistic production of the neo-avant-garde, according to the precepts of Dietrich Scheunemann, in the decades of 1950 and 1960, concerning the way they develop their look towards the other. Jack Kerouac's Beat Literature, Andy Warhol's Pop Art and Velvet Underground's rock music, throughout textual elements present in their works, demonstrate a certain ambiguous approach in relation to the different one. As the exemplar basis for the argument, Kerouac's most renowned work, the novel *On the Road* (1957) will be used. There the protagonist, by going through countless trips, naturally faces the direct contact with different peoples. At the same time in which the natural incomprehension of the mainstream society fills the imaginary of the marginal subjects who own the discourse of the narrative, the others' subjectivity fascinate them, when they face the attractive different. In a similar way the pop artist Andy Warhol works by putting the characteristic types of the savage society to the center of his work of art in his *Factory*. The same happens with the Velvet Underground, band intimately linked to Warhol, which also deals in its lyrics with the man on the margins of society, always seen through a view permeated by distance and incomprehension.

Keywords: Alterity; Neo-avant-garde; Beat Literature; Popular Music; Pop Art.

Este trabalho visa aproximar a produção artística de neovanguarda, segundo os preceitos de Dietrich Scheunemann, nas décadas de 1950 e 1960, no tocante à maneira como desenvolvem o olhar sobre o outro. A literatura *Beat* de Jack Kerouac, a *Pop Art* de Andy Warhol e a música da banda de *rock* Velvet Underground, através de elementos textuais presentes em suas obras, demonstram certa abordagem ambígua em relação ao diferente. Como base exemplar para o argumento, será utilizado o trabalho mais célebre de Kerouac, o romance *On the Road* (1957), em que o protagonista, ao realizar inúmeras viagens, naturalmente encara o contato direto com diferentes povos. Ao mesmo tempo em que a natural incompreensão da sociedade padrão povoa o imaginário dos sujeitos marginais que detêm o discurso dentro da narrativa, a subjetividade alheia os fascina, quando se deparam com o atraente diferente. De maneira semelhante trabalha o artista *pop* Andy Warhol, que coloca os tipos característicos da sociedade selvagem para o centro da obra de arte em sua *Factory*. O mesmo acontece com o Velvet Underground, banda intimamente relacionada a Warhol, que também trata em suas letras do homem à margem da sociedade, sempre visto sob uma ótica distanciada e de incompreensão.

Lauro Iglesias Quadrado (Mestrando da Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio (Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: lauroiq@yahoo.com.br.

Palavras-chave: Alteridade; Neovanguarda; Literatura *Beat*; Música Popular; *Pop Art*.

1 A neovanguarda

A produção artística do começo do século XX foi marcada pelos diversos movimentos de grupos vanguardistas, notadamente nas décadas de 1910 e 1920. Estes grupos, apesar de por vezes divergirem em intenções e em suas filosofias, traziam como característica em comum a discussão das noções tradicionais de arte, tanto em conteúdo quanto em forma, através de inovações mediais e técnicas.

Após décadas de tensão política e social e um aparente abandono da estética vanguardista, a arte volta a tomar posições semelhantes às da vanguarda histórica nas décadas de 1950 e 1960. O intelectual Dietrich Scheunemann, em seu texto *From Collage to Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*, atribui à produção artística da metade do século o *status* de neovanguarda.¹ O autor afirma, tomando como caso exemplar a *Pop Art*, movimento artístico que se inicia na década de 1950 e culmina na década seguinte, que seu comportamento em muito se assemelha àquele da vanguarda histórica.

Scheunemann usa como exemplo de comportamento similar entre movimentos artísticos de momentos distintos a relação de rompimento tomada tanto pelo dadaísmo, movimento de vanguarda do começo do século XX, quanto pela *Pop Art*, esta rompendo com o expressionismo abstrato, enquanto os dadaístas haviam combatido o movimento expressionista. Obviamente que o simples confronto com o modelo artístico vigente não é o suficiente para afirmar que a obra de arte tem caráter vanguardista, dessa forma Scheunemann reafirma sua ideia ao exemplificar que o artista estadunidense Andy Warhol – expoente máximo da *Pop Art* – recorre, assim como Marcel Duchamp – artista associado às vanguardas mesmo sem afiliação a apenas um movimento específico –, a objetos prontos, ou seja, o uso do *readymade*, marca do artista francês, rica em referências tanto estéticas quanto conceituais. Dessa forma, o caráter de revisitação de conceitos e práticas tradicionais da vanguarda – por mais paradoxal que isso possa soar – demonstram sua força na prática da nova arte dos meados do século XX, afirmando seu caráter de neovanguarda.

Aproveitando a ideia de Scheunemann de neovanguarda, é possível aplicá-la também à literatura do estadunidense Jack Kerouac e à música de seus conterrâneos da banda Velvet Underground. No caso de Jack Kerouac, seu estilo é autoproclamado “prosa espontânea”, o que traz à tona o anteriormente experimento vanguardista conhecido como fluxo de consciência, consagrado por modernistas como o irlandês James Joyce e a britânica Virginia Woolf. Assim como Warhol, Kerouac também se assemelha aos escritores de vanguarda em mais de um aspecto, sendo aqui a influência de outros *media* na criação do texto literário.

Da mesma maneira com que escritores como o já citado James Joyce e o estadunidense John dos Passos haviam explorado a influência da nova experiência sonora no começo do século, Kerouac em seu mais famoso livro, o romance *On the Road* (1957), se preocupa em trazer o ritmo do *jazz* para seu texto literário. Segundo reportagem de André Sollito para a Revista da Cultura, Kerouac era o “Escritor do *Bebop*”, com estilo literário assim como o *bebop*, um estilo “orgânico, improvisado”² e livre de se fazer música – uma espécie de evolução do *jazz* de simples música de boteco para música para ser ouvida. Ainda segundo a revista:

“para o escritor, suas frases deviam soar como um solo de sax de Charlie Parker:³ espontâneas e rápidas”. O imaginário do *jazz* construído por Jack Kerouac lembra em parte o de *Manhattan Transfer*, romance de John dos Passos, que se passa no auge da Era do *Jazz*⁴ nos Estados Unidos. Assim se faz mais uma referência a um texto vanguardista, mas também com evolução técnica, aqui representada pelo estilo *bop*, ou *bebop*, indicando a tendência ao conceito de neovanguarda apresentado por Dietrich Scheunemann.

No caso do Velvet Underground, rotulá-los como vanguardistas implica em reconhecer uma sonoridade não comum para as bandas de sua época, ainda na década de 1960. O uso de distorções saturadas, microfônias propositalmente e em primeiro plano sonoro e a inclusão na música popular de instrumentos eruditos como o violino, porém em dissonância com a sonoridade tradicional, baseada no ascendente *rock* da época, são inovações atribuídas em grande parte à banda novaiorquina. Além disso, estão intimamente ligados a Andy Warhol, produtor e financiador da banda, que também cedia espaço para a banda de sua Factory, local em Nova Iorque que abrigava muitos de seus experimentos artísticos.

Apesar de em muitos aspectos a banda ser reconhecida por seu ineditismo, ela também lança mão de artifícios considerados como vanguardistas que já eram correntes em sua época, tanto em letra quanto em música. Notadamente, há relação com a sonoridade psicodélica de bandas como os Beatles e os Beach Boys, enquanto na parte lírica, em uma característica marcante da banda, há o trato do submundo urbano e tudo o que o cerca, envolto com uma narrativa praticamente linear e contando histórias – com composições beirando o literário, quase um protótipo de *audiobook* –, prática tornada célebre por artistas da música como Bob Dylan. Dessa forma, é possível afirmar que eles também se encontram em um estágio de neovanguarda, visto que se apropriam de práticas vanguardistas já utilizadas anteriormente para o seu próprio fazer artístico idiossincrático.

2 A margem no centro

O livro *On the Road*, de autoria de Jack Kerouac, se tornou rapidamente o símbolo de uma geração, que ficou conhecida como a Geração *Beat*. Expressão que, “[...] ao contrário do que muitos pensam, não foi criada por Kerouac. O escritor ouviu a expressão de Herbert Huncke, famoso vagabundo de Times Square. O que ele fez foi perceber os múltiplos significados que a palavra oferecia: batida musical (da bateria do *jazz*), batida (como golpe), ‘exausto’ (beated), pulsação e beatitude”.⁵

A vasta gama de imagens trazida pelo nome adotado pelo movimento cujos nomes mais ilustres são o próprio Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, representa bem essa literatura. Ao mesmo tempo em que mistura o *jazz* que dita o tempo da narrativa, o pulso do texto, traz a ideia de violência, de um texto direto e vibrante, que é tão presente na obra *beat*. Mas o mais importante aqui é o fato de a Geração *Beat* colocar, em todos os seus rebentos, o marginal como o centro da narrativa e detentor do discurso, em fato que se não é inédito, é potencializado pela maneira com que construam seus textos, pela conjuntura social da época em que escreviam, com o mundo em ressurreição cultural de um pós-guerra e com os Estados Unidos em significativas mudanças sociais, com a evolução do *jazz* e a efervescência dos entorpecentes psicodélicos.

Voltando ao romance *On the Road*, é possível encontrar passagens exemplares de como o narrador e protagonista Salvatore “Sal” Paradise se sente em ambiente não

confortável em meio aos representantes da ordem e da estabilidade da sociedade convencional. Junto com um de seus diversos companheiros de viagens – nessa passagem, Remi Boncoeur –, Sal consegue vaga como policial. A passagem que segue mostra o constrangimento e o estranhamento das personagens em relação a essa situação:⁶

I suddenly began to realize that everybody in America is a natural-born thief. I was getting the bug myself. I even began to try to see IF door were locked. The other cops were getting suspicious of us; they saw it in our eyes; they understood with unfailing instinct what was on our minds. Years of experience had taught them the likes of Remi and me.

Kerouac claramente traz, ao afirmar que absolutamente todos são “ladrões natos”, o comportamento marginal e criminoso ao centro da sociedade. Com isso, estabelece um caráter de normalidade que não é o aceito pela sociedade em geral. Apesar disso, parece reconhecer que, aos olhos da lei, claramente demonstrados pelos policiais, o selvagem é visto e identificado como um ser à parte, um tipo a ser detectado e descartado.

Se Andy Warhol não trabalha inicialmente de maneira direta com os marginais em sua obra visual, o faz com sua Factory. No célebre local, Warhol reúne diversos tipos de pessoas, artistas desconhecidos, drogados, prostitutas, *drag queens*. Com a máxima de Warhol de que um dia todos seriam famosos por quinze minutos e com todos sob a alcunha de *Warhol Superstars*, o artista dava a essas pessoas a oportunidade de se tornarem parte de suas obras, seja estrelando seus filmes ou simplesmente estarem em meio ao ambiente artístico e selvagem que se desenhava na Factory.

A experiência também traz a margem para o centro dentro da esfera da obra de arte, já que com a variedade de pessoas tidas como tipos distintos do padrão, o que é fora do comum é tido como mais interessante e mais vivo para a experiência artística. Obviamente que, assim como acontece com os personagens de Kerouac, estes personagens do submundo de Andy Warhol continuam sob o estigma de periféricos, mesmo que por muitas vezes o ponto de vista de mundo apresentado seja o deles.

Como já dito anteriormente, é justamente lá que Warhol coloca o Velvet Underground para ensaiar – e inclusive fazer parte de seus experimentos cinematográficos. A experiência na Factory é marcante para a banda, e não por acaso, o Velvet demonstra obsessão em suas letras pelo submundo urbano, povoado justamente pelos tipos que habitavam a Factory naquela época. Em estilo literário *Beat* de compor, as drogas, a fuga da identidade, além de todo tipo de elemento selvagem à sociedade tida como padrão são temas caros às composições do grupo musical.

São inúmeras letras inteiras e trechos de composições que demarcam essa preocupação, mas para ficar com dois exemplos, temos a música *Heroin*, presente no álbum *Velvet Underground & Nico* (1967) e a canção *Walk on the Wild Side*, composição de Lou Reed, principal letrista e vocalista da banda, para o Velvet Underground, porém somente registrada em disco pela primeira vez em seu álbum solo *Transformer* (1972). Em *Heroin*, o típico viciado *junkie* comumente retratado pelo universo *beat* é exemplificado em algumas frases:⁷

Heroin, it's my wife and it's my life [...] / Because when the smack begins to flow / I really don't care anymore / About all the Jim-Jims in this town / And all the politicians makin' crazy sounds / And everybody puttin' everybody else down

O espírito selvagem está claro nessas linhas, com a droga como solução e alternativa, funcionando como um elemento de intencional alienação do mundo, um mundo repleto de idiotas, políticos de comportamento condenável e uma sociedade inteira que parece se autodestruir. Por isso, o mesmo Lou Reed canta e convida, com todas as letras:⁸ “Hey honey, take a walk on the wild side”.

3 A margem e seu outro

Se a obra dos artistas de neovanguarda aqui citados se caracteriza por entregar o discurso para os da margem, isso resulta também no aparecimento de sua visão de mundo e o seu próprio olhar sobre o outro, muitas vezes em operação inversa à direção-convencional centro-margem. No romance de Kerouac, com o selvagem em posição de dono da palavra, o narrador muitas vezes enxerga seu próprio universo marginal com a aparente normalidade com que um executivo branco de classe média se coloca em seu escritório.

No entanto, também existem “outros” por ele analisados além do que ele próprio significa para a sociedade em geral. Em *On the Road*, nas incontáveis viagens das personagens que guiam a narrativa, sempre há espaço para seu encontro com diversas formas de diferença, seja por localização geográfica ou por contato com excluídos sociais. O próprio Sal encara essa mudança em trecho que segue:⁹

I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, when I didn't know who I was – I was far away from home, haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I'd never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old Wood of the hotel, and footsteps upstairs, and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn't know who I was for about fifteen strange seconds. I wasn't scared; I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost. I was half-way across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happened right there and then, that strange red afternoon.

Na passagem acima, o personagem se encontrava no meio da primeira de suas viagens em direção ao oeste norteamericano, e teve sua primeira notável relação de estranhamento com o mundo que viria a manter contato em suas idas e vindas. Sal passa a se enxergar de maneira diferente, visto como um ser fronteiriço, com a identidade em construção devido às experiências pelas quais ele se propôs a passar. O contato com o Oeste, o desconhecido, mas ao mesmo tempo tão aguardado, o faz re-enxergar e reavaliar a sua situação, o seu lugar.

Sua atenção se volta para os diferentes povos por onde anda junto com seus companheiros. Não raro, nas cidades que visitam, passam por locais povoados por tipos periféricos dos Estados Unidos, como os chineses, os mexicanos, os negros e os bares repletos de drogados e prostituição. O interessante na descrição de Sal em

relação a essas pessoas diferentes é notar certo fascínio seu em relação a isso, com a passagem que segue como exemplo:¹⁰

[...] in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night. [...] I wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I was so drearily, a “white man” disillusioned.

É possível aqui visualizar essa desilusão clara do “branco” americano – mesmo que um branco à margem – ao enxergar outros povos que parecem levar vidas mais interessantes do que a dele. Kerouac celebra a alteridade, a forma com que a diferença de costumes e culturas pode modificar uma vida inteira, rebaixando a cultura branca americana em detrimento de outras que lhe parecem mais completas, mais vivas. Em relação aos negros, especificamente, há grande entusiasmo, em grande parte ao papel importante do *jazz bebop* na narrativa, estilo essencialmente negro em ascensão na época.

O escocês James Campbell, em seu livro *This Is the Beat Generation*, se refere ao encantamento dos escritores da Geração *Beat* em relação à maneira de viver dos negros. “*There was an unstated understanding that the Negro was more earthy than anybody else, and in possession of certain secrets*”,¹¹ afirma o autor ao se endereçar aos *beats* e seus pensamentos. Campbell também se refere a outro pensamento corrente da época, em relação a brancos tocando *jazz* junto com negros - ideia que não foi bem aceita pela sociedade de então – como uma maneira¹² “for blacks [...] of keeping one step ahead of the listener-in, for whites a way of stealing a little of the outlaw glamour of blacks”.

A abordagem de *On the Road* em relação ao “estilo negro de se viver” é exemplo de como o diferente exerce fascínio para Kerouac. Isto pode ser comprovado quando, em direção ao fim do romance, Sal e seus companheiros viajam ao México e tecem comentários sobre como o povo de lá parece mais cordial, sobre como os policiais são atenciosos e não violentos, sobre como as mulheres de lá são mais bonitas.

De maneira distinta, o Velvet Underground também faz referência à celebração do outro. Como exemplo, temos a composição *Lady Godiva's Operation*, presente no disco *White Light/White Heat* (1968), que trata de uma operação de troca de sexo. A temática do fascínio pelo diferente aqui é levado para sua situação extrema, a de uma pessoa que, descontente com o seu próprio corpo, opta por trocar de gênero. Aqui há uma situação semelhante àquela de Kerouac entre Leste e Oeste: o encantamento e a vontade pelo diferente existem, porém não há real conhecimento de como é esse diferente, pois ele ainda não foi experimentado por quem o deseja. Há primeiramente apenas a ideia e o desejo, sendo que nunca a transformação se dá por completo. Ou seja, por mais que, como é o exemplo aqui, um homem se torne mulher, sempre haverá resquícios do que ele foi um dia, seja através de marcas físicas, memoriais ou psicológicas.

Em relação à operação descrita na canção mencionada, o trecho a ser citado logo mais demonstra como esse deslocamento não se dá de maneira tranquila, em passagem que pode ser lida de maneira metafórica em relação a todas as mudanças que envolvem uma pretensa nova maneira de observar o mundo:¹³

Now comes the moment of great, great decision. / The doctor is making his first incision. / One goes here, / and one goes there. / 'The ether tube's leaking,' / says someone who's sloppy. / The patient, it seems, / is not so well sleeping. / The screams echo off the walls.

Como afirmado anteriormente, a mudança aqui retratada se dá de maneira traumática, como a narrativa da operação, repleta de tensão e referências ao sofrimento da pessoa a ser transformada. O Velvet Underground lança mão também dos recursos sonoros para a narração desse trauma, ao intercalar duas vezes narrando o processo, uma em aparente tom de tranquilidade e outra com presença mais forte, e por vezes gritada e colocada de forma brusca entre as frases. Com isso, a banda consegue também demonstrar os dois pontos da busca pelo outro, por vezes tão fascinante mas também tão tortuosa em sua total compreensão.

No caso de Andy Warhol, seus experimentos com suas estrelas de ocasião são de fato uma consolidação de sua própria marca. Os tipos que ele coloca em ação são fascinados pela ideia de fama, da grande celebridade que o próprio Warhol ajuda a definir com seus trabalhos como os famosos retratos de celebridades em série realizados pelo artista. O ser da margem aqui delira ao se enxergar, ao participar das obras do artista mais famoso de sua época, como Marilyn Monroe ou Marlon Brando, ou seja, como astros do cinema. A sensação é a de pertencimento, devido ao reconhecimento de sua identidade pelo centro, que neste caso é representado pelo próprio Warhol.

4 Considerações Finais

É possível notar, fazendo a análise das obras dos três representantes das distintas áreas de fazer artístico reunidos nesse ensaio, que o estranhamento pela diferença é o que move as três poéticas. Como todos tratam com marginais, também é fato marcante que, devido à sua posição incerta numa conjuntura social, os indivíduos invariavelmente projetam a sua vida em direção aos que encontram em sua volta. Movimento que muitas vezes mostra que o ser à margem vê outras minorias como em situação mais confortável que a sua própria, mas que também demonstra que o marginal sempre nutre a necessidade de aceitação e fascínio também em direção ao centro.

Considerando os fatores e argumentos apresentados nesse texto, é possível afirmar que a arte de neovanguarda inova quando eleva temas caros a nichos mais restritos da sociedade ao *status* de obra de arte de valor reconhecido, e, principalmente, reconhecida pelo centro. O efeito dessas práticas pode ser sentido até hoje, seja na literatura, nas artes visuais, no cinema ou na música, já que cada vez mais o que é diferente e fora do padrão exerce influência na arte e na sociedade em geral.

Reconhecer a temática e o trabalho dos artistas de neovanguarda como Andy Warhol, Jack Kerouac e Velvet Underground é reconhecer um estilo que demarca características do próprio mundo contemporâneo, de suas relações interpessoais e de suas preocupações, estéticas e sociais. É também lembrar que a construção da sociedade e do ser humano como um todo não se dá somente pelo centro, mas sim também pelo seu entorno, como a passagem a seguir de *On the Road* exemplifica com perfeição:¹⁴

I sat on the low cement wall in back of a Hollywood parking lot and made the sandwiches. As I labored at this absurd task, great Kleig lights of a Hollywood première stabbed in the sky, that humming West Coast sky. All around me were the noises of the crazy gold-coast city. And this was my Hollywood career – this was my last night in Hollywood, and I was spreading mustard on my lap in back of a parking-lot john.

Notas

¹ SCHEUNEMANN, Dietrich. From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avantgarde. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.). *Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, Avant-Garde Critical Studies 17, 2005.

² SOLLITTO, André. O Escritor do Bebop. In: *Revista da Cultura*. São Paulo: Edição 27, outubro de 2009, p. 36.

³ Famoso saxofonista virtuoso, considerado por muitos até hoje como o maior de todos os tempos. Ele, junto com Dizzy Gillespie, revolucionou a maneira de se fazer e de se tocar *jazz*.

⁴ Época que se caracterizou pela crescente influência do *jazz* como estilo de música nos bares que vendiam bebida alcoólica, então proibida nos Estados Unidos. Dessa forma, esse estilo de música se tornou a trilha sonora do ambiente dos bares de caráter ilegal.

⁵ *Idem*, p. 36.

⁶ KEROUAC, Jack. *On the Road*. Londres: Penguin Books, 2000, p. 64.

⁷ VELVET UNDERGROUND. *The Velvet Underground & Nico*. Nova Iorque: Verve, 1967. 48'51''.

⁸ LOU REED. *Transformer*. Londres: RCA Records, 1972. 36'40''.

⁹ KEROUAC, op. cit., p. 15-6.

¹⁰ *Ibidem*, p. 163-4.

¹¹ CAMPBELL, James. *This is the Beat Generation*. Londres: Vintage, 2000, p. 19.

¹² *Idem*, p. 37.

¹³ VELVET UNDERGROUND. *White Light / White Heat*. Nova Iorque, Verve, 1968. 40'13''.

¹⁴ KEROUAC, op. cit., p. 92-3.

Fernando Pessoa Múltiplo: vanguarda e modernidade na poesia portuguesa

Lívia Petry

Trough Fernando Pessoa's writing, it's possible to see the emergence of a new idea of modernity and vanguard. Modernity because his poetry deals with the fragmentation of the individual before a chaotic society. Vanguard, because the poet creates new paradigms inside poetic discourse, bringing steam noise of machines, ephemerality and transience of modern times, and the exaltation of the subject as parts of the gear of the Industrial Age. By creating heteronyms and lyrical subjects that are also empirical, Fernando Pessoa separates himself from the idea of a psychoanalytic subject and starts a new subjectivity: a subjectivity beyond the I, before the other. Thus, Fernando Pessoa starts in Portugal and in Europe a new poetic writing where man finds himself represented in his multiple facets, and where modernity is represented both in fragmentation of the lyrical subject, as within his own poetic discourse. This discourse, which does justice to the avant-garde Futurist Marinetti in Italy, and brings in its wake a new aesthetics: the aesthetics of sensationism.

Keywords: poetry; sensationism; heteronyms; Fernando Pessoa; modernity

O alvorecer do século XX viu surgir uma nova sociedade no Ocidente: uma sociedade industrializada, baseada na ciência, na tecnologia e em valores humanistas provenientes da Revolução Francesa. Foi também o século em que se estabeleceu a internacionalização das comunicações e dos transportes, e em que surgiu a sociedade de massas, nitidamente estratificada em diferentes classes sociais. Neste âmbito do início do século XX, com a decadência de toda uma moral baseada na religião, e com o surgimento de um homem individualista e racional, surgiram também movimentos estéticos que buscaram uma renovação das artes e da visão de mundo. Estes movimentos estéticos receberam o nome de vanguarda, ou em francês, *avant-garde*. Este termo, que adquiriu maior importância nas letras francesas (e européias) a partir da eclosão da primeira guerra mundial, tem como significado primordial exprimir os radicalismos e experimentalismos na artes e na literatura. Desta maneira, a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo”, “na mesma razão de seu ser levava encapsulado o espírito de mudança e evolução, prevendo, ambicionando sucessões.”¹ Assim, segundo o mesmo autor, “a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental desde o início deste século.”² Podemos entender então, que a vanguarda européia, principalmente no que tange à literatura, terá uma função de “quebrar” com crenças e visões de mundo antigas, bem como também com as formas estéticas vigentes até então. Neste âmbito, a vanguarda se caracterizará por uma renovação não somente nos paradigmas da sociedade ocidental, como nas artes e na estética.

Na Europa, essa renovação estética iniciou com o cubismo na pintura e o futurismo

nas artes plásticas e na literatura. Se o cubismo pregava uma nova maneira de retratar o mundo, o futurismo por sua vez, pregava a dissolução de uma arte “passadista” e uma renovação estética a partir de uma arte “dinâmica, representando o ritmo rápido em que se movem as coisas.” Ou seja, uma arte advinda dos avanços tecnológicos, uma arte vigorosa e veloz, e, contrariando os pressupostos do classicismo, uma arte cuja beleza “só existe na luta. Uma obra que não siga o caráter agressivo não pode ser uma obra-prima.” Assim, para Marinetti e os futuristas a arte deveria corresponder aos pressupostos da industrialização: velocidade, agressividade, força, dinamismo. Por isso, a literatura sob o ponto de vista do futurismo deveria abolir a sintaxe e a pontuação, tornando-se uma pura sucessão de “palavras em liberdade”. Além disso, foi proposto que se abolisse o “eu” do poema, bem como os adjetivos e advérbios.

Porém, se na França e na Itália eclodiam os movimentos de vanguarda, em Portugal, no início do século, ou até 1915 precisamente, havia um movimento de cunho nacionalista conhecido como a “Renasença Portuguesa”, onde os artistas buscavam, através do Saudosismo, fazer uma apologia aos valores e às descobertas dos portugueses. Felizmente, no ano de 1915 houve uma ruptura estética, expressa através da Revista Orpheu, onde Fernando Pessoa e Mário-de-Sá Carneiro publicaram seus primeiros poemas que, se não podem ser chamados de futuristas, pelo menos têm em si, ecos do futurismo.

Pauis de roçarem ânsias pela minha’alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos...Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minha’alma...
Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
Que pasmo de mim anseiapor outra coisa que o que chora!
Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
A Hora expulsa de si- Tempo! Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não-conter-se [...]³.

Porém, para além do Paulismo, Fernando Pessoa criou também o interseccionismo, que seria por assim dizer, uma radicalização do paulismo. Um exemplo dessa nova experimentação poética é o poema “Chuva Oblíqua”, composto de seis partes e aqui apresentado em sua primeira parte apenas:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...
O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio

E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...
Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...
Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto.
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma... [...] ⁴

Podemos constatar nesse poema os ecos do Simbolismo já que há toda uma gama de símbolos sendo usados como metáforas. Um exemplo disso é a palavra “porto” que aqui configura não apenas o porto físico, mas um “porto infinito”, um porto de sonho. As próprias naus, símbolo da expansão portuguesa, também são utilizadas simbolicamente como sendo a “sombra” que adentra a alma do eu-lírico, que o perpassa por dentro. Há um jogo nítido entre a realidade palpável e objetiva (cais, porto, naus, árvores, paisagem) e uma outra realidade completamente subjetiva (não sei quem me sonho), onde ambas seguem intrincadas na poesia. O poema, segue assim, uma lógica própria, interna, onde a metáfora não corresponde a um objeto real, mas a um estado anímico que está acima e além da própria linguagem. Há uma intersecção entre o concreto e o abstrato mediada pela poesia. Daí vemos nesse poema, laivos do Simbolismo que usava da sonoridade das palavras mais do que de seus significados lógicos para compor um poema. Aqui, há também a questão da sugestão, tão cara aos simbolistas. Porém, este não é um poema simbolista, já que carrega aspectos do paulismo bastante exacerbados, fazendo toda uma experimentação de linguagem que os simbolistas não chegaram a fazer.

No entanto, se o simbolismo foi a mola propulsora para as primeiras inovações poéticas de Pessoa, foi o futurismo aliado a uma percepção bastante original do poeta sobre as sensações, que resultou em poemas sensacionistas e no seu mais bem acabado movimento poético: o sensacionismo. Como o próprio Pessoa definia, “o sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes como Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos gênios diferentes dentro da mesma corrente!)” com uma diferença: a de que “o sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz.” ⁵

Este novo movimento literário baseia-se na primazia das sensações. Para Fernando Pessoa, acima da realidade e da emoção está a sensação. Somente as sensações podem traduzir de forma abstrata e intelectualizada, tanto a realidade quanto as emoções. Por isso, um poema baseado nas sensações seria a forma de poesia mais profunda e abrangente da modernidade, exprimindo uma verdade do sujeito calcada tanto no exterior (realidade) quanto no interior (emoções), e para além de ambos (abstração estética). Podemos apreender isso a partir das próprias palavras de Pessoa:

a arte devendo reunir, pois, as três qualidades de Abstração, Realidade e Emoção não pode deixar de tomar consciência de si como sendo a concretização abstrata da emoção [...]” “Assim, a arte tem por assunto não a realidade [...], não a emoção [...] mas a abstração. Não a abstração pura, que gera a metafísica, mas a abstração criadora, a abstração em movimento.”⁶

Deste modo, o sensacionismo assenta-se sobre uma nova idéia do que seja a sensação, em especial a sensação estética, que gera as obras de arte. Esse primado das sensações como formas abstratas e intelectualizadas, irá se realizar de maneira lúcida e impressionante tanto na poesia de Caetano de Campos, o Mestre dos heterônimos, quanto (com menos força) em Ricardo Reis e com expressão total em Álvaro de Campos. É Campos, que Fernando Pessoa denomina seu “poeta futurista” numa entrevista a um jornal da época. Porém, o bardo português sabe melhor do que ninguém que Campos é na realidade, o mais sensacionista de todos os heterônimos. Podemos notar esse exacerbamento das sensações e ao mesmo tempo a apologia às máquinas e à velocidade num de seus poemas mais famosos, a Ode Triunfal:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.⁷

Nesta primeira estrofe do poema podemos ver o eu-lírico num assomo de sensações: ele tem febre, escreve rangendo os dentes, enquanto a luz das lâmpadas da fábrica é “dolorosa”. Essas sensações são abstratas, pois a febre que o eu-lírico sente não é física, nem apenas emotiva, é uma febre intelectualizada que irá se resolver na escrita. Assim, se o sensacionismo transparece já de imediato na primeira estrofe, o futurismo irá mostrar seus laivos na segunda estrofe, juntamente com o sensacionismo, pois este é um poema que busca exacerbar ao máximo todas as sensações. Vamos a ele:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!⁸

Assim, se o futurismo aparece na apologia à tecnologia e à velocidade no primeiro verso, “ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!” e com ele a força e a vibração do segundo verso, “forte espasmo dos maquinismos em fúria”, o sensacionismo surge com mais intensidade ainda no resto do poema. Não é à toa que o eu-lírico diz: “por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!” e ainda: “Arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso/ de expressão de todas as minhas sensações [...]”. Atravessa toda essa estrofe a busca pelas sensações em excesso, seja “por todos os meus nervos dissecados fora”, seja de “vos ouvir demasiadamente de perto”, seja porque “arde-me a cabeça [...]”

seja porque “tenho os lábios secos [...]”, tudo no eu-lírico remete às fontes das sensações (cabeça, ouvidos, nervos, lábios) e estas sensações não são apenas interiores ou exteriores, elas são a expressão abstrata da contemporaneidade, do cosmopolitismo, da geração industrial que vê nas máquinas seu mais acabado fruto. As sensações são assim, a expressão estética da modernidade. E se são excessivas é porque a linguagem que canta a idade moderna também é uma linguagem veloz, dinâmica, hiperbólica, tanto quanto os inventos que ela traduz em si. Fernando Pessoa inaugura assim, uma nova maneira de dizer o seu tempo, o tempo da sociedade de massas, da industrialização, da internacionalização das comunicações e dos transportes.

Álvaro de Campos, seu heterônimo mais marcadamente contemporâneo e vanguardista, oscila assim, entre dois pólos: a histeria ou euforia da modernidade científica e tecnológica, e a disforia ou depressão trazida pelo non-sense dessa própria modernidade. Se as máquinas são uma nova revelação do universo (“ó coisas todas modernas/ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima/ do sistema imediato do universo !/Nova Revelação Metálica de Deus!”) e se o homem não passa de uma máquina (“Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! ? Ser completo como uma máquina! Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!”), só resta cantar então a apologia desta nova descoberta, o universo de Newton, onde tudo funciona como um relógio.

Mas eis que Álvaro de Campos logo descobre que esse universo mecanicista não tem todas as respostas para dar ao homem. E então o homem revela-se uma incógnita para si mesmo. E o mundo moderno, a realidade circundante, não passa de um grande teatro do non-sense, do absurdo, do tédio, da falta de sentido da existência. É sob esse prisma disfórico que Álvaro de Campos escreve o poema “Tabacaria”. E ele inicia o poema com o seguinte paradoxo:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.⁹

Nesta estrofe ele retoma um tema caro ao homem contemporâneo, o tema do sujeito. Em toda sua poesia, Fernando Pessoa busca responder essencialmente uma pergunta: *quem sou eu?*

Álvaro de Campos tem uma resposta niilista à essa pergunta: *nada*. Ainda assim, esse “nada”, essa insignificância é prenhe de sonhos: “todos os sonhos do mundo”. Em busca da resposta à pergunta que lhe dará a chave para o enigma de sua personalidade, Fernando Pessoa cria seus heterônimos e sua poesia. Álvaro de Campos não traz nenhuma resposta mas antes traz mais uma indagação:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa! [...]
Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim [...].¹⁰

E, se em algum âmbito, ele responde à questão (Quem sou eu?) é para mostrar que ainda assim ele não é quem aparenta ser. Ele é um outro, múltiplo como os heterônimos, como as máscaras que vestimos em sociedade e que não raro, se colam à cara:

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.¹¹

Assim, em “Tabacaria” temos colocada a questão do sujeito que é obrigado a exercer papéis sociais que não condizem com sua essência. Fernando Pessoa inaugura desta maneira, na poesia moderna, a questão da identidade. Note-se que desde as descobertas de Freud o ser humano tem se configurado de formas diferentes. Com o advento da psicanálise, o sujeito passou a ser entendido como uma construção de conteúdos psíquicos, conscientes e inconscientes. Fernando Pessoa a par disso tudo, busca trazer para a linguagem poética justamente a fragmentação desse sujeito que só existe a partir do olhar do outro. Através da poesia e da heteronímia, Fernando Pessoa nos mostra a intrincada relação entre a linguagem e a subjetividade. E assim, traz à tona em seus poemas, o questionamento maior do homem moderno que é a busca por sua própria identidade. Ao dispersar-se em vários heterônimos, o bardo português leva-nos de encontro à fragmentação do eu, e desta maneira, traz à consciência um dos paradoxos do homem moderno. Esse homem que vive a dispersão, a fragmentação, o caos da sociedade de massas, onde o indivíduo passa a ser um número nas estatísticas. Podemos concluir dessa maneira, que Fernando Pessoa soube retratar como ninguém o homem de sua época (em heterônimos) e ao mesmo tempo inaugurou uma nova estética na poesia portuguesa, utilizando as sensações como *leit-motiv* para a escrita poética bem como na construção de uma nova teoria da arte;

Notas

¹ TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983, p.82.

² TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983, p.82.

³ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p. 38.

⁴ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p. 54.

⁵ PESSOA, Fernando. *Estética, Teoria e História da Literatura. Os Poetas Sensacionistas*. In: *Obras de Fernando Pessoa*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986, p. 243. v. III.

⁶ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa, Ática, 1996, p. 256.

⁷ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p. 68.

⁸ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p. 68.

⁹ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p. 83.

¹⁰ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p.83.

¹¹ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: LPM editores, 1997, p. 83.

Vanguarda e Filosofia em Murilo Mendes e Ismael Nery

Lucas Mendes Ferreira

This paper attempts to investigate the vanguard experience in works of Murilo Mendes and Ismael Nery, taking into account their friendship and involvement with Modernism.

Keywords: Surrealism; Philosophy; Murilo Mendes; Ismael Nery.

1 Um senso incomum

Uma certa resistência ao surrealismo é discutida no Brasil, já que o movimento parece não ter sido instituído como prática. Murilo Mendes é um dos representantes mais significativos da experiência vanguardista do surrealismo no modernismo brasileiro. Podemos ver suas impressões sobre o movimento em textos sobre André Breton e Magritte:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas... Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez de método da escritura automática provocou numerosos mal-entendido.¹

O surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura; e muitos surrealistas superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador.²

A poetização total do mundo é apresentada como perigo: as pessoas são ameaçadas de tornarem-se loucas quando perderem a diferença das perspectivas. Murilo Mendes propõe um “método planificador” para apropriação de uma poética surrealista. A premissa é a de que as vanguardas no Brasil, assim como em outros países, surgiram como métodos de base filosófica, a partir da depuração de conceitos interdisciplinares. Sendo assim, essa é a maior admiração que Murilo tem pelo pintor, filósofo e poeta Ismael Nery:

[...] pregou a pesquisa ininterrupta e todos os departamentos da sensibilidade e da inteligência, e a necessidade contínuo auto-exame a fim de o artista poder atingir o tipo universal, esquemático, abstrato”.³

[...] um homem sob certos aspectos tão anti-humano que, sem querer, provocou o afastamento de muitos amigos, escritores e artistas que não

suportavam aquela tensão permanente, aquele contínuo exame de todos os fatos individuais, nacionais e universais, sob diversos ângulos, principalmente o filosófico, o poético e o teológico, mas também o psicológico, o social e o científico.⁴

Nos artigos escritos por Murilo Mendes, compilados por David Arrigucci Jr. em *Recordações de Ismael Nery*, configura-se um sistema filosófico, inspirado no surrealismo e nas vanguardas espirituais russas do início do século: o essencialismo. O método tem bases tão surrealistas, que descarta o complexo sentido filosófico do termo *essência*. Tal conceito tem toda uma complexidade filosófica, com a qual os jovens Ismael e Murilo parecem não se preocupar. Para Murilo, Ismael era um filósofo que não lia livros. Porém, em conversas informais, o pintor criou seu próprio método filosófico, consistindo basicamente na abstração de tempo e espaço. Na poética de Murilo percebe-se uma depuração quase caótica de conceitos interdisciplinares em busca dessa “abstração universal”, que é a mola propulsora do essencialismo ismaelino.

Entre os autores que tiveram contato com o método, podemos citar Mario Pedrosa, Aníbal Machado e Jorge Bulamarqui. Alguns apontamentos do sistema – ainda pouco estudado – estão nos artigos escritos por Murilo Mendes para o suplemento “Letras e Artes” de *O Estado de São Paulo*, artigos avulsos para as revistas *Festa*, *O Cruzeiro*, *A Ordem* e *Boletim Ariel*; em artigos de Jorge Bulamarqui; e em pesquisas recentes de Bernardo Guadalupe S.L. Brandão, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, e de Joana Frias, da Universidade do Porto.

2 O Essencialismo através da produção de Murilo e Ismael

No retrato-relâmpago de André Breton, Murilo Mendes conta como se deu seu primeiro contato com o surrealismo. No texto sobre o artista francês precursor do movimento, Murilo observa a experiência que teve com um círculo de amigos no Rio, o mesmo grupo que freqüentava as reuniões na casa de Ismael, onde surge o conceito filosófico. A relação entre surrealismo e essencialismo gira em torno desse grupo de intelectuais modernistas que se conheceu no Rio de Janeiro. Inclusive vale notar que, de acordo com a visão internacionalizante do surrealismo, o essencialismo, segundo depoimento de Murilo, também surge “contra todas as concepções de folclore e nacionalismo que constituíram moda nesses últimos anos”.⁵ Pode-se pensar, então, que o termo “surrealismo à moda brasileira”⁶ – cunhado por Murilo –, não revela um caráter de intensificação de certo nacionalismo modernista, mas antes da potencialização da tendência de associação entre a visão local e a cosmopolita, pela livre associação entre localismo e surrealismo. O surrealismo não foi um movimento constante e bem delimitado nas poéticas modernistas, mas serviu de apontamento para definição de certos traços do movimento no Brasil:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu, e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foundre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton.⁷

A leitura dos poemas e quadros essencialistas de Ismael Nery irá indicar dados importantes da poética muriliana: a amizade, a relação espaço-tempo, a erotização feminina, a síntese localismo x surrealismo, o tom autobiográfico e a contemplação da cidade.

O poema *Inércia* (1932), de Ismael Nery revela algumas questões. Uma delas de ordem biográfica, assinalada pelo próprio Murilo, é a do fato de que Ismael se recusava a escrever poesia, mas sim vivê-la. Segundo os relatos de *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes resgatava os poemas de Nery do lixo:

O poeta quer se locomover
Para que bonde, navio, avião e zepelim
Se já te encontrei e estás comigo?!
Para que,
Se tu és para mim o universo inteiro?!
Para que,
Se estamos juntos da cabeça aos pés?!⁸

Elementos que ditam a velocidade do mundo, como o “o bonde, navio, avião, zepelim”, irão influenciar os grandes pintores de vanguarda. No entanto, para Nery, a representação de elementos mecânicos não é uma prioridade. Interessa muito mais a representação do corpo de maneiras diferentes e a rearticulação deste no universo.

Murilo diz que “a vida de Ismael Nery é o maior monumento da sua poesia”.⁹ O primeiro ponto a se tocar para definição da influencia surrealista é o da vida como centro da poesia na concatenação de idéias e fatos, contemplando o caráter universal intrínseco ao eu-poético e ao homem: “O homem mais rústico, mais inculto e primitivo possui em seu germen este instinto”.¹⁰

A comunhão dos corpos pela abstração é um tema corrente na poesia de Murilo, na qual o tema da amizade constitui uma política poética:

O que há de mais importante na literatura, sabe? É a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e de Virgílio. Somos amigos pessoais dele.¹¹

O que Ismael, assim como Murilo, parece buscar, com a sistematização da prática vanguardista, é uma arqueologia, uma rememoração de um passado esquecido e ao mesmo tempo presente. Esse germen perdido do homem seria o “objeto absoluto”, que o artista busca em simulacros:

o meu maior instinto é o da paternidade, que aplico a tudo e a todos. A minha maior vontade era ser a sombra de tudo e de todo, a fim de nascer e morrer com tudo e com todos e em todos os tempos. Não haverá um homem que me determine moral e fisicamente? Sou o germen de um Deus, toda a gente o é também.¹²

A arte surrealista representa em simulacros essa fragmentação dos corpos, do fluxo de consciência, a fantasia e a condensação do sonho, corroborando também a

relação psicanálise e surrealismo, por parte dos surrealistas que afirmavam a influência de Freud:

Olhei-me ao espelho e achei excessiva a anatomia do meu corpo, sobretudo da minha cara. Para que olhos, para que boca, para que nariz? Minha barbicha no queixo me pareceu mais inútil do que um seio para uma mulher que não foi mãe. O homem deveria ser uma bola de pensamento.¹³

A obsessão pelos corpos reforça a influência das correntes filosóficas e da psicanálise. Sem entrar em detalhe, podemos citar os trabalhos de Descartes, Spinoza e Freud, que buscam analisar a relação entre corpo, natureza e cultura. Na sua prosa-poética memorialística, Murilo chega a citar alguns trabalhos desses autores relacionados à representação dos corpos. No caso de Ismael, algumas imagens chegam a ser chocantes, principalmente seus últimos desenhos, que revelam certa androginia.

IRMÃ DE PEDRA

Tu és a antiirmã do que não quer pedir carinho. Tu és a intacta irmã de pedra diante da qual se esfacela minha vontade humana. Tu és um elemento poderoso do meu destino – tu és minha grande penitência viva – tu és a inspiradora de desespero crescente. Eu sou *post-scriptum* de mim mesmo. Passarei junto de ti sem conseguir te comover. Jamais ouvirei de ti a palavra que destrói o sofrimento. Jamais te apertarei nos meus braços – este desejo absoluto que atinge a Comunhão dos Santos – mas te amo assim mesmo – por isto mesmo – ó minha intacta irmã de pedra.¹⁴



Fig.1 Nu na paisagem, Ismael Nery (s.d.)

Em *Nu na paisagem*, a mulher e a natureza estão integradas, as curvas incongruentes do corpo se confundem com as da paisagem. O quadro nos dá a impressão de que a mulher é uma estátua de pedra, pela cor dourada em contornos pretos. As montanhas pedregosas ao fundo são como o corpo em estado bruto, intacto e frio.

A abstração filosófica do tempo e espaço se estende a uma dimensão corpórea do eu-artístico na configuração da tela e do poema surrealista.

A comparação entre um autorretrato de Ismael e um poema de Murilo demonstra o aspecto surreal do *essencialismo*. Tudo é colocado no mesmo plano, a unidade é atingida através da escamoteação dos elementos espaciais e temporais.

Me colaram no tempo, me puseram
Uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
Limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação. [...]

Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso [...]

Não acredito em nenhuma técnica
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas [...]

Depois estou com meus tios doidos na fazenda do interior [...]
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos [...]¹⁵



Fig.2 Autorretrato, Ismael Nery, 1927

Na conciliação de contrários, o corpo desconjuntado de Ismael entre Rio e Paris tem a mesma expressão e estranheza do mapa traçado no poema de Murilo.

Em sua fase madura, Murilo ratifica o pensamento de vanguarda associado à filosofia ao citar filósofos como Spinoza nos livros *Idade do Serrote* e *Retratos-relâmpago*: “Os espíritos e os corpos de todos compõem por assim dizer um só espírito e um só corpo”.¹⁶ Percebemos como a peculiaridade da representação dos corpos é depurada por Murilo, utilizando o método filosófico para legitimar uma produção vanguardista.

Notas

¹ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994, p. 1.239.

² *Idem*, p. 1.255.

³ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 28.

⁴ *Idem*, p. 31.

⁵ MENDES, Murilo. Ismael Nery. In: BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira (Org). *Murilo & Ismael: reflexos*. Juiz de Fora: MAMM, 2009. p. 71.

⁶ MENDES, op. cit., 1994, p. 1.239.

⁷ *Idem*, p. 1.239.

⁸ NERY, op. cit., p. 86.

⁹ MENDES, op. cit., 1996, p. 21.

¹⁰ *Idem*, p. 35.

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia*. Org. de Luiz Ruffato. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008. p. 58.

¹² NERY, op. cit., p. 87.

¹³ *Idem*, p. 83.

¹⁴ MENDES, op. cit., 1994, p. 752.

¹⁵ MENDES, Murilo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Agir, 1983. p. 29.

¹⁶ MENDES, op. cit., 1994, p. 2.999.

Entre a psiquiatria e a poesia: encontros de André Breton com a loucura

Marta Dantas

This article intends to contextualize the André Breton's interest in the madness, to present the impasses between psychiatry and poetry and to analyze how the relationship between art and madness figures out in his speech. So, it was selected some passages of his career which is believed that will be more significant for the purpose of this study. The study begins with the first Breton's experience with spiritual's disturbing, in a psychiatric center in Saint-Dizier, in 1916, when he was a medicine student, in military service, sharing with his friends by letters, like Paul Valéry, Apollinaire e Fraenkel, his desire to put away his "poetry obsession" and dedicate himself to the psychiatry study. Next, will be described, in *Nadja*, work of 1927, his return to poetry and his criticism of psychiatry. After all, will be discussed: his participation, 1948, in the foundation – along with Jean Dubuffet, Michel Tapié, Jean Paulhan, Georges Limbour, between others – of *Compagnie d'Art Brut*, whose the propose was to collect, conserve and study artistic madness and other marginal figures; and the reason of his resignation after two years, which resulted in a complaint (barely known), between him and Dubuffet, surrounding the term "art brut", rather, surrounding the relationship between art and madness. Letters and writings wrote by Breton in that period, and analyzed in this study, reveal, if not, the permanence of the impasse between psychiatry and surrealist poetry, a controversial posture, to admit the existence of a psychopathological art.

Keywords: André Breton; surrealism; madness; psychiatry; art brut.

1 Primeiro encontro

Em 1916, André Breton era um jovem de 20 anos, estudante de medicina, que teve o rumo de sua vida mudado em virtude da Primeira Guerra Mundial. Entre os meses de julho a novembro desse mesmo ano, viveu uma experiência que deixou marcas no desenvolvimento do seu pensamento: serviu o exército trabalhando no Centro Neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, um "depósito" de soldados afastados do *front* devido a perturbações mentais. E é nestas circunstâncias que Breton tem contato, pela primeira vez, com o que se convencionou chamar de loucura.¹

Durante a estadia em Saint-Dizier, Breton manteve correspondência com Paul Valéry, Apollinaire e Théodore Fraenkel. Suas cartas manifestam a sua vontade de colocar à distância a sua "obsessão poética" e de desenvolver um método de conhecimento de si mesmo, pois passou a interessar-se pelas desordens do espírito e a temer a loucura.

Nesse período, travou uma amistosa amizade com o Doutor Raoul Leroy, diretor

Marta Dantas, professora do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Brasil. Fax: 43 33714498; Tel: 43 446725. E-mail: marta_dantas@hotmail.com.

do Centro Neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, que o incentivou a ler as obras escritas por psiquiatras como Charcot, Gilbert Ballet, Maurice Fleury, Constanza Pascal e Régis; descobriu o pensamento de Freud² e reagiu com entusiasmo às leituras, embora manifestasse, nas cartas ao amigo Fraenkel, também estudante de medicina, indignação diante de explicações que ele julgava rasas. Todas essas leituras desviaram e afastaram, por algum tempo, seu amor pela poesia.

Breton passou, igualmente, a se interessar pela neurologia; tomou conhecimento das pesquisas científicas do doutor Joseph Babinski que, em 1913, inaugurou a separação entre a neurologia e a psiquiatria. Em 1917, tornou-se estagiário residente na equipe de Babinski, na clínica neurológica de Pitié. Algumas décadas mais tarde, sua admiração pelo neurologista foi documentada numa nota da edição revista de *Nadja*, escrita em 1962:

Guardo do ilustre neurologista uma bela recordação, por tê-lo observado, na qualidade de estagiário residente, por um bom tempo, na sua equipe da Pitié. Sempre me senti honrado com a simpatia que me demonstrava — exagerada a ponto de me predizer um grande futuro no campo da medicina — e, à minha maneira, creio ter tirado proveito de seus ensinamentos, aos quais rendi homenagem no final do primeiro *Manifesto do surrealismo*.³

Bonnet observa que uma “obra de Babinski, dedicada a seu jovem interno provisório, sempre presente na biblioteca de Breton, testemunha a estima que o ilustre médico tinha por ele”.⁴

É curioso notar que tanto a nota que Breton insere na edição revista de *Nadja* quanto a informação de Bonnet sobre a obra de Babinski, presente na biblioteca do poeta, revelam menos a admiração de Breton pelo médico neurologista e mais a admiração deste último pelo potencial do futuro médico, André Breton. São detalhes que, somados às tantas citações sobre nosografia psiquiátrica e aos comentários presentes nas cartas trocadas entre Breton e Fraenkel, provam o grau de envolvimento do surrealista com o saber médico de seu tempo e revelam o seu projeto de seguir carreira como médico asilar.

Em meio à fascinação que o saber psiquiátrico despertava em Breton, um perigo o assombrava: a relação que poderia existir entre poesia e loucura, entre criação poética e “experiência limite”. Seguindo os passos de Rimbaud, a obsessão poética despertou o seu temor pela loucura. Em uma das cartas a Fraenkel, faz a seguinte confidência:

Uma crise intelectual muito dolorosa arruína minhas forças. Ela é conhecida pelo nome de psicopatofobia! Eu me consagrei muito e, exclusivamente, estes últimos dias, ao exame dos doentes. Estão se reabrindo as Iluminações que eu temia. Não encontrando mais a sagrada desordem da mente, eu me debatia sobre o resultado do método literário: fazer surgir, sob qualquer motivo, múltiplas ideias e escolher entre cem imagens. A originalidade poética reside aí. “Minha saúde foi ameaçada. O terror avança”, disse Rimbaud. Eu acabo de conhecer o mesmo abalo, sob o golpe dessas novidades.⁵

Diante das reflexões de Breton sobre o perigo que a poesia poderia representar e sobre a sua inquietante constatação de que havia, entre os alienados, alguns poetas, o

amigo Fraenkel fez o seguinte “diagnóstico”: “Br. evolui em direção ao mais terrível drama: abandono de sua juventude, abjuração da arte”.⁶

À medida que fazia novas descobertas, crescia seu temor em relação à loucura; na tentativa de manter seu medo sob controle, bem como sua instabilidade e suas contradições, Breton se autoexamina a partir das noções que aprendia nos livros de psiquiatria. Todavia, este primeiro encontro de Breton com a loucura não se limitou a uma experiência livresca, e seu interesse por ela foi além do seu desejo de autopreservação e da sensibilização provocada pelo sofrimento e pela degradação psíquica acarretada por ela. Este primeiro encontro abriu caminho para diversas vias de reflexão, entre elas: a de que a loucura não de reduz a um *déficit* e a de que ela contém uma das chaves do problema da criação poética. Sobre isso, escreveu, em uma carta, a Apollinaire:

Nada me surpreende mais do que a interpretação destes loucos [...]. Minha saída é, instintivamente, submeter o artista à prova análoga. Num exame parecido, eu duvido que Rimbaud saia indene [...] e eu olho com pavor o que vai desaparecer de mim com ele.⁷

As reflexões de Breton, decorrentes desta primeira experiência com a loucura, resultaram num alargamento do campo poético, mas, também, na evidência brutal da contradição existente entre a poesia e o mundo real; como na loucura, o real, suscitado pelas palavras do poeta, edifica-se, em detrimento do real da vida, ou seja, por não se conformar com o pouco de realidade da vida. Também semearam as futuras críticas à psiquiatria desenvolvidas em *Nadja*. Desencantado com a psiquiatria, Breton encerrou a sua breve carreira de médico e retornou à poesia.

2 Segundo encontro

Nadja, obra escrita em 1927, relata um outro encontro de Breton com a loucura. O título da obra é o pseudônimo de uma mulher que existiu de fato. Léona-Camille Ghislaine D., seu verdadeiro nome, nasceu na região de Lille, em maio de 1902. Ganhou a vida como vendedora, como prostituta e traficante de drogas; trabalhou, também, como figurante e dançarina. Na sua errância, fez dos hotéis a sua moradia e das ruas, o único campo válido de experiências. Na rua conheceu Breton. Em outubro de 1926, eles se encontraram constantemente e no dia 21 de março de 1927, *Nadja*, tomada por alucinações, foi levada pela polícia ao hospital Sainte-Anne. Faleceu em 1941, num hospital psiquiátrico e não se sabe se ela tomou conhecimento do livro que leva seu nome.

Esta mulher exerceu grande fascinação sobre Breton, pois seu comportamento era a encarnação das ideias surrealistas vividas radicalmente. Ele a considerava um gênio livre. Os "personagens evocados no livro [...] parecem encerrados em uma rede [...] onde não-loucura e loucura mudam de sinais", onde "os gestos loucos e insignificantes"⁸ tornam-se altamente significantes, e a linguagem enlouquecida aparece como fonte de coerência da linguagem artística. Em *Nadja*, a loucura é portadora da verdade e se confunde com a linguagem poética.

Breton afastou-se de *Nadja* ao perceber que ela está em crise; mais uma vez ele é assombrado pela loucura. Ele tenta se redimir denunciando a atrocidade do sistema psiquiátrico, que não visa à cura da loucura, mas à manutenção do controle social, ao manifestar seu ódio pelos psiquiatras:

na minha opinião, todas as interações são arbitrárias. [...]. Prenderam Sade; prenderam Nietzsche; prenderam Baudelaire. [...] Sei que, se fosse louco, logo depois de internado, aproveitaria uma *remissão* que meu delírio me permitisse para assassinar, com frieza, um desses, de preferência, o médico que me caísse nas mãos.⁹

Em *Nadja*, Breton não oscilla entre a medicina e a poesia, muito pelo contrário, esta obra é a afirmação da poesia como único caminho possível em direção à liberdade, caminho sem fronteira visível e fixa, por onde passa, também, a “senhora” loucura.

3 Terceiro encontro

Desde a sua experiência em Saint-Dizier, Breton tomou conhecimento e passou a se ineteressar pela produção escrita e plástica feita, muitas vezes clandestinamente, no interior do sistema asilar. Este seu interesse aproximou-o, no final dos anos 40, do artista plástico Jean Dubuffet. No ano de 1945, nas visitas à Antonin Artaud, que se encontrava internado no hospital psiquiátrico de Rhodes, Dubuffet conheceu o doutor Ferdière e este o colocou, pela primeira vez, em contato com a produção artística asilar. Desde então passou a se interessar e a colecionar trabalhos plásticos produzidos por internos e toda sorte de arte marginal que, mais tarde, foi por ele batizada de “arte bruta”:

Entendemos por Arte Bruta todas as obras executadas por pessoas imunes à cultura artística [...] seus autores tiram tudo (temas, materiais, meios de transposição, ritmos, fragmentos de escrituras, etc.) de sua profundidade e não dos cânones da arte clássica ou da arte que está em moda. Nós assistimos a operação artística toda pura, bruta, reinventada no interior de todas as suas fases por seu autor, a partir somente de seus próprios impulsos.¹⁰

Em setembro de 1948, Breton e Dubuffet, junto com Jean Paulhan, Charles Rattou, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié e Slavo Kopac, fundaram a Companhia de Arte Bruta, com o intuito de abrigar e administrar a coleção de Dubuffet, na sua maioria, obras de pacientes de instituições psiquiátricas. Este foi mais um encontro de Breton com a loucura por meio da expressão artística produzida por loucos.

Dois anos após a fundação da Companhia, Dubuffet escreveu uma carta endereçada à todos os seus membros revelando seu desejo: dissolver a companhia e transferir a coleção para os E.U.A.. No documento, argumenta sobre as dificuldades econômicas para a manutenção da coleção, a falta de espaço adequado para abrigá-la e a ausência de participação efetiva dos membros da companhia naquela empresa. Breton contesta Dubuffet por meio de uma carta¹¹ endereçada a todos os membros da Companhia de Arte Bruta. Acusa-o de comandar a Companhia de forma ditatorial e afirma que tal comportamento está comprovado no manifesto *L'art brut préfère aux arts culturels*¹² onde o artista plástico exprime seu ponto de vista pessoal sobre o que ele denomina arte bruta, sem jamais tê-lo colocado em discussão. Na sequência, critica a noção de arte bruta pelo fato dela operar entre a arte dos doentes mentais e de certos autodidatas pretendendo unir estas duas manifestações como sendo uma única coisa. Por fim, acusa Dubuffet de censurar um de seus textos, *L'art des fous*,

la clé des champs,¹³ escrito em 1948 a pedido do próprio artista plástico. No final da carta, o poeta se demite da Companhia e sua amizade com o artista plástico chega ao fim.

L'art des fous, *la clé des champs* é um texto que traz consigo uma das chaves que abre uma passagem em direção ao pensamento de Breton sobre a relação entre arte e loucura e atualiza as reflexões que datam do seu primeiro encontro com a loucura, durante sua estadia em Saint-Dizier, de que esta não de reduz a um déficit e de que ela contém uma das chaves do problema da criação poética:

Me atrevera de lançar a idéia, paradoxal somente a primeira vista, de que a arte daqueles a quem hoje se coloca dentro da categoria de doentes mentais constitui uma reserva de saúde moral. [...] Os mecanismos da criação artística são aqui liberados de todo entrave.¹⁴

Aparentemente o texto não apresenta nenhum desacordo com as idéias de Dubuffet. Breton, inclusive, inicia o mesmo fazendo referência ao manifesto *L'art brut préféré aux arts culturels*:

No verdadeiro manifesto da arte bruta que constitui a nota datada de outubro de 1948, nosso amigo Jean Dubuffet insiste com exatidão sobre o interesse e a especial simpatia que sentimos pelas obras que "têm por autores pessoas consideradas como doentes mentais e internadas em instituições psiquiátricas". Não preciso dizer que concordo plenamente com suas declarações: "As razões pelas quais um homem é considerado inapto para a vida social nos parecem de uma ordem com a qual não podemos concordar".¹⁵

A visão positiva de Breton sobre a produção artística asilar está em consonância com com uma nova vertente do discurso psiquiátrico, surgida a partir dos anos 20, cujas pesquisas estreitavam as fronteiras entre arte de loucos e não loucos (leia "artistas modernos"). Breton conhecia as teses destes psiquiatras tanto quanto os artistas por eles revelados:

em 1905, em sua obra *L'Art chez les fous*, Marcel Réja se opõe a valorizar estas obras por sua qualidade de "produção de enfermos" e por isso julgá-las como "coisas fora dos limites, sem relação com a norma" e se mostra sensível à beleza de algumas delas. Hans Prinzhorn, ao revelar as obras que lhe parecem mais importantes — entre outras as de August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell e de Wölfli — e ao dar pela primeira vez uma apresentação digna delas, pede que confrontemo-las com as obras contemporâneas, confrontação que, em muitos aspectos, resulta desvantajosa para estas últimas.¹⁶

A primeira impressão é a de que o texto de Breton está em plena sintonia com as ideias de Dubuffet. Todavia, a expressão "arte de loucos", que consta do título do texto, deixa evidente que, para o poeta, existe uma produção marcada pela loucura e que, portanto, se diferencia das outras produções, daquelas realizadas pelas pessoas tidas como sãs. Esta foi a forma polida que Breton encontrou para responder ao manifesto de Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*. Nesse manifesto, Dubuffet deixa claro que não há motivos para se rotular a produção artística dos internados como "arte de loucos", porque, segundo ele, do ponto de vista dos

mecanismos da criação artística, não há diferença, pois se manifestam da mesma forma entre as pessoas normais e entre aquelas chamadas de loucas.

Com a noção de arte bruta Dubuffet pretendia questionar categorias como normal e patológico; arte, produzida por pessoas sãs, e arte psicopatológica. Já a expressão “arte de loucos”, presente no título do texto de Breton confere, ao pensamento do poeta, seu desacordo em relação à noção de “arte bruta” e revela sua posição diante da relação entre arte e loucura: o artista ou o poeta devia buscar um “imenso e raciocinado desregramento de todos os sentidos” como havia proposto Rimbaud. *L'immaculée conception*,¹⁷ obra escrita, juntamente com Paul Éluard, é a experimentação e comprovação desta premissa. Nesta obra Breton esclarece que o espírito não deve perder-se no delírio mas, ao contrário deve “submeter-se à vontade as idéias delirantes sem que o espírito caia numa perturbação durável e que não comprometa em nada sua faculdade de equilíbrio”¹⁸ e comprova isto simulando a debilidade mental, o delírio de interpretação, a demência precoce, a paralisia geral, etc.

O surrealismo se utilizou do sonho, do delírio, da loucura mas jamais sucumbiu ao irracionalismo e aceitou como arte (“de verdade”), a expressão plástica dos loucos, do médiums e dos naïfs. Em *L'immaculée conception*, Breton admitiu a relação entre o automatismo e a loucura ao mesmo tempo em que traçou a diferença entre o automatismo, fruto da atividade artística, e aquele fruto da loucura. O poeta, tanto quanto o artista plástico, deveria ser dotado dessa capacidade de se deixar levar pela escritura automática, pelo desenho automático, como tomado por um sono hipnótico; deveria ser capaz de provocar em si mesmo um estado que daria vazão ao discurso da loucura de forma espontânea, não como pastiche, mas como um médium. A loucura, embora permita, na opinião de Breton, a criação de uma expressão plástica ou escrita realmente poética, dotada de uma liberdade e de uma força expressiva, nasce do desregramento incontrolado e inconsciente dos sentidos. Já Dubuffet pensava que a expressão artística dos loucos era uma forma consciente de responder à sociedade do controle e da abolição das diferenças em prol do ideal do “homem normal”, bem comportado, bem domesticado.

Nesta sua trajetória, o Breton médico parece nunca ter se calado por completo. Seu desacordo com Dubuffet revela, se não a permanência do impasse do surrealista entre a psiquiatria e a poesia, uma postura controversa ao admitir a existência de uma arte de loucos, portanto, de uma arte psicopatológica e contradiz sua declaração em *Nadja*:

As cartas de Nadja, que eu lia com os mesmos olhos com que leio qualquer tipo de texto poético, também não poderiam apresentar para mim nada de alarmante. [...] A bem conhecida ausência de fronteira entre a *não-loucura* e a loucura não me dispõe a conceder um valor diferente às percepções e idéias que são o fato de uma ou de outra.¹⁹

Notas

¹ Conferir: BONNET, M. La rencontre d'André Breton ave la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916. In: HULAK, F. (dir.). *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice: Z'Éditions, [19--], p. 115-35.

² Vale lembrar que nesta época, Freud era praticamente desconhecido na França, pois sua obra começou a ser traduzida somente a partir de 1921.

³ BRETON, A. Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 52.

⁴ BONNET, op. cit., p. 117.

⁵ *Idem*, p. 120. Minha tradução.

⁶ *Idem, Ibidem*. Minha tradução.

⁷ *Idem*, p. 131. Minha tradução.

⁸ BEAUJOUR, M. *La Nouvelle Revue Française - André Breton et le mouvement surréaliste*. Paris, 1967, p. 209. Minha tradução.

⁹ BRETON, A. *Nadja*. Traduzido por Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 130-1.

¹⁰ DUBUFFET, J. *Prospectus et tous écrits suivants*. v. I. Paris: Gallimard, 1967, p. 201-2. Minha tradução.

¹¹ *Idem*, p. 493-4. Minha tradução.

¹² Texto, em forma de manifesto — escrito em 1948 e publicado em 1949, no catálogo da segunda exposição de arte bruta, realizada na Galeria René Drouin e organizada pela Companhia de Arte Bruta — que lançou na História da Arte, uma nova noção, a de arte bruta.

¹³ BRETON, A. L'art des fous, la clé des champs. In: *La clé des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 274-8. Minha tradução.

¹⁴ *Idem*, p. 278. Minha tradução.

¹⁵ *Idem*, p. 274. Minha tradução.

¹⁶ *Idem*, p. 275. Minha tradução.

¹⁷ BRETON, A; ÉLUARD, P. *L'immaculée conception*. Paris: Seghers, 1961.

¹⁸ *Idem*, p. 26. Minha tradução.

¹⁹ BRETON, op. cit., 2007, p. 134.

A inserção das imagens fotográficas como estratégia narrativa na obra *Nadja*

Michele Savaris

This paper aims to analyze the photographic images of *Nadja*, work of the author André Breton, against a background of Surrealism. The images that are constantly interpolated into the written text impel him to escape from the conventional style of the narrative and have a function that goes beyond the simple task of supplementing the written narrative. It is recognized, in this analysis of the work, at least two strategies which Breton, who is the narrator-character, uses to justify his narrative, taking the reader to accept it without condemning it instantly to absurd. The first one is the insertion of photographs in the midst of the text attempting to make the story true, since they can be regarded a certificate of presence. The second strategy is the physical accomplishment of the stream of mind that apparently does not hide information, that is, exactly everything that crosses the narrator-character's mind is printed by this writing and the images themselves.

Keywords: Surrealism, André Breton, *Nadja*, photographic image.

1 Introdução

Toda imagem fotográfica por si só pode ser considerada um texto tendo em vista a quantidade de informações que ela traz. Ainda que não se tenha conhecimento ou intimidade com a imagem que se apresenta, temos que admitir a união de informações que se fazem presentes no pequeno contexto recortado chamado de fotografia. Reconhecemos nesse contexto um espaço do qual fazemos parte. Braune, afirma que “ao olharmos uma imagem, de imediato já é formada a relação entre o espaço fotográfico propriamente dito e a nossa presença no espaço”¹. Quando essas imagens se intercalam ao texto escrito, o que na literatura não é muito comum, podemos entender que esse jogo é mais que um complemento visual em relação ao texto escrito, é uma estratégia literária que atenta para o diferente, para um modo estranho, mas plausível de narrar.

Um grande exemplo dessa técnica dentro da área da literatura é *Nadja* de André Breton que foi publicada em 1928 e se dá numa junção entre texto escrito e imagem fotográfica. O narrador é o próprio André Breton que também é personagem da obra. Ele escreve sobre a jovem Nadja e passa a procurá-la pelas ruas de Paris, relata encontros e desencontros, bem como alguns diálogos que tem com ela. Assim, toda a narrativa apóia-se em fotos desses lugares parisienses citados pelo narrador-personagem.

2 Parágrafos

Nadja foi publicada quatro anos após o lançamento do *manifesto do surrealismo* (1924) e se apresenta como o resultado daquilo que o movimento do surrealismo

prega. Um dos eixos de defesa é o da imaginação:

Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser*, e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição; é também razão bastante para que eu me abandone a ela, sem medo de enganar-me (como se fosse possível enganar-me ainda mais). Em que começa ela a ser nociva e deixa de existir a segurança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não decorrerá, antes, da contingência do bem?²

A imaginação possibilita a total liberdade que desconhece leis às quais tenha que se submeter. A imaginação excessivamente livre praticada pelos indivíduos pode ser compreendida levando-os a serem taxados de loucos por seus atos sem regras:

Resta a loucura, “a loucura que se trancafia”, como já houve quem dissesse tão acertadamente. Esta ou a outra...Sabem todos, com efeito, que a única razão pela qual os loucos são internados é um pequeno número de atos legalmente repreensíveis e que, na ausência de tais atos, a liberdade deles (aquilo que se vê da liberdade deles) não estaria ameaçada. Que eles, em maior ou menor grau, sejam vítimas de sua imaginação, estou pronto a admiti-lo no sentido em que ela os induz a não observar determinadas regras cuja inobservância faz com que nossa espécie se sinta ameaçada, como todos tem o desprazer de saber.³

A loucura se opõe à razão. A falta de regras, a liberdade, a alucinação, são vistas como fontes de êxtase, de verdadeiro e profundo prazer. O que resta para a lógica e o racionalismo, portanto, é a crítica:

Vivemos, ainda, sob o reinado da Lógica: este é, naturalmente, o ponto aonde eu queria chegar. Mas, hoje em dia, os métodos da lógica só servem para resolver problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, ainda de moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência.⁴

Todas essas características, entre tantas outras, fazem-se presentes em *Nadja* e são abordadas fortemente no *manifesto*. A exaltação de liberdade e a aparente desconexão de imagens compõem o centro do fenômeno surrealista e também constituem-se parte do livro *Nadja*:

Convém, ademais, que o sonho de que se trata não expunha senão o lado penoso, repugnante, ou mesmo atroz, das considerações a que me havia entregue, destruindo intencionalmente todo o fabuloso valor que tais considerações representam para mim, tal como um extrato de âmbar ou de rosa que atravessasse os séculos. Por outro lado, é preciso admitir que se me desperto vendo com extrema lucidez o que estava no último instante sonhando: um inseto cor de musgo, de uns cinquenta centímetros, que havia tomado lugar de um velho, e avança em direção a uma espécie de aparelho automático; introduz a moeda na ranhura, uma em vez de duas, o que me parece constituir fraude particularmente repreensível, a tal ponto

que, como por descuido, acerto-lhe uma bengalada e sinto-o cair-me na cabeça - a ponto de perceber as bolas de seus olhos brilharem na aba de meu chapéu, depois me engasgo e é a custo que me retiram da garganta duas de suas patas felpudas enquanto sinto uma repugnância inexprimível [...].⁵

Essa aparente desconexão de imagens, típica do sonho, vai construindo a narrativa através de uma linguagem semanticamente livre, que permite elaborar elementos e contextos sob um caráter surrealista. Assim, nesta descrição e reconstrução da jovem Nadja, o narrador-personagem se insere na narrativa com a tentativa de recuperação do ser humano dentro de sua totalidade através de reflexões sobre si mesmo a partir da pergunta “quem sou? [...] com quem ando? [...] para quem na verdade sou”.⁶ Os momentos, os pensamentos, as ideias, as sensações, as vontades e os espaços físicos vão compondo o cenário numa espécie de colagem⁷, como se tudo estivesse acontecendo num mesmo lugar e ao mesmo tempo, resultando um imenso quadro com elementos que não necessariamente tenham uma ligação óbvia. A maneira de narrar se configura numa espécie de mosaico de gêneros textuais, que vai desde trechos que se assemelham a um diário onde a cada dia especificado são narrados os encontros do narrador-personagem com a jovem Nadja, passando por algumas frases que se configuram em poemas e fotografias, chegando até desenhos manuais feitos pela jovem e que retratam o seu modo de ser e de ver seu entorno.

Nesta colagem textual, a fotografia ganha destaque, e se faz presente dentro da obra com uma função que não se restringe à simples complementação do texto escrito. A fotografia possui a capacidade de reunir em si o tempo, o espaço, o quase invisível, o instante irrepetível e decisivo⁸, bem como ser o resultado mecânico daquilo que a mente humana é capaz de concretizar imageticamente.

O inter-relacionamento, a interdependência entre tempo e espaço é inerente a qualquer imagem [...]. Embora o espaço compreenda convergência e o tempo pertença ao universo da divergência, da dispersão, da distribuição (por implicar desenvolvimento entre passado, presente e futuro, por compreender memória), o binômio espaço-tempo não pode ser visto como uma dicotomia, e sim como uma unidade constituída de entidades recíprocas, uma atuando com a outra, pensamento este em total oposição com aos princípios newtonianos sobre espaço e tempo que vigoraram por séculos e que encontram respaldo nas criações artísticas.⁹

É nesse espaço físico que se encontram registrados e congelados detalhes que o olho humano, por si só, não captaria, ou seja, essa deficiência ocular só é identificada e reconhecida a partir do momento em que há o confronto entre o olhar humano e o olhar fotográfico através da câmera. Segundo Benjamin, “cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura, e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade”.¹⁰ A observação do instante captado de uma cena que *foi*¹¹ e jamais se repetirá, só é possível graças à fotografia que imprime essa imagem e a mostra em todos os seus detalhes.

Segundo Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença”.¹² É sobre esse eixo que *Nadja* também se apoia ao intercalar texto escrito com texto imagético. Uma de suas intenções com relação a essa estratégia literária é certificar que cada

imagem fotográfica citada na obra, de fato existe, dando à narrativa um caráter de veracidade e credibilidade mais intensos:

Ora, na Fotografia, o que coloco não é só a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo [...]. Até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir.¹³

Essa certeza que a imagem fotográfica transmite é a força tomada por Breton para fazer o leitor acreditar que de fato o contexto que envolve a personagem Nadja é coerente e plausível, ainda que seja aparentemente desconexo:

A imagem do real retida pela fotografia [...] fornece o testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes na cena. A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e de morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante de tempos.¹⁴

Assim, o leitor, ausente na cena, passa a acreditá-la com maior facilidade e a narrativa torna-se uma história aceitável pela presença dessas diversas imagens fotográficas.

A primeira imagem exposta na narrativa acerca de Nadja é o *Hotel des Grands Hommes* situado na praça do *Panthéon* onde o narrador morava em 1918.¹⁵ A fotografia desse local aparece intercalada com o texto escrito numa tentativa de atestar a veracidade do que está sendo contado e não apenas para poupar o narrador de descrever as imagens, como se poderia pensar. As imagens aparecem como um efeito consciente e direto da mente do próprio narrador que, ao citar um lugar, uma pessoa ou um objeto durante a narrativa, imprime imediatamente em meio ao texto escrito, essa imagem que está em sua mente. Assim, a obra toda se constrói sobre um alicerce em que se sobressai o fluxo consciente do pensamento, sendo essa uma outra intenção que compõe a estratégia literária.

Avançando a leitura em mais algumas páginas o narrador-personagem relata:

Gostaria enfim que não se levassem tais acidentes do pensamento à sua *injusta* proporção de fatos diversos a que se digo, por exemplo, que em Paris a estátua de Étienne Dolet, na praça Maubert, sempre me atraiu e ao mesmo tempo me causou o mais insuportável mal-estar, não se vá deduzir daí imediatamente que eu seja, em tudo e por tudo, passível de psicanálise, método que aprecio, embora pense que ela visa apenas expulsar o homem de si mesmo [...].¹⁶

Na página seguinte (24), imediatamente antes do final da citação acima, encontra-se a fotografia da estátua de *Étienne Dolet*, sendo que, na página anterior (23), há a imagem do *Pombal do Solar d'Ango* referido pelo narrador-personagem algumas linhas antes.

Imagens desse tipo vão compondo o espaço físico da narrativa. A maioria são imagens urbanas que aparecem no princípio da obra, o que caracterizam a fotografia

no final do século XIX e que ainda se mantém no início do séc XX. Segundo Rouillé, desde seu princípio a fotografia mostra-se eminentemente urbana pelas paisagens que descreve dos telhados de Paris, o exterior de prédios e monumentos e pela precisão que lhe é atribuída ao fazer isso, ultrapassando a capacidade do olho humano de captar esses detalhes como, por exemplo, acabamentos, ângulos retos, etc. Por isso, está mais adaptada às formas urbanas que às formas difusas dos campos e florestas interioranas.¹⁷

Além dos cenários urbanos, também o retrato de algumas pessoas citadas ganham espaço dentro de *Nadja*. Figuras são mencionadas como Paul Éluard¹⁸ com quem se correspondia sem que ambos tivessem a mínima noção da fisionomia um do outro, Benjamin Péret¹⁹, que veio fixar residência em Paris, e Robert Desnos: “Revejo agora Robert Desnos à época chamada, por nós que o conhecemos, época dos sonos. Desnos, “dorme”, mas escreve, fala”.²⁰ Para ilustrar a citação feita, Breton imprime logo na próxima página, duas fotos de Robert Desnos extamante num contexto que relaciona o sono ao escritor, já que Desnos aparece como se estivesse acordando. Na sequência da narrativa, ainda aparecem fotografias de uma menina, a qual não lhe é dado nome específico,²¹ Blanche Derval, atriz muito bela que o narrador-personagem viu representar no Teatro das duas Máscaras,²² a vidente Mme. Sacco que atendia à rua *des Usines*, Nº 3 e assegurava ao narrador que seu pensamento estava ocupado por uma tal de Helena,²³ o professor Claude do Hospital *Sainte-Anne* com fronte ignara e ar teimoso, característicos,²⁴ e para finalizar a sequência de imagens que retratam pessoas, está o próprio André Breton, com semblante sisudo.²⁵

Também, uma série de locais públicos são apresentados para justificar e mostrar ao leitor aquilo que o narrador-personagem está contando. Um estabelecimento que trazia na sua fachada as palavras *Bois-Charbons*²⁶, a *Porte Saint-Denis*,²⁷ o “mercado das pulgas” de *Saint-Ouen*, onde o narrador-personagem ia todos os domingos para ver se encontrava objetos que não se encontram em qualquer lugar e onde um dia encontrou um exemplar das *Obras completas* de Rimbaud,²⁸ a livraria de *L'Humanité* onde ficou alguns minutos contemplando a vitrine enquanto ia sem rumo em direção à Ópera,²⁹ o *la Nouvelle France* onde se encontraria às cinco e meia com Nadja,³⁰ a casa de vinhos onde Breton ao encontrar-se com Nadja pede que sejam servidos do lado de fora para que fiquem a sós,³¹ um chafariz o qual Nadja observa atentamente durante um encontro que tem com Breton,³² uma loja em cuja marquise se lia as palavras *CAMÉES DURS*,³³ o *Boulevard Magenta* em frente ao *Hotel Sphinx*, local onde Nadja desembarcou no dia em que chegou a Paris,³⁴ um castelo cuja torre direita possuía um dormitório o qual Breton e Nadja jamais visitariam³⁵ e a praça *Villiers* onde se encontrava o busto de Henri Becque, o homem que aconselhava Nadja.³⁶

Como se pode perceber, em meio a essa narrativa os lugares dos quais o narrador fala vão se fazendo presentes, justamente para que o leitor atribua ao texto um caráter de verossimilhança afastando a possibilidade de ceticismo com relação ao que está lendo. Essas imagens contribuem para que o leitor mergulhe na história e siga o ritmo do narrador.

Se não bastassem as imagens dos lugares e algumas das pessoas citadas acima, ainda há cartazes de filmes e teatros os quais o narrador-personagem conhece, bem como alguns objetos, por exemplo, uma luva de mulher. Todas essas imagens, até agora citadas, se apresentam de maneira convencional, nas quais se consegue reconhecer um valor de verdade com relação a sua existência. Porém, após Nadja entrar em cena, uma narrativa específica começa a se delinear. Como afirma Salas,

“é pela evocação de Breton que ela se faz possível”³⁷, e isso é notório no momento em que o narrador-personagem começa a descrever encontros e diálogos com a jovem encantadora:

Nadja permanece o tempo todo distraída. Para fazê-la dar por minha presença, recito-lhe um poema de Baudelaire, mas as inflexões de minha voz causam-lhe novo espanto, agravado pela lembrança que guardou do beijo de ainda há pouco: “um beijo no qual havia uma ameaça”.³⁸

E se já não bastasse a descrição sobre um dos encontros frente a frente com Nadja, ela também ganha voz:

Lá pela meia-noite chegamos às Tulherias onde quer que nos sentemos um momento. Diante de nós derrama-se um chafariz cuja curvatura ela parece observar. “São os teus pensamentos e os meus. Veja de onde brotam, até onde se elevam e como são ainda mais belos quando caem. Em seguida se desfazem mas retornam com a mesma força, e sobem novamente nesse arremesso que se despedaça, nessa queda...e assim indefinidamente.”³⁹

A transcrição do diálogo com Nadja torna a narrativa ainda mais verossímil e faz o leitor embarcar na história que o narrador como principal testemunha conta. Embora a figura Nadja não apareça por inteiro, o que poderia despistar o leitor com relação à existência verdadeira de Nadja, o narrador coloca quatro imagens, uma acima da outra, tiradas dos olhos dela e reforça dizendo: “Vi seus olhos de avenca se abrirem de manhã para um mundo em que as batidas de asas da esperança imensa pouco se distinguiam dos ruídos do terror, mundo sobre o qual só havia visto olhos se fecharem.”⁴⁰ A imagem dos olhos de Nadja faz com que ela se torne verdadeira por inteiro, ou seja, o leitor ao visualizar o recorte fotográfico que abrange parte de seu rosto, “a faz existir” mais claramente, pois o rosto é o atestado mais forte da existência e da interação com alguém. Através dos olhos se transmite grande parte da verdade e do sentimento que pode habitar alguém e Breton se utiliza desse meio para mostrar ao leitor que Nadja existe, ela não só fala como também aparece para o leitor. Essa crença com relação a sua existência parece ser o resultado da interação entre imagem e palavra, ou seja, a palavra vem para complementar e confirmar aquilo que aparentemente está mudo diante do leitor, mas ganha vida por respaldar-se na palavra.⁴¹

A partir do momento em que o entorno de Nadja passa a ter maior atenção, as imagens fotográficas passam de convencionais para desenhos surreais, como se as próprias imagens também fossem sofrendo a influência de caráter surreal que se apresenta na narrativa e fossem modificando seu estilo. No momento em que o narrador-personagem conta que Nadja havia inventado para ele a *Flor dos Amantes*,⁴² o que ele nos mostra é um desenho feito manualmente da Flor dos Amantes e que por ter uma aparência nada convencional dificulta a descrição e o reconhecimento. Assim, outros desenhos vão sendo apresentados nesse mesmo estilo, como o “sonho do gato”, “esse animal sobre as patas traseiras tentando fugir sem se dar conta de estar retido ao chão por um peso e suspenso por uma corda que é ao mesmo tempo a mecha desmesuradamente desproporcional de uma lâmparina voltada para baixo [...]”.⁴³ Nota-se pela descrição que o desenho possui uma composição que parece desconexa. O retrato simbólico de Nadja e Breton, os

desenhos feitos pela jovem e alguns amuletos entre outras imagens que se intercalam ao texto, não seguem uma sequência lógica desde o início da narrativa, como se poderia esperar. Essas fotografias e desenhos parecem estar ali para, por um lado, situar o leitor, e por outro, tentar despistá-lo quanto a essa ilogicidade.

Desse modo, a obra *Nadja* se diferencia das demais surgidas até essa época por seu caráter surrealista que se mostra tanto pela maneira de contar a narrativa, quanto pela forma de organizá-la através das imagens. A figura de Nadja é perturbadora, misteriosa e criativa. Até um garçom do *Restaurante Delaborde*, onde Nadja e Breton teriam jantado no dia 10 de outubro, dir-se-ia fascinado e encantado por aquela jovem. Ela não se surpreende, pois sabe da atração que exerce sobre os homens.⁴⁴

Apesar do caráter de deusa ou musa que carrega, Nadja acaba internada num hospício por haver deslizado no campo da insanidade

Vieram há poucos meses, informar-me que Nadja estava louca. Em consequência, ao que parece, de excentricidades a que se havia entregue nos corredores de seu hotel, acabou tendo que ser internada no hospício de Vancluse. Outros que não eu argumentarão de maneira inútil sobre este fato, que não lhes deixará de parecer a consequência fatal de tudo o que precede. Os mais preconceituosos se apressarão em procurar a parte que convém atribuir, no que relatei sobre Nadja, as ideias já delirantes, e talvez atribuirão a minha intervenção em sua vida, intervenção praticamente favorável ao desenvolvimento dessas ideias, um valor terrivelmente determinante.⁴⁵

Assim, a internação de Nadja parece mudar o rumo da narrativa, a idealização se desfaz e a musa agora, não passa de uma lembrança distante. Dessa forma, Breton aproveita o ensejo para fazer uma crítica forte à psiquiatria e seu desprezo leva-o a não perguntar o que de fato ocorreu com Nadja.

Ao finalizarmos a leitura da narrativa, temos a impressão de que essa escrita unida às imagens que permeiam o contexto do relacionamento entre os dois personagens, resulta numa espécie de memória: “[...] a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou conjunto de imagem”.⁴⁶ Assim apresenta-se a figura da jovem Nadja, através de diversos elementos que a fazem existir, movendo-se no espaço do psicológico, transformado em físico por meio da linguagem narrativa, que ao final da obra, quando Nadja é internada num hospício, vai afastando-se do contexto do narrador. A partir desse momento, ela se transforma em lembranças que compõem a memória tanto de si mesma quanto daquele que relata os fatos. São memórias construídas sobre um eixo que envolve o maravilhoso e tornam a história mirabolante. A temática da loucura, da imaginação e do amor alicerçam a narrativa colocando-a como o resultado típico do fenômeno surrealista. A aparente desconexão provocada pela forma de contar e apresentar os fatos não afastam o leitor, pelo contrário, prendem-no numa tentativa de entender essa versão e aceitá-la diante de cada fato relatado e “comprovado” pelo narrador-personagem.

Notas

¹ BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 67.

² BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 17.

³ *Ibid.* pp. 17-18.

⁴ *Ibid.* p. 23.

⁵ *Ibid.* pp. 49-50.

⁶ *Ibid.* p. 11.

⁷ A colagem é a base principal do dadaísmo, movimento surgido em 1916, e sua proposta era afastar a arte das amarras racionalistas. A colagem é tomada pelos dadaístas como uma das formas de negação da arte tal como era entendida até aquele momento. A técnica da colagem é um procedimento que ultrapassa o ato de recortar figuras e inventar um novo arranjo e as associações resultantes são fruto do acaso. Uma das formas de colagem dadaísta, por exemplo, é a que utiliza restos de papéis impressos ou então, figuras recortadas de revistas, fotografias, catálogos, gravuras, estampas, etc. (PASSETTI, Dotothea Voegeli. Colagem: arte e antropologia. In: *Revista ponto-e-vírgula*, nº 1, 2007, p. 11-24).

⁸ O instante decisivo seria o momento rápido e fugaz em que todos os elementos constitutivos de uma cena, suas linhas e formas, se harmonizam num equilíbrio expressivo, resultando a fotografia como fruto desse instante (VASQUEZ, Pedro. *A fotografia: reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM Editores S. A., 1986, p. 69).

⁹ BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, pp. 91-92.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 5ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 104.

¹¹ O noema da fotografia chama-se 'isso foi', ou seja, o que vemos numa imagem fotográfica encontrou-se lá neste lugar que se estende entre o operador e o espectador, e subitamente foi separado. (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 115).

¹² *Ibid.* p.129.

¹³ *Ibid.* p. 169.

¹⁴ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989, p. 22.

¹⁵ BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, p. 21.

¹⁶ *Ibid.* p. 22, 25.

¹⁷ ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p. 43.

¹⁸ BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, p. 25.

¹⁹ *Ibid.* p. 30.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.* p. 43.

²² *Ibid.* p. 48.

²³ *Ibid.* p. 75.

²⁴ *Ibid.* p. 130.

²⁵ *Ibid.* p. 139.

²⁶ *Ibid.* p. 28.

²⁷ *Ibid.* p. 33.

²⁸ *Ibid.* p. 52.

²⁹ *Ibid.* p. 59.

³⁰ *Ibid.* p. 71.

³¹ *Ibid.* p. 77.

³² *Ibid.* p. 81.

³³ *Ibid.* p. 96.

³⁴ *Ibid.* p. 98.

³⁵ *Ibid.* p. 106.

³⁶ *Ibid.* p. 136.

³⁷ SALAS, Néstor Del Pino. *Lendo Nadja: um estudo do “récit” (relato/narrativa) de André Breton*. Dissertação de Mestrado – UFRGS. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, p. 83.

³⁸ BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, p. 80.

³⁹ *Ibid.* p. 82.

⁴⁰ *Ibid.* p. 106.

⁴¹ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996, p. 115.

⁴² BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, p. 112.

⁴³ *Ibid.* p. 115.

⁴⁴ *Ibid.* pp. 92-93.

⁴⁵ *Ibid.* p. 129.

⁴⁶ GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o invisível*. Belo Horizonte: UFGM, 1997, p. 30.

O SURREALISMO NA POESIA PORTUGUESA: SONHO, AMOR E LIBERDADE

Mires Batista Bender

The surrealist poetry acquired in Portugal a typical character. Being introduced in the high of Salazar's dictatorship oppressive milieu, it brought the return to the right of dreaming. Through the gathering of language and themes pursued by some of the main poets at this time, this essay seeks to identify the role assumed by surrealist Portuguese poetry, of acting as the liberator of the conscience, and agent of changing the relationship between men and the world.

Keywords: poetry; Surrealism; portuguese literature.

1 Introdução

O povo português sempre sonhou navios singrando mares em grandes aventuras e viagens de conquista. Ofereceu, assim, uma história construída e narrada sob o lema do poeta: “navegar é preciso”. Durante certo período de sua história, porém, sonhar tornou-se um lenitivo, uma forma de escapar às trevas da realidade da vida desperta e suportar a supressão da liberdade nos anos vividos sob o regime da Ditadura Militar. O povo sonhava com a retomada da condução do próprio destino e desejou tornar real um sonho de amor e liberdade. Esse sentimento manifestou-se em suas formas de arte, favorecendo uma mudança que faria da poesia surrealista portuguesa a nau a transportar, naquele período, o sonho dos lusitanos.

Em meio ao clima de tensão imposto pelo ambiente político da ditadura salazarista – que patrocinava o estrangulamento das liberdades individuais e proibia manifestações públicas ou atividades de sindicatos, associações e partidos políticos – ativistas eram lançados na clandestinidade e intelectuais eram obrigados a abandonar o país. Os cidadãos, controlados pela polícia política, viam cerceada sua possibilidade de expressão. Neste contexto sobressaiu uma ficção engajada, focada na realidade e produzindo a crítica social. O Neo-Realismo, já na década de 1930, lançava seu protesto contra as injustiças sociais, usando o Romance e o Ensaio para denunciar as questões da exploração pelo trabalho, da reificação do homem, da miséria e das precárias condições de vida da população.

Por volta de 1947, enquanto a prosa neo-realista passa por um período de discussões internas, provocadas pelas limitações geradas pela censura e pela dificuldade em atingir o público que pretende interessar, surge na poesia portuguesa uma corrente em que o “real” e o “material” deixam de ocupar lugar nos temas propostos. A disposição para libertar a consciência dos homens de maneira a estimular a negação de tudo o que é convencional ou superficial são suas grandes marcas. No Surrealismo, conforme aponta Oscar Lopes, tornam-se “dominantes os

Mires Batista Bender, Doutoranda. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul PUCRS; Av. Ipiranga, 6.681, Porto Alegre, RS, Brasil; Tel: 51 33203676; E-mail: mires@benderbeer.com.br.

temas existencialistas da universal náusea e céptica indiferença a respeito dos credos e ideais de progresso”.¹ A natural propensão para uma escrita marcada pela sátira e pelos temas polêmicos, que é facilmente reconhecida nos escritores portugueses, vai trazer à expressão surrealista local, uma peculiar identidade portuguesa.

Lançado quase vinte anos depois do movimento surgido na França, o Surrealismo português apresenta-se, em consonância com o modelo francês, carregado de imagismo e associações oníricas. O nascimento daquele movimento, bem como o início de sua trajetória histórica, tem por marco dezembro de 1924, quando André Breton lança em Paris o “Primeiro Manifesto Surrealista”, apresentando seu programa “estético” baseado nas teorias do inconsciente, postas em voga pelos estudos psicológicos, e definindo o termo “Surrealismo”, como num dicionário:

SURREALISMO: s. m. Automatismo psíquico puro por cujo intermédio se procura expressar, tanto verbalmente como por escrito ou qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, com exclusão de todo controle exercido pela razão e à margem de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA: Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associação que haviam sido subestimadas, na onipotência do sonho, na atividade desinteressada do pensamento. Tende a provocar a ruína definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos, e suplantá-los na solução dos principais problemas da vida.²

Os surrealistas confessam “repulsa pelo reinado da lógica” e buscam, por meio da escrita automática e da total liberdade do pensamento e da imaginação, uma condição de libertação para o espírito criador, que, sem qualquer censura, permita fundir sonho e realidade em favor da exteriorização dos estados alucinatórios e mediúnicos. Em 1929, Breton faz, no “Segundo Manifesto Surrealista”, um balanço destas postulações, em que busca esclarecer a ideia do “mergulho do homem no seu interior com o fim de recuperar sua energia psíquica”. Declara, então, existir “um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo”³ não mais são percebidos como contraditórios e sim, como estados dinâmicos postos a serviço da desejada emancipação do ser humano. Esta união entre o mundo real e o imaginário, os surrealistas desejam alcançar através da arte do inconsciente e da comunhão de antinomias.

Com a desobstrução da imaginação, a hipnose, os estados de transe e de loucura, a livre associação de ideias, as imagens delirantes, a irrealidade de uma expressão artística insólita e a união inesperada dos objetos mais contrastantes os surrealistas inauguram o momento de sonhar, de libertar as consciências, de se revoltar contra as convenções e o racionalismo, pretendendo transformar o homem e o mundo. Imbuídos desse espírito de mudança, os poetas portugueses conclamam todos a se voltarem ao interior mais recôndito da alma e liberarem as amarras que impedem ao homem o contato com a criatividade. É preciso resistir aos mecanismos opressores usando como arma a poesia e sua autonomia de revelar o homem a si mesmo. É a poesia, conforme esclarece Mário Cesariny no prefácio da *Intervenção Surrealista*, “que dá maior gravidade à barca lançada por Breton rumo ao mar interior que move o homem”.⁴

As atividades e expressões surrealistas não se restringem ao âmbito da poesia. Manifestações nas artes plásticas, no teatro e no cinema são marcantes neste período. A opção desta autora por abordar o movimento a partir da expressão poética deve-se ao fato de a poesia ser o foro em que a representação surrealista alcançou maior força em Portugal. Segundo Oscar Lopes, a expressão poética portuguesa deste período é mais importante para o Surrealismo do que a própria doutrina de Breton, formulada em seus manifestos. Lopes ressalta os ganhos da manifestação portuguesa em relação aos “novos registros mais *falados*; a reabilitação do esoterismo, da magia encantatória vinda do decadentismo, da obsessão saudosista quanto a paramnésias, vidências, premonições”. Destaca, quanto à linguagem, “a exploração dos casos objetivos proporcionados por simples sugestão de rima ou ritmo, trocadilho, aliteraões, derivações ou aglutinações antes não-ousadas (*mots-valises*), por paronímia, por anáfora ou enumeração caótica”. Traz o exemplo da remontagem de textos de outros autores formando um texto novo: “práticas como a *do cadavre exquis* (justaposição de frases ou palavras de pessoas diferentes, num papel que vai se dobrando para ocultar o texto prévio), etc.”.⁵

No caráter frenético do movimento surrealista português, entre adesões, rompimentos, encontros, desencontros e grupos que se formavam e se desagregavam com extrema rapidez, os poetas conseguiram criar uma arte significativa cujo “abalo” seria sentido na produção poética contemporânea. No poder das imagens de Mário Henrique Leiria, no lirismo melancólico de Alexandre O’Neill, na imaginação transbordante e extravagante de Mário Cesariny, na intensidade de Pedro Oom, na expressão Poética desmedida de António Maria Lisboa, por exemplo, encontra-se toda uma manifestação de amor à integridade da pessoa, de respeito à ética e de repúdio ao ambiente totalitário. A poesia é o conduto que dá ao homem acesso ao seu espiritual e por intermédio da expressão apaixonada da poesia surrealista ele pode entrar em contato com o infinito de possibilidades que representa o homem no mundo, pois, como define Hegel: “o objeto verdadeiro da poesia é o reino infinito do espírito” e a sua principal missão é “evocar à consciência a potência da vida espiritual”.⁶ Para os surrealistas a poesia é a própria consciência do homem se expressando através da linguagem. Ela habita o território do devaneio e detém o poder de todo o conhecimento exemplar da humanidade além de pôr em perspectiva “um lugar que no contexto surrealista é a fusão do sonho, do amor e da liberdade”.⁷

2 Sobre o sonho:

Os surrealistas pretendem conduzir o homem a uma instância que consideram ser a matéria real da existência humana: o maravilhoso, o inesperado, o desprendimento e o vertiginoso, propondo uma nova conduta de vida. René Magritte (pintor Belga, 1898-1967) diz que o Surrealismo reivindica para a vida desperta uma liberdade parecida com a que vivemos no sonho.

O sonho é para os surrealistas o passaporte que dá acesso ao inconsciente e a seus mistérios. Ele abre as portas ao automatismo psíquico e possibilita a expressão do processo real do pensamento. Breton afirma que ele exerce influência sobre a realidade consciente objetiva. Seu interesse pela experiência que o sonho pode proporcionar levou-o a estudos sobre as teorias de Freud e outros pensadores do mundo subjetivo, as quais usou na formulação de sua doutrina.

Segundo Natália Correia, a poesia portuguesa tem tradicionalmente nos sonhos a fonte das revelações que estão fora do acesso da razão. Diz que a imaginação

saudosista portuguesa faz uso do sonho como um escape para o espírito “do travo da vida precária e fraudulenta da vigília”.⁸ Quando, por fim o movimento surrealista “invade” a poesia portuguesa, acontece um resgate deste potencial “de sonhar” inerente ao verso culto e à poesia popular lusitana, como é possível perceber através dos versos de Mário Cesariny:⁹

Dou meus prantos às procelas
para que cessem e me deixem.
Dou os meus sonhos às estrelas
para que os meus sonhos não se queixem.¹⁰

A atividade onírica pode inscrever no espírito tudo o que já foi vivido e tudo o que está por se viver, transportando essas experiências para um plano consciente:

Flechas velocíssimas,
Nossos sonhos voavam
Em direção à vida,
E era na vida que queriam acertar,
Era na vida que queriam morder,
Era à vida que nos queriam ligar!¹¹

A poesia faz o resgate do direito de sonhar com a vida transformada, viajar em nome do livre trânsito dos pensamentos, na fronteira entre o sono e a vigília:

Que saia a última estrela
da avareza da noite
e a esperança venha arder
venha arder em nosso peito

E saiam também os rios
da paciência da terra
É no mar que a aventura
tem as margens que merece

[...]
e das mãos que saiam gestos de pura transformação
Entre o real e o sonho
Seremos nós a vertigem.¹²

A poética surrealista irá materializar o universo do sonho e das imagens do inconsciente, inserindo o espectador num mundo sem fronteiras, ao mesmo tempo realidade e imaginação. Há uma explosão do inconsciente e de livres associações, propugnadas pela estética surrealista, retratando a disfunção entre o significante e o significado em imagens que causam estranhamento pela junção de elementos contraditórios, que são reinterpretados do ponto de vista de sua função e da memória que carregam. O poeta busca penetrar no real por intermédio de um contato inusitado com o mundo, remodelando a posição e a interpretação dos objetos, para com esta composição oferecer uma nova visão da realidade. Assim, encontra uma

linguagem revitalizada na nova convivência com os objetos e imagens, que vão carregar novos sentidos:

Ouro trigo leão e prata e crina
te esperam sobre o vaso menstrual
Separarás primeiro a água e a mina
porque a água não é um mineral
[...]

Recolhe expurga fende e ilumina
e com espada de fogo talha e inclina
porque o fogo não é o seu sinal¹³

Natália Correia cita Pierre Reverdy, quando classifica como mais fortes e mais significativas as imagens que ofereçam uma associação mais longínqua e justa das ideias: “Fazer comunicar mediante as imagens as realidades mais distanciadas, tal é a missão desse manipulador de uma infinita diversidade de combinações que é o poeta”.¹⁴ Na linguagem elaborada de Antonio Maria Lisboa, temos a lucidez e a consciência do fazer poético, trazidas nas imagens delirantes:

A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio
e coberta de bolor
é a suspensão momentânea dum arrepio num dente fino
Como uma agulha
[...]
é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul
é como amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito¹⁵

Segundo Alfredo Bosi, “reinventar imagens da unidade perdida” é a maneira que a poesia onírica encontra para resistir contra aquela realidade dolorosa que “a consciência vigilante não pode deixar de ver”.¹⁶

3 Sobre o amor:

No tema do amor, é a imagem da mulher que o poeta eleva a uma instância sobrenatural de beleza absoluta e de aspecto quase incorpóreo, ou ainda resumindo todas as formas de mistérios da natureza, acompanhando as linhas traçadas desde André Breton:

Minha mulher dos cabelos de fogo de lenha
Dos pensamentos de relâmpagos de calor
Do tronco de ampulheta
Minha mulher do tronco de lontra entre os dentes do tigre
Minha mulher de boca de roseta e ramallete de estrelas de última
Grandeza.¹⁷

Conforme canta o surrealista português Alexandre O’Neill, a bem-amada tem caráter epifânico, forma da surrealidade com que o poeta envolve o objeto amoroso, distante e inatingível:

Nos teus olhos altamente perigosos
vigora ainda o mais vigoroso amor
a luz de ombros puros e a sombra
duma angústia já purificada¹⁸

O amor é espiritualizado, sublime e procura sentido numa experiência além do desejo sexual. Superando o aspecto material e causal, o poeta busca o significado metafísico do fenômeno amoroso:

Amor
amor humano
amor que nos devolve tudo o que perdêssemos
amor da grande solidão povoada de pequenas figuras cintilantes
digo: a constelação de peixes rápidos
do teu corpo em sossego
seja ele a aurora bafo multicolor
seja o perpétuo real ceptro branco da noite
seja até por que não a luz crepuscular com o seu chapéu
preto as suas hastes mudas¹⁹

Para os surrealistas, o amor é um ato revolucionário, que nega toda a ordem estabelecida. A experiência amorosa é, como a própria poesia, uma manifestação de liberdade.

3 Sobre a liberdade:

O tema da liberdade é mote constante dos poetas surrealistas. Eles se posicionam contra a atuação de qualquer patrulha ideológica e assumem a disposição moral de que nenhuma evolução é possível enquanto houver um homem explorado por outro homem. Manifestam sua adesão integral ao culto do conhecimento e ao exercício de uma crítica que se coloca “intransigente”. Segundo Cesariny, “nenhum movimento como o Surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo”.²⁰ Virgílio Martinho declara que o Surrealismo “requer, também, o direito inapelável da independência do espírito, da existência livre de cada um em relação à vida subjetiva”.²¹ Pretende mudar a realidade e transformar o homem, procurando a qualquer momento encontrar na escuridão do real cotidiano um caminho para a resistência e usar a poesia como uma “senha que dá passagem das trevas para a luz”, conforme a define Ernesto Sampaio no ensaio “A Única Real Tradição Viva” publicado na Antologia de Mário Cesariny, *Surreal-Abjection (ismo)*:

Em todos os tempos, também, tal como a água a insinuar-se por entre as falhas das rochas, lá longe, absolutamente sós, à frente, os guardas-avançados do espírito têm estado atentos às falhas da grande noite que os rodeia, procurando aberturas, espaços iluminados onde possam abrir a estrada da emancipação do homem, num combate árduo pela conquista duma absoluta semelhança entre o que ele é e a mais alta ideia de si mesmo.²²

O homem apresenta-se desorientado, perdido na noite dos tempos. Seu pensamento está reduzido aos padrões do medo e da violência. É preciso libertá-lo:

O inferno, a noite, o caos, a natural violência dos monstros, dos dilúvios, das convulsões da terra, dos vapores venenosos das origens sempre foram o crivo onde o pensamento se teve de perder antes de encontrar o porto interdito aos que em vez do universal demandaram o particular, em vez do verdadeiro só puderam ver o comum.²³

O indivíduo necessita ver além dele mesmo, harmonizar-se com o universo, reconhecer-se como parte integrante dele:

É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia
é preciso dizer azul em vez de dizer pantera
é preciso dizer febre em vez de dizer inocência
é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem²⁴

A inserção do homem no seu mundo passa pela libertação das consciências, só ela irá desbloquear as forças criativas. Através da “escrita automática” os surrealistas esperam libertar a literatura de suas amarras racionalistas:

Sou um homem
um poeta
uma máquina de passar vidro colorido
[...]
O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos:
condenado à morte!
Os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito que existe nele
uma árvore miraculada
tenho um pé que já deu a volta ao mundo
e a família na rua um é loiro
outro é moreno
e nunca se encontrarão.²⁵

Para Bosi, estas imagens que o poeta invoca para fugir à opressão e que projeta na consciência do leitor, em formas mais vivas e reais do que aquelas forjadas pelas ideologias, são capazes de despertar, através do poema, “o desejo de uma outra existência mais livre e mais bela”.²⁶ O Surrealismo representa “a segunda grande revolta da poesia” (sendo a primeira o Romantismo). Nele a poesia se manifesta como algo além da expressão literária, pois é a própria vida que lhe fornece material, “com seus sonhos e fracassos”.²⁷

A experiência vivida na idealização do mundo e na condução do seu próprio destino, leva o poeta a sonhar com uma rota segura por mares tranquilos. Ele precisa manter-se atento e em contato com a sua missão de demiurgo, inventor, descobridor. Nesta jornada, os valores que acumulou servem de bússola e a sua integridade tem para ele a mesma importância que os antigos navegadores davam às conjunções celestes de que se valiam para se orientarem. Conforme alertou Ernesto Sampaio “esses valores são concretos e o conduzem como as estrelas de que ele se utiliza para

tirar o seu ponto, pólos magnéticos que se chamam o Sonho, o Amor, a Liberdade”.²⁸

Notas

¹ SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 16. ed. Porto: Porto Editora, 1979, p. 1081.

² MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 442.

³ Idem, ibidem.

⁴ VASCONCELOS, Mário Cesariny. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 11.

⁵ SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 16. ed. Porto: Porto Editora, 1979, p. 1100-1101.

⁶ HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 536.

⁷ CORREIA, Natália. *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. [S.I]: Publicações Europa-América, 1973, p. 11.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Todos os poemas citados, menos um, são retirados de CORREIA, Natália. *O Surrealismo na poesia Portuguesa*. [S.I]: Publicações Europa-América, 1973.

¹⁰ Página 166.

¹¹ Poema de Alexandre O’Neill. Página 368.

¹² Único poema retirado de MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 29.ed. São Paulo: Cultrix. 2004. p. 576 – “Canção”, de Alexandre O’Neill.

¹³ Poema de Mário Cesariny. Página 268.

¹⁴ CORREIA, Natália. *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. [S.I]: Publicações Europa-América, 1973, p. 274.

¹⁵ Poema de António Maria Lisboa. Página 386.

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 181.

¹⁷ Poema de André Breton. Página 82.

¹⁸ Poema de Alexandre O’Neill. Página 69.

¹⁹ Poema de Mário Cesariny. Página 353.

²⁰ VASCONCELOS, Mário Cesariny. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 11.

²¹ VASCONCELOS, Mário Cesariny. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 278-279.

²² Idem, p. 286.

²³ VASCONCELOS, Mário Cesariny. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 286.

²⁴ Poema de Mário Cesariny. Página 107.

²⁵ Poema de Mário Cesariny. Página 348.

²⁶ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 227.

²⁷ De acordo com MORIN, Edgar. *Amor, Poesia, Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 38.

²⁸ VASCONCELOS, Mário Cesariny. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 289.

Considerações sobre a poesia concretista brasileira

Neiva Kampff Garcia

Concretism was an avant-garde movement which started in Europe at the second half of the twentieth century. Involving mainly the fine arts and the classical music, it expanded towards other artistic manifestations as well. Its motto was to separate the artistic world from the natural world, since it was common at the time to bind them together, so that art could become autonomous and its form related to reality, specially to the architectural and sculptural forms. In literature, the movement's first official manifestation happened in Brazil and it defended rationality and rejected the Expressionism. Its proposal was the creation of a new language, eliminating the distinction between form and content. Its main representatives were Décio Pignatari and the brothers Augusto and Haroldo de Campos, who explored both the sound and the position of letters to create a graphic effect that eliminated the habitual way of reading. Urban modernity is the key point of this poetry making and it is also, as we propose, an avant-garde element in Brazilian literature that precedes many of the concepts discussed nowadays.

Keywords: Concretism; Brazilian Poetry; Modernity.

O Brasil dos anos 50 buscava a si mesmo no novo, tentava exorcizar o espírito do subdesenvolvimento através da produção de bens urbanos, importava necessidades e satisfações, superando a oligarquia agrária que estacionava na porta dos fundos do futuro. As relações sociais produziam novos atores (operariado reivindicante), papéis (burguesia urbana consumista) e movimentos (fuga do campo), e uma nova mentalidade (intelectualidade de propostas transformadoras). Todos se subordinavam aos movimentos econômicos internacionais, ideologizados por americanos e soviéticos, e se posicionavam euforicamente progressistas.

A época da nação passava pela eleição e suicídio de Vargas, pelo nascimento da televisão, pela I Bienal e Museu de Arte de São Paulo e criação da Petrobrás, pela profusão de talentos musicais dialogando em variadas tendências. Acompanhar as mudanças do “exterior” e criar, simultaneamente, um “Brasil-brasileiro” era o desafio dos mais variados setores da sociedade brasileira, durante a década. Vejamos:

Brasil (1950-1960)	
1950	Eleição de Getúlio Vargas. Início das transmissões da TV Tupi (Assis Chateaubriand).

Neiva Kampff Garcia, mestranda do Instituto de Letras. Área: Estudos de Literatura. UFRGS. Avenida Bento Gonçalves, 9500. Agronomia, Porto Alegre, RS. CEP 91500-000; E-mail: nkg316@gmail.com.

1951	Primeira Bienal de Artes de São Paulo. Estréia “Agüenta firme, Izidoro” o primeiro filme brasileiro cujas cenas não tinham corte, produzido pela Cinédia.
1952	Inauguração do MAM/RJ.
1953	Getúlio Vargas cria a Petrobrás. Surge o Teatro de Arena com José Renato Pécora, egresso da primeira turma da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Alex Viany filma “Agulha no palheiro”, influenciado pelo neo-realismo do cinema italiano. Estréia “O Cangaceiro” (Vera Cruz), dirigido por Lima Barreto, premiado no Festival de Cannes (melhor filme de aventura).
1954	Comemorações do IV Centenário de São Paulo. Depredação de cinemas na exibição de “Ao balanço das horas” com trilha de Bill Halley e seus Cometas. Atentado a Carlos Lacerda. Suicídio de Vargas. Falência da Multifilmes, que realizara o primeiro filme brasileiro em cores, “Destino em apuros”, em 1953. Na Atlântida, Carlos Manga satiriza dramas americanos de sucesso com os filmes “Nem Sansão nem Dalila” e “Matar ou correr”. Estréia “Floradas na Serra” (Vera Cruz), drama (dirigido pelo italiano Luciano Salce) com roteiro baseado em romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz.
1955	Eleição de Juscelino Kubitschek. Nelson Pereira dos Santos filma “Rio, 40 graus”, com baixo orçamento e temática popular (prenúncio do Cinema Novo da década de 60).
1956	Juscelino anuncia o plano desenvolvimentista “50 anos em 5”. Estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes (cenários de Oscar Niemeyer). Saem do TBC/SP e formam suas companhias teatrais, Tônia Carreiro, Paulo Autran e Margarida Rey, dirigidos por Adolfo Celli e Sérgio Cardoso e Nídia Lícia. Augusto Boal (diretor) estréia no Teatro de Arena com novos talentos vindos do Teatro do Estudante como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna (Vianninha), Flávio Migliaccio, Riva Nimitz e Milton Gonçalves.
1957	Jânio Quadros, prefeito de São Paulo, proíbe o <i>rock and roll</i> nos bailes. Saem do TBC/SP, Cacilda Becker, o marido Walmor Chagas e a irmã Cleyde Yáconis, dirigidos por Ziembinski. No apartamento carioca de Nara Leão reúnem-se, para fazer e ouvir música, Billy Blanco, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Sérgio Ricardo, mais tarde também Chico Feitosa, João Gilberto, Luiz Carlos Vinhas, Ronaldo Bôscoli, é a “bossa nova” surgindo.
1958	Conquista da Taça Jules Rimet. Início da “era Pelé” e da fabricação do “fusca”. Estréia de “Eles Não Usam Black-Tie”, de Guarnieri (direção de José Renato no Teatro de Arena), o grande marco da dramaturgia nacional. José Carlos Martinez inaugura o Teatro Oficina/SP. Com um compacto simples surge o violonista baiano João Gilberto: “Chega de Saudade” (Tom e Vinícius) e “Bim Bom” (do próprio João Gilberto).
1959	Em 23 de março de 1959, no Suplemento Dominical do <i>Jornal do Brasil</i> é publicado o “Manifesto Neoconcreto”, assinado por Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lúgia Clark, Lúgia Pape e Reinaldo Jardim. Paralelamente acontece a “1ª Exposição de Arte Neoconcreta” (MAM/RJ).
1960	Inauguração de Brasília. Eleição de Jânio Quadros

O futebol e a arquitetura louvavam o talento brasileiro, a dramaturgia cedia o palco ao nacional-popular e o cinema descobria o Brasil pelas lentes do neo-realismo. A música gestava a bossa nova, levava o samba do morro para a avenida, extravasava a “fossa” e a “dor-de-cotovelo” nas casas noturnas, homenageava as “grandes vozes” pelo rádio e preparava, pela TV, o nascimento do rock nacional. Em breve, seriam essas as imagens e os sons brasileiros que conquistariam o mundo, um mundo que mudava rapidamente, buscando esquecer a fragilidade do ser humano e a instabilidade das relações, que a Segunda Guerra presentificara. Dessa década registramos:

Mundo (1950-1960)	
1950	Henri Matisse é premiado na Bienal de Veneza. William Faulkner é Nobel de Literatura.
1951	O <i>Apanhador no campo de centeio</i> , de J. D. Salinger é o livro da juventude americana; Marlon Brando torna-se ídolo com “Um bonde chamado desejo”.
1952	Fulgêncio Batista toma o poder em Cuba. Dwight Eisenhower é eleito presidente dos EUA. Morre Eva Perón. Brilham, Gene Kelly, com “Dançando na chuva”, e Charles Chaplin com “Luzes da Ribalta”; Ernest Hemingway ganha o Prêmio Pulitzer com <i>O velho e o mar</i> ;
1953	Fim da Guerra da Coréia. Marilyn Monroe filma “Os homens preferem as loiras”; “A um passo da eternidade” (Burt Lancaster e Débora Kerr) escandaliza o mundo com uma cena de beijo na praia. Tito é eleito presidente da Iugoslávia. Morre Stalin. Churchill é Nobel de Literatura.
1954	Bill Haley & His Comets (música popular negra & country/western americano) lança “Rock Around the Clock”, trilha sonora de “Sementes da violência”. James Dean com “Vidas Amargas” e Marlon Brando com “O selvagem”, são ícones da juventude pós-guerra (rebeldia e violência urbana). Hemingway ganha o Nobel de Literatura. Nasser assume no Egito. Divisão oficial do Vietnã.
1955	A URSS confirma a posse da bomba atômica. James Dean filma “Juventude transviada” e morre logo depois. Perón é deposto na Argentina.
1956	Surge Elvis Presley (“Heartbreak Hotel”); vários álbuns são sucesso com Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Bing Crosby, Bill Haley & His Comets, Nat King Cole, entre outros. Guerra do Sinai.
1957	A URSS lança o Sputnik 1 e o Sputnik 2 (tripulado pela cadela Laika). Albert Camus é Nobel de Literatura. Jack Kerouac grande ícone da Geração Beat, publica <i>On the road</i> , que influenciaria o rock, o pop, os hippies e o punk.
1958	É oficializada a NASA (EUA). Nikita Khrushchov se torna Premier da URSS. Morre Pio XII e assume João XXIII.
1959	Início da Revolução Cubana. Surge a boneca Barbie. Estréia o filme “Orfeu Negro”, de Marcel Camus (adaptação de “Orfeu da Conceição”) com trilha sonora de Tom Jobim e Luís Bonfá.
1960	Criação da OPEP. John F. Kennedy é eleito presidente dos EUA. A IBM lança o primeiro computador eletrônico. The Beatles apresentam-se pela primeira vez em Hamburgo, Alemanha, com John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Stu Sutcliffe e Pete Best.

O Brasil enfrenta a dívida externa e as greves, estruturam-se os sindicatos e as Ligas Camponesas. As principais capitais são enormes canteiros de obras modernizadoras, enquanto Brasília emerge do cerrado. A Guerra Fria se instala na economia das Américas, as sociedades se dividem entre comunismo e capitalismo e as maiorias (os pobres) são denominadas minorias (as vozes). O espaço (tecnologia), o petróleo (“ouro negro”) e a indústria (bens duráveis e armamentos) é a tríade que alavanca o poder no mundo.

O Brasil oscila ideologicamente, numa política instável, enquanto a ficção vai preenchendo os apagamentos da história. A literatura nacional reconhece grandes autores produzindo na década. Exemplarmente:

1950	João Cabral de Melo Neto: <i>O Cão sem Plumas</i> .
1951	Carlos Drummond de Andrade: <i>Claro Enigma</i> ; Érico Veríssimo: <i>O tempo e o vento</i> (2ª parte) – O retrato.
1952	Érico Veríssimo: <i>O tempo e o vento</i> (3ª parte) – O arquipélago; José Geraldo Vieira: <i>O albatroz</i> .
1953	Cecília Meireles: <i>Romanceiro da Inconfidência</i> e <i>Poemas escritos na Índia</i> .
1954	Carlos Drummond de Andrade: <i>Fazendeiro do ar</i> e <i>Quadrilha</i> ;
1955	Austran Dourado: <i>Três histórias na praia</i> ; Carlos Drummond de Andrade: <i>Viola de Bolso</i> ; Lígia Fagundes Teles: <i>Ciranda de pedra</i> ; Osman Lins: <i>O visitante</i> .
1956	Cecília Meireles: <i>Canções</i> ; Fernando Sabino: <i>Encontro marcado</i> ; Guimarães Rosa: <i>Grande Sertão: Veredas</i> e <i>Corpo de baile</i> ; Mário Palmério: <i>Vila dos confins</i> ; Patativa do Assaré: <i>Inspiração nordestina</i> .
1957	Cecília Meireles: <i>A rosa</i> .
1958	Jorge Amado: <i>Gabriela, cravo e canela</i> ; Lígia Fagundes Teles: <i>Histórias do desencontro</i> .
1959	Dalton Trevisan: <i>Novelas nada exemplares</i> ; Lúcio Cardoso: <i>Crônica da casa assassinada</i> .
1960	Clarice Lispector: <i>Laços de família</i> ; Fernando Sabino: <i>O homem nu</i> .

A História da Literatura Brasileira é apresentada pelo discurso de uma Crítica que se multiplica nesse período, divergindo, polemizando ou concordando, mas, principalmente, produzindo obras fundamentais, que se tornariam canônicas em seu segmento, tais como:

1950-	Afrânio Coutinho: <i>Aspectos da literatura barroca</i> ; José Aderaldo Castelo: <i>A introdução do Romantismo no Brasil</i> ; Lúcia Miguel-Pereira: <i>Prosa de ficção (1870-1920)</i> .
1951-	Carlos Chiacchio: <i>Modernistas e ultramodernistas</i> ; Ferreira de Loanda: <i>Panorama da nova poesia brasileira</i> ; Otto Maria Carpeaux: <i>Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira</i> ; Sérgio Milliet: <i>Panorama da moderna poesia brasileira</i> .
1952-	Andrade Murici: <i>Panorama do movimento simbolista brasileiro</i> ; Lúcia Miguel-Pereira: <i>Cinqüenta anos de literatura</i> ; Sérgio Buarque de Holanda: <i>Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial</i> .
1953-	Wilson Martins: <i>Introdução ao estudo do Simbolismo</i> .
1954-	Antônio Soares Amora: <i>História da literatura brasileira</i> ;

1955- Afrânio Coutinho: <i>A literatura no Brasil</i> , vol. 1.
1956- Afrânio Coutinho: <i>A literatura no Brasil</i> , vol. 2; Alceu Amoroso Lima: <i>Introdução à literatura brasileira, Quadro sintético da literatura brasileira</i> .
1957- Antonio Candido: <i>Formação da literatura brasileira</i> (momentos decisivos); Homero Sena: <i>República das letras</i> ; Peregrino Jr.: <i>Origem e evolução do Simbolismo</i> .
1959- Afrânio Coutinho: <i>A literatura no Brasil</i> , vol. 3, <i>Introdução à literatura no Brasil</i> ; Alceu Amoroso Lima: <i>A crítica literária no Brasil</i> ; Antônio Soares Amora: <i>Panorama da poesia brasileira</i> ; Edgard Cavalheiro: <i>Panorama da poesia romântica no Brasil</i> ; Fernando Góes: <i>Panorama da poesia brasileira</i> ; Péricles Eugênio da Silva Ramos: <i>O verso romântico</i> .

É nesse cenário dinâmico e dialógico que buscamos recortar o espaço poético, onde ruptura, vanguarda e inovação traduzem um segmento da produção brasileira. Os tempos sócio-históricos confrontam diversas realidades em diferentes geografias, mas podemos encontrar nelas um ponto em comum: o homem que se fragmenta, transitando pelo que Zygmunt Bauman¹ designa como “modernidade insegura”, quando discute o caráter das relações guiadas pela dualidade. O autor enfatiza o caráter de precariedade que perpassa todas as relações da modernidade, e usa o termo “flexibilidade”, significado por nós, como a vulnerabilidade das relações humanas.

O caminho do homem, no dizer desse autor seria tão instável quanto “descartáveis” fossem as suas realizações, os seus desejos e os outros homens com os quais se relacionasse. Pois é, justamente, esse homem que visualizamos nos recortes anteriormente apresentados: um ser dinâmico/apressado, conflitante/inseguro, deslocado/desencontrado, que precisa expressar o exterior que o completa em parte, mas que não adentra a si mesmo. A poesia brasileira, até o início dos anos 1950, ainda reflete formalmente os dizeres da lírica do que se conhece como “Geração de 45” e, independente de qualquer consideração crítica, não responde diretamente aos novos pensamentos e ações desse “outro tempo”. Gillo Dorfles,² ao falar da estética contemporânea, alude aos espaços diferenciados de onde surgiriam os movimentos do novo, da ruptura pela efetivação da “possibilidade criativa” e, nessa perspectiva situamos o surgimento da poesia concretista. No contexto brasileiro, registramos:

Movimento Concretista (1950 a 1967) ³	
1950	<i>O carrossel</i> , de Décio Pignatari e <i>Auto do possesso</i> , de Haroldo de Campos (editados pelo Clube de Poesia de São Paulo). Rompimento com o clube.
1951	<i>O Rei menos o Reino</i> , de Augusto de Campos
1952	Criação do Grupo Noigrandes; revista <i>Noigrandes 1</i> .
1953	Correspondência com Ezra Pound; no ano seguinte, Décio Pignatari viaja para a Europa.
1955	A expressão “poesia concreta” aparece em artigo de Augusto de Campos. <i>Noigrandes 2</i> .
1956	Colaboram com o “Suplemento Dominical” do <i>Jornal do Brasil</i> , dirigido por Mário Faustino. <i>Noigrandes 3</i> . Lançamento oficial da Poesia Concreta na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1957	Em fevereiro, a Exposição é levada ao Rio de Janeiro e tem repercussão nacional. Em julho, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, rompem com o Concretismo.
1958	<i>Noigrandes 4</i> , com “Plano-Piloto para Poesia Concreta”. Novas adesões. Rompimento com o <i>Jornal do Brasil</i> .
1959	Primeira exposição internacional com autores brasileiros e europeus em Stuttgart, Alemanha.
1960	Formada a Equipe Invenção com a adesão de novos poetas. Publicada a página “Invenção” no Correio Paulistano (até fevereiro de 1961). Exposição em Tóquio, Japão, de poetas concretistas brasileiros e japoneses.
Anos 60	1961: Início do diálogo com o grupo mineiro Tendência. 1962: <i>Antologia Noigrandes 5</i> (Do verso à poesia concreta). Revistas <i>Invenção 1</i> e <i>Invenção 2</i> . 1963: Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, na Universidade de Minas Gerais. <i>Invenção 3</i> . 1964: Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto lançam a teoria do poema-código (ou semiótico) e os primeiros poemas. Augusto de Campos lança os “pop-cretos”. <i>Invenção 4</i> . 1967: Começa o movimento tropicalista, que mantém diálogo com a Poesia Concreta. <i>Invenção 5</i> , último número.

Nossas considerações centram-se, especificamente, em três nomes, entre os quais Décio Pignatari,⁴ que ironizava dizendo que era estranho como:

[...] três poetas do bairro de Perdizes, aos quais se juntaram uns poucos companheiros, sem outra força que a da sua vontade, e sem outro apoio a não ser o individual para a divulgação de seus poemas – até este ano sempre publicados em edições não-comerciais – conseguiram aterrorizar a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as idéias deles eram muito fortes. O que vocês acham?

A própria repercussão dessa lírica foi radicalmente incisiva, muito além, talvez, do seria se ela viesse de fora do cenário nacional. Tal reação, como o próprio termo significa, auxiliou a reforçar a importância desse novo modo de poetas, que entendemos como proposta de redimensionamento da postura lírica dominante, isto é, uma nova capacidade de perceber conteúdos onde quer que estes se ocultem, do mesmo modo como buscamos na vida cotidiana novos sentidos e/ou razões para nossas ações. Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos referendam a urbanidade palpável, efêmera e apressada dos anos 1950, em que tudo o que ocorria ao seu redor os convidava à reação, fosse de parceria ou de rejeição. Apoiamos nossas considerações num texto, do próprio Haroldo de Campos,⁵ escrito em julho de 1960, em que ele diz:

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo – caracterizado pelo horizonte da técnica e pela ênfase na comunicação não-verbal – num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta-e-público, tantas vezes deplorado em termos sentimentais e pouco objetivos.

Pela primeira vez – e diz-se isso como verificação objetiva, sem implicação de qualquer juízo de valor – a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento estético de vanguarda em termos nacionais e internacionais e não simplesmente em sentir-lhe as consequências com uma ou muitas décadas de atraso, como é o caso até mesmo do movimento de 22.

Ao retrocedermos nosso olhar pelos fatos que ocorriam no mundo, e que repercutiam no Brasil – assimilados ou refutados –, vamos nos deter na instabilidade das relações humanas, na dualidade presente nas mais diferentes manifestações artísticas, na rapidez das transformações dos ambientes urbanos onde essas relações e manifestações repercutiam. Já não há mais tempo para demoradas reflexões e/ou digressões, imperam as novas cronologias conjugando o agir/reagir, que precisam ser imediatos e palpáveis. Se, no Brasil, foram três jovens paulistanos – circulando na megalópole em construção –, os que primeiro captaram essas “outras” tendências, que já se manifestavam nas artes plásticas e/ou arquitetônicas européias, só podemos considerar que a nova lírica, por eles fundada, foi uma criação de vanguarda, enquanto ruptura e movimento produtor de idéias. Idéias expressas em “brasileiro”.

Notas

¹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

² DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Tradução Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, [1986?].

³ O quadro cronológico está publicado em: SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Ávila (Orgs.). *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. Não paginado.

⁴ PIGNATARI, Décio *apud* CAMPOS, Augusto. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p.15.

⁵ CAMPOS, Haroldo. Contexto de uma vanguarda. In: SIMON, *op. cit.* Não paginado.

Surréalisme e révolte en Haïti

Normelia Parise

Abstract: During the 1940s, *l'esprit frondeur* of surrealism finds echoes, deep resonances in Haiti. Aimé Césaire's journey to Haiti in 1944 and André Breton's visit in december 1945 and january 1946 served as an electric spark that kindled the revolt among the young haitians battling against a society crossed by deep divisions of color, class and culture. In 1992, the French institute of Haiti publishes a double number (n° 193-194) of the *Conjonction* magazine dedicated to surrealism in Haiti, entitled "Surréalisme et révolte en Haïti". It presents a number of texts that seek to help discover a part of the Haitian literary history left in the shadow. Together with a group of poetic writings, one will find texts by André Breton, Aimé Césaire, Jacques Stephen Alexis, Alejo Carpentier, René Depestre, Georges Castera, Milan Kundera, René Bélance and Magloire Saint-Aude. These are composed of conferences, interview, letters and analyses which create a large number of reflexions about surrealism in Haiti (a country of "wonderful realism", according to Alejo Carpentier). The objective of this paper is to show that surrealism has done a thunderous entry in Haiti during the 1940s, being one of the triggering elements of what has been called the "cultural revolution of 1946", through which the Haitian youth manifested its revolt against a society greatly marked by imperialism and colonialism (cf. the anti-superstitious campaign of 1941 lead by the church and by the government of Elie Lescot against voodoo). From a literary, artistic and cultural point of view, the spirit and aesthetics of surrealism worked as a breath of fresh air, allowing, through the overhauling of the excessively narrow structures of Indigenism and Negritude, further liberty of expression and creation.

Keywords: Surrealism; Revolt; Haiti; « Revolution of 46 »; Poetry.

La poésie fait partie de ce genre d'équipée du corps et de l'esprit libres
(René Depestre)

Dans les années 40, *l'esprit frondeur* du surréalisme trouve des échos, des résonances profondes en Haïti. Le séjour d'Aimé Césaire en 1944 et, ensuite, la visite d'André Breton en décembre 1945 et janvier 1946 ont été comme des étincelles enflammant la révolte chez les jeunes haïtiens aux prises avec une société traversée par des divisions profondes de couleur, de classe et de culture.¹ Si Césaire ouvre une fenêtre sur le surréalisme, Breton y allume le feu de la révolte surréaliste en faisant appel, dans son discours au "Savoy", à la liberté, aux droits de l'homme et au droit des peuples à l'auto-détermination, contre toutes les servitudes. Dans son

Normelia Parise, enseignante à la FURG – Universidade Federal de Rio Grande, à Rio Grande, RS, Brésil, actuellement détachée en poste d'enseignement à l'École normale supérieure de Port-au-Prince et directrice du Centre culturel brésilien de Port-au-Prince, Haïti. E-mail: normelia_parise@hotmail.com.

discours il déclare également que « le surréalisme a partie liée avec les peuples de couleur contre toutes formes d'impérialisme et de brigandage blancs ». En 1992, l'Institut français d'Haïti sort un numéro double de la revue *Conjonction*² consacré au surréalisme en Haïti. Intitulé « Surréalisme et révolte en Haïti », ce n° 193-194 présente un certain nombre de textes qui cherchent à faire connaître un pan de l'histoire littéraire haïtienne laissé dans l'ombre. Outre un ensemble de textes poétiques, nous y trouvons des textes d'André Breton, d'Aimé Césaire, de Jacques Stéphen Alexis, d'Alejo Carpentier, de René Depestre, de Georges Castera, de Milan Kundera, de René Bélance, de Magloire Saint-Aude. Il s'agit de conférences, d'interviews, de lettres et d'analyses qui suscitent un certain nombre de réflexions concernant le surréalisme en Haïti, pays du réalisme merveilleux, selon Alejo Carpentier. L'objectif de ce travail est de montrer qu'en Haïti le surréalisme fait son entrée fracassante dans les années 1940, ayant été un des éléments déclencheurs de ce qu'on appelle la «révolution culturelle de 46» ou «les cinq glorieuses», par laquelle la jeunesse haïtienne manifeste sa révolte contre une société fort marquée par l'impérialisme et le colonialisme. Après 20 ans d'occupation nord-américaine (1915-1934), cette longue occupation ayant approfondi le racisme, Haïti se trouve sous le gouvernement d'Elie Lescot qui mène, en 1941-1942, une campagne anti-supertitieuse contre le Vaudou. Du point de vue littéraire, *l'esprit et l'esthétique* surréalistes ont été comme une bouffée d'air permettant, par le dépassement du folklorisme, d'un certain indigénisme et d'une certaine négritude trop centrés sur la question raciale et sociale, plus de liberté d'expression et de création.

Haïti devient, ainsi, dans les années 40, la scène où se jouent d'importants bouleversements politiques, sociaux et culturels, le carrefour où convergent des mouvements qui viennent de l'extérieur et qui éclatent à l'intérieur, transformant le domaine de l'art occidental. Outre les visites d'Aimé Césaire en 1944 et de Breton en 1945-1946, il y a eu celle d'Alejo Carpentier en 1941 qui alimente et déplace le débat esthétique en Amérique latine. Il y a eu également celle de Wifredo Lam qui témoigne d'un intérêt grandissant des Américains et des Européens pour la peinture naïve ou primitive haïtienne. D'ailleurs, c'est en 1945 et 1946 que cette peinture envahit la scène artistique en Amérique et en Europe, époque de la création par un nord-américain du Centre d'art haïtien-américain. Cet intérêt semble se situer dans le prolongement de la découverte de l'art nègre dans les années 20 et par le rayonnement du surréalisme et de sa critique de la culture occidentale dans l'après-guerre.

Le numéro double de *Conjonction* cherche à montrer les «conjonctions», «les hasards objectifs», le *beau rencontre multiple* dont parle le texte de Milan Kundera, entre l'arrivée en Haïti d'André Breton en décembre 1945 et la révolte de la jeunesse haïtienne, aimantée par l'hebdomadaire artistique d'avant-garde *La Ruche*, fondé en 1945 par les jeunes René Depestre, J. S. Alexis, Théodore Baker et Gérald Bloncourt. Parmi les témoignages, les discours, les conférences, le lecteur trouve dans cette publication des poèmes dont « Dialogue de mes lampes » de Magloire Saint-Aude, salué par André Breton comme le grand poète de la Caraïbe, ainsi que deux textes d'Aimé Césaire : « En guise de manifeste littéraire », sorte de poème-manifeste dédié à A. Breton et publié dans l'édition Présence africaine du *Cahier d'un retour au pays natal*, et « Poésie et connaissance » où la poésie est conçue comme un instrument, comme une arme de libération de l'homme.

Selon le témoignage de Paul Laraque, c'est «par un de ces hasards objectifs dont on n'a pas fini de rechercher les invisibles ficelles» qu'André Breton arrive en Haïti

à l'époque où "le journal *La Ruche*, organe de la jeunesse révolutionnaire, menait le combat contre la dictature du gouvernement rétrograde d'Elie Lescot".³ Dans l'éditorial de la même revue, Maurice Lévêque affirme que, lorsque Breton arrive en Haïti, il y trouve tout un mouvement d'effervescence culturelle mené par le groupe de *La Ruche* de René Depestre et J. S. Alexis. D'après lui, "Breton arrive porteur d'un pacte surréaliste, qui donne à la création artistique une portée politique. Un pacte triple de libération sociale de l'homme, de désencroûtement intégral des moeurs et de refonte de l'entendement humain".⁴

Le poète Georges Castera, quant à lui, déchire le voile qui cachait ce pan de l'histoire de la littérature haïtienne :

[...] l'influence surréaliste a été déterminante. Anticipatrice. Toutefois, le surréalisme apporte aux poètes haïtiens moins une recette pour écrire qu'un souffle de révolte contre la dictature des rimailleurs, des faussaires, des contrebandiers, des sectaires et des pantouflards de tous bords [...].

Grâce au surréalisme, le poète haïtien arrive à évacuer de ses écrits la fausse angoisse du sujet qui le caractérise parfois à cause de la couleur de la peau. Les thèmes récurrents (race, souffrance, retour mythique en Afrique, etc.) disparaissent. [...].

Pendant plus de 50 ans, voilà qu'on a occulté, puis essayé d'effacer méthodiquement de la mémoire des poètes et écrivains haïtiens le séjour de Breton en Haïti, cet événement majeur durant lequel la poésie et l'art sont à l'honneur.⁵

Toujours selon Georges Castera, depuis ces années-là un esprit frondeur parcourt l'écriture haïtienne donnant corps à un ensemble de revendications sociales, politiques et culturelles, déclenché par *La Ruche* et repris par *Haïti littéraire* dans les années 60. Le surréalisme représenterait le dépassement du « romantisme », du « Parnasse », signalant, selon ses propres mots, « le constat de décès de l'indigénisme ». Il a contribué à libérer la création poétique. Opinion qui rejoint celle de Paul Laraque pour qui les perspectives ouvertes par le surréalisme en Haïti sont celles du dépassement des principales tendances de la poésie haïtienne: l'indigénisme, la négritude et l'humanisme révolutionnaire. Par ailleurs, citant Jean-Paul Sartre pour qui « la poésie noire de langue française était à l'époque la seule grande poésie révolutionnaire », P. Laraque voit le surréalisme se prolonger et se renouveler dans la Négritude.

Pour les jeunes poètes, les apports du surréalisme concernent surtout la conception de la poésie comme puissance émancipatrice et annonciatrice; la pleine liberté de recherche artistique et la nécessité impérieuse de concilier l'activité de transformation du monde et l'activité d'interprétation du monde, puisque, pour Breton, la libération matérielle de l'homme doit s'accompagner de la libération de l'esprit. En Haïti, dans les années 40, la *trouée* (nom d'une revue publié par J. Roumain) ouverte par Jacques Roumain et par Aimé Césaire dans les années 20-30, prend de l'ampleur avec la visite d'André Breton. Le bouillonnement culturel et politique remarquable que connaît Haïti est comparé au mai 68 français : la jeunesse haïtienne qui, dans l'après-guerre, étouffait sous le gouvernement répressif d'Elie Lescot, héritier de l'Occupation nord-américaine (1915-1934), se révolte et prend les

rues. La publication, en décembre 1945, d'un numéro de *La Ruche* en hommage à André Breton, après son discours au Savoy, est l'évènement marquant le début des manifestations. Financé par les habitués des "Vendredis André Breton", le journal est saisi et René Depestre, rédacteur en chef et enfant prodige et terrible de la poésie haïtienne, est emprisonné ainsi que Jacques Stéphane Alexis, alors étudiant en médecine. Ce qui déclenche tout un mouvement qui renverse le gouvernement Lescot. La génération de René Depestre et de Gérald Bloncourt, de René Bélance et de Jacques Stéphane Alexis trouve ainsi dans le fleuve surréaliste de l'eau fraîche pour assouvir son désir de liberté d'expression, de liberté de création et d'action, sa révolte contre l'oppression impérialiste et colonialiste.

Par ailleurs, Laraque affirme que le surréalisme était peu connu en Haïti *avant la trouée lumineuse de Césaire*.⁶ Les jeunes Haïtiens des années 40, lorsqu'ils reçoivent André Breton, avaient déjà bu dans la source de la "Négritude surréaliste" d'Aimé Césaire. Le séjour de Césaire en Haïti avait ouvert la voie à Breton. Si la venue d'André Breton a été comme une étincelle allumant le feu de la révolte, la jeunesse haïtienne avait déjà été initiée au surréalisme par Aimé Césaire au fil de ses conférences, lors de son séjour dans le pays *où la négritude s'est mise debout pour la première fois*. Le *Cahier* de Césaire avait déjà introduit les jeunes haïtiens aux mystères et aux clairvoyances du surréalisme. *Étincelles* et *Gerbes de sang* de René Depestre, publiés respectivement en 1945 et 1946, en sont une sorte de testament et de témoignage. Les thématiques de l'amour et de la révolte, de la poésie et de la révolution traversant ces deux petits livres de poésie et la conception de l'art poétique qui s'en dégage nous plongent dans la poétique de Césaire. Selon Depestre, *Étincelles* "est un cahier de vers d'un jeune écolier en révolte du corps et de l'esprit; de petits tableaux poétiques d'un débutant qui portent le sceau des contextes haïtiens de l'époque. Un essai lyrique mûri sur les bancs du lycée Pétion."⁷ De sa lecture se dégage la conception de la poésie comme *arme miraculeuse*, instrument de transformation et de libération de l'homme.

La bataille menée par la Négritude de Césaire a trouvé dans le surréalisme des éléments lui permettant de bâtir une poétique portant en elle un projet de libération de l'homme noir. La lutte de Césaire est menée sur le plan de la culture. Pour Césaire, l'arène de combat de l'homme noir était la culture. Exclu de la "civilisation" et de la "raison", assimilé à la nature; dépossédé de son corps, de son nom, de sa langue, l'homme noir devait travailler pour en construire une autre. La lutte contre les contraintes de la domination socio-économique et politique devait s'accompagner de la libération de tout un héritage de la pensée, de l'imaginaire, de la sensibilité. Elle permettrait à l'homme noir, récemment sorti de l'esclavage, de se libérer de la charge négative pesant sur son esprit et son corps, de se refaire selon son "suc". Par la culture, comprise comme création, il pourrait prendre possession de son identité et de son humanité aliénées, dépossédées par l'esclavage; il pourrait reconstruire son identité au niveau psychique, politique et culturel. Pour Césaire l'homme noir de la diaspora vivait dans un monde d'impostures et de faux-semblants, pièges tendus pour camoufler le ressort de sa domination. Ses *armes miraculeuses* servaient à la libération de l'homme noir, pour, selon l'expression de Breton, refaire son entendement.

Ce qui rapproche le poète martiniquais et le poète français, c'est le projet poétique doublé d'un projet politique. La liberté de l'homme, son affranchissement de toute oppression matérielle présuppose son affranchissement d'un héritage spirituel, mental et idéologique. Aimé Césaire est celui qui a dit non à l'ombre. Ce à

qu'il tenait, c'était à la dignité de l'homme noir et de la civilisation africaine; à la contribution de l'homme noir à l'humanité. Sa négritude est la revendication de sa part d'ombre, part qu'il voulait exposer à la lumière. Césaire avait la profonde conviction que l'art pouvait être un instrument de libération de l'homme noir, soumis à des siècles de déshumanisation et d'abrutissement dans le système colonial esclavagiste. En 1928, le haïtien Price-Mars publie *Ainsi parla l'Oncle*, sorte de défense et illustration de la culture africaine. Face au colonialisme et au racisme de l'occupant, Price-Mars préconisait le retour aux sources africaines de la culture haïtienne et la valorisation du nègre. Dans la Caraïbe, Césaire et Price-Mars deviennent d'illustres représentants de ce large mouvement politique et culturel mené par "les hommes de couleur" contre l'édifice colonial-esclavagiste qui continuait toujours debout.

De la lecture du numéro double de *Conjonction* intitulé « Surréalisme et révolte en Haïti », nous pouvons dégager un certain nombre d'idées qui nous semblent pertinentes :

- ce n'est que vers la fin des années 40 que le surréalisme récolte ses meilleurs fruits en Haïti, sa meilleure récolte préparée par les jeunes de la *Ruche*;
- l'intérêt pour "l'art nègre", né dans les années 20 (période où le « primitivisme » devient une source de création et de réflexion théorique et esthétique), se prolonge dans les années 40 en Haïti.
- le surréalisme se prolonge et se renouvelle dans la Négritude. Tout comme la Négritude s'est nourrie du surréalisme;
- Les événements de 1946 en Haïti témoignent, selon Breton, de la seule fois où le surréalisme a partie liée avec un mouvement de révolte;
- la poésie devient l'*arme miraculeuse* dont parle Césaire, instrument de révolte et de libération de l'homme.

Et quelques réflexions... :

Pourquoi, dans les années 40, Haïti devient-il un carrefour de rencontres où passent Alejo Carpentier, Aimé Césaire, André Breton, le peintre cubain Wifredo Lam? En ce qui concerne Breton et Lam, ils sont invités par Pierre Mabille, à l'époque attaché culturel de l'ambassade de France. Lam est invité pour une exposition réalisée en 1946, pas à l'Institut français d'Haïti, mais au Centre d'art haïtien-américain créé en 1944 et consacré à la valorisation de la peinture dite naïve d'Haïti. Breton est invité à l'ouverture de l'exposition de Lam et à une série de conférences. Carpentier, Breton et Lam sont venus à la recherche du merveilleux, de la pensée primitive, de l'art primitif. Breton en particulier cherchait à entrer en contact avec *des hommes plus près des sources*. Sa quête du merveilleux et du primitif répondait au besoin de "refaire l'entendement de l'homme et transformer le monde". Ainsi, à la fin de la première moitié du XXème siècle, l'Europe, meurtrie par les deux guerres mondiales et par la machine de destruction fasciste, trouvait dans le "primitivisme" une sorte de retour à l'enfance de l'humanité et une source de "refonte de l'homme".

Par ailleurs, il est intéressant d'observer qu'en 1944 deux événements se produisent au niveau de la culture en Haïti: la création du Centre d'art par les Nord-Américains et la venue de Césaire. Et en 1945-1946 deux autres événements: le séjour d'André Breton et l'exposition de Wifredo Lam au Centre d'art. Des événements qui font bouger les idées, les esprits et la société apportant une bouffée

de liberté, baffouée par la suite. Quels rapports y aurait-il entre ces évènements? Quelles résonances et quelles répercussions?

Il se trouve qu'Haïti s'est enfoncé par la suite dans la nuit duvaliériste. La Négritude de Césaire est détournée vers le noirisme, sorte de fascisme noir sous François Duvalier, et l'art haïti devient prisonnier du "naïf" et du "primitif" par le Centre d'art, qui devient une machine de production d'art "naïf" pour les marchés des Etats-Unis et d'Europe, avides d'évasion et d'exotisme et, plus tard, pour le gouvernement duvaliériste qui s'en approprie pour en faire une machine de production d'argent, pour cloisonner l'art dans des images idylliques et paradisiaques du pays et désamorcer le potentiel critique et de transformation de la création artistique. Dans *Art Naïf*, documentaire de 1976, le réalisateur haïtien Arnold Antonin expose les mécanismes de l'appropriation du champ de la culture par le pouvoir, retraçant « l'histoire de la triple exploitation économique, politique et idéologique de l'art naïf en Haïti ».

Après les « cinq glorieuses », le *beau rencontre multiple* a terminé avec le départ « forcé » de Pierre Mabille, le mentor de cette rencontre, et d'André Breton dont les interventions ont alimenté l'insatisfaction de la jeunesse haïtienne et contribué au mouvement de révolte. La « révolution de 46 » a été éphémère, le pouvoir politique et économique l'ayant récupérée et/ou détournée, mais elle en dit beaucoup sur le potentiel libérateur de l'art et sur sa capacité d'ouvrir des *trouées*, des clairières au milieu du camp retranché de l'histoire.

Notas

¹ André Breton arrive en Haïti le 4 décembre 1945 et, le 18 janvier 1946, il fait sa dernière conférence à la faculté de droit. La première eut lieu le 8 janvier. Son séjour et ses interventions coïncident avec l'*insurrection* du 7 au 11 janvier 1946. Quand la jeunesse prend les rues, Breton se trouve en Haïti depuis un mois. Il participait aux Vendredis André Breton organisés par les écrivains haïtiens au bar-restaurant Savoy (où il fait un discours le 1^{er} janvier).

² *Conjonction*, revue franco-haïtienne, n° 193-194, intitulé « Surrealisme et révolte en Haïti ». Port-au-Prince: avril-mai-juin 1992.

³ *Idem, Ibidem*, p. 24.

⁴ *Idem, Ibidem*, p. 6.

⁵ *Idem, Ibidem*, p. 13-14.

⁶ *Idem, Ibidem*, p. 24.

⁷ DEPESTRE, René. *Étincelles suivi de Gerbes de sang*. Port-au-Prince: Presses nationales d'Haïti, 2005, p. 100.

***En attendant Godot*, a tragédia possível da modernidade**

Paula Schild Mascarenhas

The present work intends to analyze the play *En Attendant Godot*, by Samuel Beckett, written between 1948 and 1949, published in 1952 and enacted for the first time in 1953, in Paris, in the light of George Steiner's thought exposed in his book *The Death of Tragedy*, of 1961. Steiner's thesis, summarized by the author himself in the preface he wrote for the 1980 edition, is that "tragedy is dead", and that "the highly tragic drama" is no longer a genre naturally available. Based on the hypothesis that Beckett's play can be read as a modern tragedy and taking into account the very criteria developed by Steiner, we propose a reading of his work inspired by the following concepts: the absurd, the waiting, the word and the tragic. In a first moment, we associate the notion of absurd proposed by Albert Camus to the concept of tragedy used by Steiner in order to observe how the similarity of these concepts echoes in Beckett's work; then, we examine the play more closely, studying how the waiting relates to the absurd; next, we analyze the characters' speech, which configures as the main dramatic action; finally, we seek to investigate Beckett's play based on the conditions defined by Steiner for the advent of tragedy.

Keywords: Beckett; *En attendant Godot*; tragedy; George Steiner.

O presente trabalho pretende analisar a peça *En Attendant Godot*, de Samuel Beckett, escrita entre 1948 e 1949, publicada em 1952 e encenada pela primeira vez em 1953, em Paris, à luz do pensamento de George Steiner exposto em seu livro *A Morte da Tragédia*, de 1961. A tese de Steiner, resumida por ele mesmo no prefácio que escreveu para a edição de 1980, é de que "a tragédia está morta" e "de que 'o drama altamente trágico' não é mais um gênero naturalmente disponível". A partir da hipótese de que a peça em questão de Beckett pode ser lida como uma tragédia moderna, tomando por base os próprios critérios desenvolvidos por Steiner, propomos uma leitura da obra conduzida pelos seguintes conceitos: o absurdo, a espera, a palavra e o trágico. Na primeira etapa associaremos a noção de absurdo proposta por Albert Camus ao conceito de tragédia utilizado por Steiner para observar como a similaridade dos conceitos encontra eco na obra de Beckett; no segundo momento, analisaremos mais detidamente a peça, e estudaremos a relação da espera com o absurdo; em seguida, estudaremos o discurso dos personagens, que se configura como a principal ação dramática, e, finalmente, buscaremos examinar a peça de Beckett a partir das condições definidas por Steiner para o advento da tragédia.

Palavras-Chave: Beckett; *En attendant Godot*; tragédia; George Steiner.

1 Introdução

O objeto deste trabalho é o teatro de Samuel Beckett, especialmente representado por sua peça *En attendant Godot*, escrita entre 1948 e 1949, publicada em 1952 e encenada pela primeira vez em 1953, em Paris.

O problema que aqui pretendo apresentar e discutir me foi levantado pela leitura de *A Morte da tragédia*, ensaio de George Steiner, publicado pela primeira vez em 1961. Tal texto trata da evolução do conceito e da manifestação do trágico no teatro através dos tempos, a partir das fontes gregas até meados do século XX. A tese de Steiner, resumida por ele mesmo no prefácio que escreveu para a edição de 1980, é de que “a tragédia está morta” e “de que ‘o drama altamente trágico’ não é mais um gênero naturalmente disponível”.¹

No prefácio à edição de seu livro em 1980, Steiner cita o teatro de Beckett, sugerindo uma possibilidade de análise, ainda que sumariamente desenvolvida. Para Steiner, as peças de Beckett não seriam tragédias, mas, assim como as obras de Ionesco ou de Pinter, “peças satíricas para tragédias não escritas”.²

Eis então o problema que pretendo discutir: tinha razão George Steiner nos anos 60 do século passado ao diagnosticar a morte da tragédia? Nossa época não admite então a existência do trágico? Este já não é mais um conceito instigante ou necessário para a sociedade de fins do século XX e incios do século XXI? Existe ainda alguma possibilidade de haver um trágico nos dias atuais?

2 O absurdo

« L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde ». ³

Analiseemos mais atentamente esta definição de absurdo dada por Albert Camus. Em primeiro lugar aparece a noção de confronto: o homem, jogado no mundo desde o pecado original, sem a proteção do pai ou dos limites seguros do paraíso, vive em permanente combate com a natureza e com seus iguais.

Na angústia do abandono, não há saída fora do confronto, é preciso lutar, mas contra quem? Nessa dúvida, na hesitação frente à escolha do inimigo ou na impossibilidade de concebê-lo, o homem apela. Lança seu grito de súplica, talvez dirigido àquele que o criou, talvez à terra mãe, ao universo que não chega a compreender. Mas a resposta a esse apelo desesperado não é mais do que silêncio. O golpe de ataque do mundo desafiado é este, uma ausência de resposta, uma confirmação do abandono primordial.

Se trocássemos, na definição de Camus, *absurdo* por *trágico*, estaríamos próximos da visão de George Steiner. Com efeito, no prefácio à edição de 1980 da obra já citada, lemos:

O que eu identifico como “tragédia” em sentido radical é a representação dramática ou, mais precisamente, a prova dramática de uma visão da realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo.⁴

Este homem abandonado, visitante indesejado e indesejável num mundo em que estão ausentes as ideias de justiça ou de reparação é o herói trágico. É também o homem

absurdo. A matéria de que se formam este homem e este mundo é a mesma sobre a qual trabalha Samuel Beckett.

3 A espera

A espera é a única ação que se encontra na peça de Beckett. Uso aqui o termo *ação* tanto em seu sentido dramaturgico quanto em seu sentido mais literal. A espera constitui o nó dramático e é ela, ao mesmo tempo, que faz avançar a peça, ou seja, que mantém atores e público presos em seus lugares.

É curioso observar que há pouco se falava no silêncio como resposta dada pelo mundo ao grito do homem, como golpe desferido pelo mundo nesse confronto estabelecido. E agora se fala na espera como centro de uma ação dramática. A resposta é o silêncio e o ato é a espera. Caímos de novo no mundo das ausências. O não-falar e o não-agir são os paradigmas verbais do teatro de Beckett.

Entretanto trata-se aqui de uma espera absurda. Espera de algo que não se sabe, mas que funciona como único ponto para onde convergem todos os restos de expectativa, os vestígios de esperança, os últimos traços de significado. Godot tornou-se a única razão para Vladimir e Estragon ainda que eles não consigam dar-lhe uma forma:

Vladimir - Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien.

Estragon – Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

Vladimir – Tu n'étais pas là ?

Estragon – Je n'ai pas fait attention.

Vladimir – Eh bien... Rien de bien précis.

Estragon – Une sorte de prière.

Vladimir : Voilà.

Estragon – Une vague supplique.

Vladimir – Si tu veux.⁵

Estragon – Il s'appelle Godot ?

Vladimir – Je crois.⁶

Diante da ausência de sentido que sufoca os dois personagens, e com eles o espectador, a espera aparece como fronteira entre a razão e a loucura, como garantia de que existe algo a ser explicado, como uma promessa de um desenlace lógico, racional, tranquilizador. A acumulação de diálogos do tipo:

Estragon – [...] Allons-nous-en.

Vladimir – On ne peut pas.

Estragon – Pourquoi ?

Vladimir – On attend Godot.

Estragon – C'est vrai. [...].⁷

mostra o quanto, de certa forma, Godot é a tábua de salvação dos dois personagens, o que os mantém juntos e o que os traz sempre de volta à (ir)realidade, o que lhes dá um sentido em forma de obrigação, pois tais diálogos sempre são retomados nos momentos em que o tédio e a inação ameaçam sufocá-los. Paradoxalmente, e talvez isso configure a tragédia maior, tanto Estragon quanto Vladimir parecem vislumbrar a verdade em certos

momentos, ou seja, em algumas frases mostram saber que Godot não virá, mas a ilusão é artifício necessário à sobrevivência. É preciso, então, encenar - e aqui seria melhor empregar, pela riqueza da polissemia, o termo francês *jouer*:

Estragon – Et s’il ne vient pas?
Vladimir – Nous reviendrons demain.
Estragon – Et puis après-demain.
Vladimir – Peut-être.
Estragon – Et ainsi de suite.
Vladimir – C’est-à-dire...
Estragon – Jusqu’à ce qu’il vienne.
Vladimir – Tu es impitoyable.⁸

Alain Satgé, comentando o hábito adquirido pela crítica de reduzir o título da peça a *Godot*, reforça nossa idéia de que o verbo esperar é, no contexto do teatro de Beckett, muito mais importante do que seu complemento:

Dire *Godot* [...] en omettant le verbe, c’est déplacer le centre de gravité de la pièce : transformer en protagoniste celui que le titre exclut justement du champ de l’action. C’est donc oublier ce que dit – à la lettre – ce titre : Godot ne viendra pas ; et ce qui importe n’est pas l’objet de l’attente [...], mais cette attente elle-même. Quitte à abrégé, mieux vaudrait sans doute appeler la pièce *En attendant...* : c’est le titre auquel Beckett avait d’abord pensé.⁹

A busca de uma interpretação que dê conta das lacunas de sentido e das ambiguidades provocadas pela peça parece ser tarefa contrária ao espírito da dramaturgia do autor, na qual há uma evidente, para usar o termo de Satgé, “recusa de significar”.¹⁰

4 A palavra

Os personagens de Beckett falam muito. São praticamente tagarelas. O discurso deixa de ser instrumento de comunicação para tornar-se instrumento de preenchimento do vazio e do silêncio. Para isso, o diálogo torna-se essencial, é a comprovação de que há ainda um elo entre eles:

Vladimir – [...] Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.
Estragon – J’écoute.¹¹

O diálogo, coração do drama, foi atingido de forma determinante no fim do século XIX, quando a crise nas relações inter-humanas provocou uma crise do drama, na leitura penetrante de Peter Szondi.¹² Segundo o estudioso, todas as manifestações teatrais do século XX tentaram, de uma forma ou de outra, dar uma resposta a essa crise. Em Beckett, diante do desastre que é a consciência do vazio da existência, os personagens estão desnudos face à indiferença do mundo, e só para não serem aniquilados por tal indiferença é que recorrem à palavra, ao verbo no sentido bíblico e, necessariamente, ao diálogo. Para existir minimamente, cada indivíduo necessita desesperadamente do outro. O discurso, nesse contexto, serve apenas como comprovação de que o canal ainda está aberto: é um exemplo perfeitamente ilustrativo, em literatura, da função fática da linguagem, estabelecida por Roman Jakobson.¹³ Segundo François Noudelmann, em

Beckett, “le pourquoi du sens laisse place au comment de la parole”,¹⁴ o que permite ao crítico dizer que mais do que testar as funções da linguagem, o dramaturgo experimenta e põe à prova as condições de fala, cuja possibilidade é ela mesma sentida pelos personagens:

Estragon – C’est ça, faisons un peu de conversation.¹⁵

Estragon – En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Vladimir – C’est vrai, nous sommes intarissables.¹⁶

Estragon – C’est ça, contredisons-nous.

[...]

Estragon – C’est ça, posons-nous des questions.¹⁷

O universo apresentado por Beckett é aquele do pós-crise das relações humanas, estas já praticamente não existem; é o universo da crise do homem no mundo, do desespero humano diante do nada:

Long silence.

Estragon (*se levant*) – Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s’en va, c’est terrible.¹⁸

O diálogo é, então, o que resta, o que pode garantir aos personagens alguma espécie de existência, o que pode manter os atores no palco e os espectadores na sala. É o último, tênue, fio dramático. Compreende-se, portanto, por que Didi e Gogo se apegam com tanta ênfase aos mínimos pormenores linguísticos e se comprazem em duelos verbais cujo objetivo parece ser o de esgotar semântica e léxico da língua:

Estragon – Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

Vladimir – Un arbuste.

Estragon – Un arbrisseau.¹⁹

Vladimir – Consulter sa famille.

Estragon – Ses amis.

Vladimir – Ses agents.

Estragon – Ses correspondants.

Vladimir – Ses registres.

Estragon – Son compte en banque.²⁰

Vladimir – On se croirait au spectacle.

Estragon – Au cirque.

Vladimir – Au music-hall.

Estragon – Au cirque.²¹

Vladimir – Ça fait un bruit d’ailes.

Estragon – De feuilles.

Vladimir – De sable.

Estragon – De feuilles.

[...]

Vladimir – Plutôt elles chuchotent.
Estragon – Elles murmurent.
Vladimir – Elles bruissent.
Estragon – Elle murmurent.
[...]
Vladimir – Ça fait comme un bruit de plumes.
Estragon – De feuilles.
Vladimir – De cendres.
Estragon – Des feuilles.²²

Vladimir – [...] Je t'assure ce sera une diversion.
Estragon – Un délassement.
Vladimir – Une distraction.
Estragon – Un délassement.²³

Vladimir – Si on faisait nos exercices ?
Estragon – Nos mouvements.
Vladimir – D'assouplissement.
Estragon – De relaxation.
Vladimir – De circumduction.
Estragon – De relaxation.²⁴

5 A tragédia

Para George Steiner, as razões fundamentais para a morte da tragédia são três. Em primeiro lugar as transformações do público e de sua relação com a obra. Segundo o autor, a partir do século XIX o teatro deixou de ser um evento religioso ou cívico (como era em Atenas), tampouco estava atento para os elementos de um ritual festivo, como na Idade Média (e no teatro elisabetano) e perdeu a aura de uma ocasião de alta cerimônia (como no teatro clássico francês). O teatro passou a ser mero entretenimento, dentre tantos outros oferecidos pela sociedade burguesa.

A segunda razão apontada por Steiner é o triunfo do racionalismo: em tal sociedade não há mais espaço para os elementos mágicos ou transcendentais que fazem parte do universo da tragédia.

A terceira razão é a ascensão da classe média ao poder, o que, de certa forma, está na raiz das outras duas razões elencadas por Steiner. A sociedade burguesa é a sociedade do indivíduo, logo o que o teatro encena não é mais o drama público, mas o drama particular; o centro de gravidade desloca-se da instância pública à instância privada, que é o palco próprio do drama, mas não da tragédia.

Creio que, apesar de estar inserida no contexto artístico concernente a essa sociedade, a obra de Beckett merece ser examinada a partir das condições definidas por Steiner para o advento da tragédia. É o que me proponho a fazer agora.

Ao mostrar o quanto o judaísmo e o marxismo repudiam intrinsecamente a ideia de tragédia, o crítico nos fornece a pista necessária para aprofundarmos a reflexão aproximando-a de Beckett. Segundo Steiner as ideias de justiça e de compensação estão necessariamente ausentes da tragédia, a qual não admite nenhuma crença que busque seus fundamentos na razão.

A ausência da justiça e a presença do absurdo são inegavelmente características do teatro de Beckett e se mostram de forma veemente em *En attendant Godot*. Outros traços

definidores da tragédia são também encontrados em Beckett. A austeridade, a privação de meios – de objetos, de figurinos, muitas vezes até mesmo de gestos – são o próprio cenário beckettiano, seja em *En attendant Godot*, em *Oh le beaux jours* ou em *Fin de partie*. “O cerne da desolação”,²⁵ nas palavras de Steiner é alcançado sempre pela ausência e pela contenção.

Outra consideração de Steiner ajusta-se bem à realidade da peça em questão:

Na tragédia, não há remédios temporais. [...] A tragédia não fala sobre o dilema secular a ser solucionado pela inovação racional, mas das tendências permanentes da desumanidade e destruição no curso do mundo.²⁶

Talvez neste excerto se possa encontrar a resposta definitiva que nos permita discordar da opinião de Steiner sobre o teatro de Beckett. O que o dramaturgo irlandês conseguiu de forma mais clara na peça aqui estudada foi certamente mostrar, de forma impiedosa e cruel, essas “tendências permanentes da desumanidade”. Os seus dois vagabundos, no limite do sofrimento que não encontra sequer palavras para se definir, encarnam o homem atual – creio que ainda hoje se pode dizer isso –, reencenam “a angústia particular em palco público”,²⁷ palco que não é senão o do reconhecimento daqueles que compartilham com eles a ausência de sentido, cada vez mais aterradora, representada pelo mundo moderno.

Por fim, há um aspecto referido por Steiner que me parece de suma importância na definição de tragédia. Trata-se da questão do compartilhamento de uma realidade comum entre público e artista. Em todas as fases da história da humanidade em que foi possível a manifestação artística da tragédia, havia este elemento comum ligando autor e espectadores.

Ao mesmo tempo, o crítico faz uma referência à dificuldade de se atingir um tal contexto comum numa sociedade de consumo e de informação, na qual os espectadores chegam ao teatro carregando um jornal em que pode haver referências a fatos mais trágicos do que aqueles que serão encenados no palco. Permito-me responder que talvez, justamente, a tragédia possível nessa sociedade que é a nossa seja aquela em que está ausente o terror, mas ocupam o seu lugar a desumanidade, a ausência de esperança, a solidão, a falência da linguagem, o silêncio e o vazio, o absurdo da vida moderna, único elemento capaz, quem sabe, de provocar a catarse nesse indivíduo atormentado, brutalizado e sufocado pela banalização das tragédias cotidianas. Esta é a resposta do teatro de Beckett. Esta é sua tragédia.

6 Conclusão

Em seu livro *Proust*, Beckett dá uma definição de tragédia em que cita Calderón:

La tragédie n'a pas de lien avec la justice humaine. La tragédie est le récit d'une expiation, mais pas l'expiation minable de la violation d'une loi locale codifiée par des fripons à l'usage des imbéciles ; le personnage tragique représente l'expiation du péché originel, du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses *socii malorum* : le péché d'être né.

Pues el débito mayor

*Del hombre es haber nacido.*²⁸

Tal definição encontra eco, força dramática e realidade no diálogo entre Vladimir e Estragon:

Vladimir – Si on se repentait?

Estragon – De quoi ?

Vladimir – Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

Estragon – D'être né ?²⁹

A relação direta entre o conceito e sua realização artística dá mostras de que o próprio Beckett considerava sua peça como uma tragédia. Mais interessante ainda é a curiosa semelhança entre a definição do dramaturgo e aquela do crítico George Steiner.

A melhor conclusão, talvez, para as questões acima expostas, que não faz senão abri-las em outras e outras sucessivamente, como requer aliás qualquer tentativa de palavra final no campo da literatura, seria lançar mão do discurso de Michel Foucault nas últimas páginas de seu livro *As Palavras e as coisas*. Diz ele que a literatura contemporânea é fascinada pelo ser da linguagem e que esta, tomada como objeto, traz à tona a questão da finitude:

Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é 'finito' e que, alcançando o ápice de toda palavra possível, não é ao coração de si mesmo que ele chega, mas às margens do que o limita: nesta região onde ronda a morte, onde o pensamento se extingue, onde a promessa da origem recua indefinidamente.³⁰

Num teatro em que a linguagem é posta a nu e constitui-se como último recurso estilístico, dramático mas também de conteúdo, em que o drama humano se apresenta sob a forma de crise e falência dessa mesma linguagem à qual o homem recorre, na qual ainda se ampara, talvez esteja mais do que nunca inscrita a tragédia de nosso tempo, a tragédia possível num mundo em que o sentido se esgota a cada dia e tende a desaparecer, "como, na orla do mar, um rosto de areia".³¹

Vladimir – Ceci devient vraiment insignifiant.

Estragon – Pas encore assez.³²

Notas

¹ STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução do inglês de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. XIX.

² *Ibidem*, p. XIX.

³ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, « Folio-essais », 1995, p. 46.

⁴ STEINER, op. cit., p. XVIII.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 16, 67, 84, 88, 95-6, 100-10, 118, 131.

⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁹ SATGÉ, Alain. *Samuel Beckett – En attendant Godot*. Paris: Presses Universitaires de France, « Études Littéraires », 1999, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹¹ BECKETT, op. cit., p. 15.

¹² SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. (1956). Traduzido do alemão por Patrice Pavis. Lausanne: L'Âge d'homme, 1983.

¹³ Conforme a análise de SATGÉ, op. cit., p. 97.

¹⁴ NOUDELMANN, François. *Beckett ou la scène du pire*. Paris : Honoré Champion, 1998, p 65.

¹⁵ BECKETT, op. cit., p. 67.

¹⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷ *Ibidem*, p. 89-90.

¹⁸ *Ibidem*, p. 57-8.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁰ *Ibidem*, p. 23-4.

²¹ *Ibidem*, p. 47-8.

²² *Ibidem*, p. 87-8.

²³ *Ibidem*, p. 97.

²⁴ *Ibidem*, p. 107.

²⁵ STEINER, op. cit., prefácio, p. XX.

²⁶ *Ibidem*, p. 166.

²⁷ *Ibidem*, p. 1.

²⁸ BECKETT, Samuel. *Proust*. Paris: Éditions de Minuit, 1990, p. 79, *apud* SATGÉ, op. cit., p. 41.

²⁹ *Idem*, *En attendant Godot*, p. 13.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 400.

³¹ *Ibidem*, p. 404.

³² BECKETT, *En attendant Godot*, p. 96.

Engajamento e vanguarda em Paulo Leminski

Pedro Mandagará

In *What is literature?*, Jean-Paul Sartre defends an *engagé* conception of the literary work. However, his notion of engagement does not agree with pamphletary literature or “socialist realism”: to Sartre, engagement takes effect when the writer is conscious of the audience (s)he wants to reach with his or her work, interpellating the freedom of this audience with the literary work. (For him, one of the tasks of french writers in 1947, when he published the book, was to insert themselves in mass communication media, widening their real audience.) In this paper, I apply the sartrean notion of engagement to show how the conception of the experimental novel *Catatau* (1975), by Paulo Leminski, is derived from a conscious analysis of the audience to be reached. As we can see in several statements from Leminski, especially in his published letters to Régis Bonvicino, he aimed in his novel to intervene in the literary field itself, by making a literature to be read by writers. The combination of this self-analysis of *Catatau* with the analysis of the Brazilian Concretist avant-garde, that is developed by Leminski in similar tones, shows his conscience of the avant-garde’s role and is relevant to reflect on the avant-garde’s tenacity from the 1950’s onwards in Brazil.

Keywords: Engagement; Avant-garde; Brazilian Literature.

Em *Que é a literatura?*, Jean-Paul Sartre defende o engajamento da obra literária. Sua noção de engajamento, no entanto, quebra com as noções fáceis da literatura panfletária ou do “realismo socialista”: para Sartre, o engajamento se efetiva quando o escritor tem consciência do público que pretende atingir com sua obra, interpelando a liberdade deste público com seu texto. (Para ele, uma das tarefas do escritor francês em 1947, quando a obra foi publicada, seria a de se apropriar dos meios de comunicação de massa, ampliando seu público real.) Tomo a noção sartreana de engajamento e procuro mostrar como o *Catatau* de Paulo Leminski, uma obra de prosa experimental altamente hermética, surge de uma análise consciente da fatia de público a ser alcançada. Conforme diversos depoimentos de Leminski, em especial suas cartas a Régis Bonvicino (publicadas em *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*), o autor procurava com essa obra fazer uma intervenção sobre o próprio meio literário, uma literatura para ser lida por escritores. O cruzamento da auto-análise do *Catatau* com a análise da atuação da vanguarda concretista, que Leminski realiza em linhas semelhantes, mostra a consciência do autor sobre o papel das vanguardas e é relevante para refletir sobre a tenacidade

destas na segunda metade do século XX no Brasil.

Palavras-chave: engajamento; vanguarda; literatura brasileira

Antes de mais nada, tomo uma epígrafe:

o que existe *sob* a literatura declaradamente engajada e *sob* a literatura aparentemente desengajada, e que é talvez comum, só poderá ser lido mais tarde.¹

Barthes fala de uma literatura declaradamente engajada e de outra, aparentemente desengajada. Sua referência imediata é o contexto francês: Sartre, ou *nouveau roman* e a revista *Tel Quel*, para quem ele respondeu o questionário do qual o trecho é retirado, pairam nos pólos dessa antinomia. Podemos, no entanto, reconhecer a matriz geral de um debate que percorre a literatura brasileira entre as décadas de 1950 e 1970. Os pólos estão mais ou menos dados no subtítulo do livro clássico de Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde*. Cpc e vanguarda – ou, centros populares de cultura e o concretismo – são os pólos extremos.

Vale a pena refletir no que adjetiva os pólos que Barthes quer unir: *declaradamente* engajado, *aparentemente* desengajado. Não há uma simetria completa entre os termos, já que “aparentemente” parece negar o desengajado, enquanto “declaradamente” apenas afirma o caráter explícito do engajado. O que Barthes parece deixar implícito é que, de alguma forma, ambos os pólos tendem ao engajamento, diferindo porém no caráter explícito ou não deste.

Passando do adjetivo ao substantivo, notamos algo um tanto chocante, mas que é uma característica de (ao menos) parte do pensamento crítico brasileiro que reflete sobre essas questões: a saber, a falta de um conceito definido de engajamento.

Proponho, portanto, voltar à fonte e buscar o conceito de engajamento em *Que é a literatura?*, de Jean-Paul Sartre.

Sartre divide seu livro em quatro capítulos: “Que é escrever?”, “Por que escrever?”, “Para quem se escreve?” e “Situação do escritor em 1947”. No primeiro deles, Sartre define a literatura como algo que lida com significados, o que demandaria seu engajamento – o que separa a teoria da literatura de uma pretensão estética geral da arte. No segundo capítulo, “Por que escrever?”, a definição de literatura continua: “toda obra literária é um apelo” (p. 39), que “não serve à minha liberdade” (à liberdade do leitor), mas “a requisita” (p. 40). Como resumido na página 43,

Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele.²

Ou, como dito depois: “escrever é uma maneira de desejar a liberdade: tendo começado, de bom grado ou à força se estará engajado” (p. 53)

No terceiro capítulo, “Para quem se escreve?”, Sartre começa desfazendo a ilusão da universalidade da literatura. Segundo ele, “é perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos: os valores eternos são muito descarnados” (p. 55). A literatura, assim, é dirigida ao que ele chama de “liberdades atoladas”, liberdades submetidas “às paixões, à raça, à classe, à nação”, liberdades que precisam reconquistar-se. É isso que impede a universalidade: “Se o escritor decidiu dizer tolices (...) pode falar, em belas frases, dessa liberdade eterna (...). Não incomodará ninguém, pois não se dirigirá a ninguém” (p. 56).

É nesse *dirigir-se* contextual e histórico que obra o engajamento. Para Sartre, toda literatura é, desde sempre, ideológica: o que instaura a distinção é sua consciência de seu próprio caráter ideológico – o que quer dizer, a consciência do seu público.

Descrevendo o papel do público, Sartre distingue *público virtual*, que é o público que o escritor pretende atingir, e *público real*, que é o público leitor historicamente determinado. Um de seus exemplos é o escritor negro norte-americano (e amigo de Sartre) Richard Wright: escrevendo sobre a situação do negro no Sul dos Estados Unidos na primeira metade do século XX, Wright chega à situação em que (na análise de Sartre), embora seu público virtual seja de negros do Sul, seu público real é de negros do Norte, onde há uma taxa de alfabetização e acesso ao livro maior, e de “brancos de boa vontade” (expressão de Sartre) também do Norte. Sartre tem uma especial preferência por essas situações de conflito entre público virtual e real, que é onde está seu tipo privilegiado de engajamento, ligado a uma visão de luta de classes.

Lendo Sartre a contrapelo, não há nada que impeça que o engajamento ocorra a partir de outras visões de mundo. Haveria, assim, um engajamento conservador, ou, voltando a Barthes, um “telquelismo”, que seria uma expansão das teses da revista *Tel Quel* a uma visão de mundo e sociedade mais abrangente.

Passando agora a Paulo Leminski. Na coleção de cartas que ele enviou a Régis Bonvicino, reunidas no livro *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, Leminski constantemente defende o que se pode chamar de um “engajamento na linguagem”. Escritas em uma forma também poética, as cartas estão tomadas por refrões como “A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM”, clamando por uma “guerrilha dos signos” (p. 48). Segundo ele,

o 3º mundo precisa
de signos eversores
subversores
“qui nadis contra suberna”
modelosmatrizes
padrões sementes de insurreição
revolta e revolução
da sensibilidade
e do pensamento³

Embalado nessa visão que eleva a linguagem e a comunicação a agente transformador do mundo, Leminski faz, no texto “Minifesto”, incluído no livro supracitado, uma análise da relação da literatura com o público. Segundo ele, “Não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos”. Assim, “É correto produzir para

uma faixa especial (ou muito especial) do público. Produzir para produtores, por exemplo.” (p. 175).

O *Catatau*, seu romance-ideia publicado em dezembro de 1975, é uma dessas produções para produtores. O livro é um bloco único de mais de 200 páginas, sem divisões de parágrafos, repleta de todo tipo de jogos de palavras. Seu mote é a fictícia visita de René Descartes ao Brasil, junto com a comitiva de Nassau. No momento da ação, Descartes está fumando maconha sob uma árvore, observando a cidade de Recife e o zoológico de Nassau, e esperando a chegada do amigo Articzewsky (cujo nome é sempre escrito numa ortografia diferente). O *Catatau* seria a transcrição da consciência de Descartes em conflito com os trópicos e com Occam, o “monstro textual” que interrompe o fluxo de sentido no texto.

Ao lançar a primeira edição, de dois mil exemplares, do *Catatau*, Leminski enviou o livro para pessoas estratégicas do Brasil e do exterior. Há testemunhos de que o *Catatau* tenha chegado às mãos de pessoas como Glauber Rocha e Octavio Paz, e a segunda edição, na seção “Alguma fortuna crítica”, testemunha parte dessa circulação do livro. Embora a tática não fosse nova, Leminski a realizava com uma particular consciência do seu papel. O *Catatau* se tornaria o metro a partir do qual ele próprio mediria sua obra posterior (se preocupando com “o *feedback* sobre o *Catatau*”, como diz em carta a Bonvicino, p. 149).

Atuando sobre a faixa dos produtores, Leminski acredita atuar sobre o mundo. Conforme ele diz na carta 32 a Bonvicino,

temos que pensar sempre
que estamos aprimorando um instrumental
que vai ser herdado por um mundo melhor que o nosso
(...)
nossos descendentes devem receber as armas bem afiadas
os mapas bem desenhados
as listas atualizadas
os aparelhos em bom estado
as ferramentas limpas

a esse futuro
tenha qual signo tiver
devemos nosso melhor⁴

Modificar a linguagem, portanto, é modificar o mundo.

Refletindo sobre o papel da vanguarda concretista, Leminski parece modificar em parte sua posição. Conforme ele diz,

augusto “pulsar quase mudo” de campos
é um grande poeta
um dos maiores de sua geração
isto é
um dos maiores da história do Brasil

tudo que ele faz
é absolutamente lindo

só não tira o 1º lugar
porque no vestibular
caem algumas matérias que ele não sabe

vida
por exemplo (p. 124)⁵

Em outro trecho, Leminski diz que o que os concretos desqualificam como esquerdismo ingênuo da literatura dos cpcs (ou de Ferreira Gullar) é de qualquer forma índice de contradições reais na sociedade, que não podem ser ignoradas. Sua abertura para esse lado do engajamento mais próximo do marxismo leva ao projeto do romance *Minha classe gosta, logo é uma bosta*, do qual acaba desistindo por achar que estava caindo num populismo didático nos capítulos já escrito. A oscilação entre engajamento na linguagem / engajamento social, no entanto, continua a ser presente na sua obra posterior, e pode explicar, nos movimentos de abertura e fechamento a um público amplo, o que a crítica apressada caracteriza como desnível da obra de Leminski.

Essa oscilação na obra de Leminski pode ser ampliada como modelo para análise da dinâmica vanguarda/engajamento a partir da década de 1950. Minha tese de fundo é que um conceito funcional de engajamento sempre irá tratá-lo como *engajamento em* alguma coisa. Desta forma, pode-se pensar as vanguardas concretistas e após como engajadas numa visão de mundo de transformação da própria literatura, procurando agir sobre produtores – e com algum sucesso, já que a linguagem do concretismo foi muito aproveitada pela publicidade, por exemplo. Creio que essa visão ampliada pode corresponder ao que há “*sob* a literatura declaradamente engajada e *sob* a literatura aparentemente desengajada”, como havia dito Barthes.

Notas

¹ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 169.

² SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989. p. 43.

³ LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 73.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 124.

“Gota d’água”: prefácio e polêmica contra a Tropicália

Priscila Oliveira Monteiro

From the analysis of the preface of the play *Gota d’água* from Chico Buarque and Paulo Pontes, it is possible to associate the common theme with Tropicalia and relate two modern trends in perception of social inequality in Brazil during the dictatorship. This study aimed to assess if there was an answer in the preface to the Tropicalia movement, vanguard of Brazilian music before the play and taken by the authors of *Gota d’água* as an unrelated group to the social discussion. The movement had an impact on public opinion given the historical situation of euphoria of the modern consumer, with the spread of television sets – which allowed musicians of Tropicalia to show their compositions in festivals on television – and, parallel to this, the articulation of the left against the military regime produced and exhibited his pieces in theaters, which allowed to mobilize the public to the discussion. Despite the understanding of modern Brazil be the motivator of the two art movements, the preface of *Gota d’água* accuses the previous art itself as mercantile and bourgeois, which brings us to question if there was an objection to the tropicalistas aggressive assertions of the authors of the piece. The contrast between these two positions reveals a tension in the debate on intellectual output of the '60s and '70s, his relationship with art and the public, and their understanding of modern society with historical relevance that reverberate to this day.

Key-words: Tropicalia, Gota d’água, Brazilian Literature, Dictature Military, resistance.

Il faut tout d’abord remarquer qu’on part de l’analyse du préface de la pièce de théâtre intitulé *Gota d’água*, de Chico Buarque et Paulo Pontes, afin d’identifier des perceptions distinctes autour de l’inégalité sociale au Brésil pendant la dictature à partir de ce groupe plus engagé politiquement et du mouvement musical Tropicália, malgré certains points convergents entre eux. De cette façon, ce travail a pour but d’examiner la discussion que le préface entreprend vers le mouvement tropicaliste, considéré à ce moment-là comme l’avant-garde de la musique brésilienne toutefois défini par les auteurs de cette pièce comme un groupe en dehors de la discussion sociale. Tous les deux, le mouvement et la pièce ont massivement reçu

Priscila Oliveira Monteiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: priscilaommoreira@gmail.com

L'appui de l'opinion publique qui était euphorique grâce à la diffusion de la télévision dans le cadre de la modernisation et du contexte de consommation. Tandis que les musiciens, plongés dans une ambiance d'anthropophagie culturelle, diffusaient leurs chansons dans les festivals transmis à la télévision, la gauche profitait du manque de répression pour articuler contre le régime militaire en jouant leurs pièces dans les théâtres, ce qui permettait d'appeler au débat un certain genre de public plus engagé. En dépit de la compréhension des deux mouvements en ce qui concerne quelques aspects du Brésil, le préface en discussion accuse le mouvement tropicaliste d'être bourgeois et vendable. Ce genre d'opposition entre les deux mouvements artistiques dévoile une certaine tension autour du débat portant sur la production intellectuelle des années 60 et 70, sur la relation entre l'art et le public et aussi met en relief la diversité de prise de conscience ainsi que le rôle du public face à la dictature militaire au Brésil.

Mots-clés : Tropicalisme, *Gota d'água*, Littérature Brésillienne, Dictature militaire, résistance.

1 Introdução

A partir da análise do prefácio da peça *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, é possível associar a temática comum com o Tropicalismo e relacionar duas tendências modernas de percepção da desigualdade social no Brasil no período ditatorial. Este trabalho pretende verificar se há no prefácio uma resposta ao movimento tropicalista, vanguarda na música brasileira anterior à peça e tida pelos autores de *Gota d'água* como grupo alheio à discussão social. O movimento e a peça tiveram impacto na opinião pública dada à situação histórica de euforia moderna de consumo e a difusão de televisores, fator permitiu que músicos da Tropicália lançassem suas composições em festivais exibidos pela televisão com projeção nacional. Paralelo a isso, a articulação de esquerda produzia contra o regime militar e exibia suas peças em teatros, o que mobilizava o público (basicamente paulista e carioca) com a discussão. Apesar de a compreensão do Brasil moderno ser o motivador dos dois movimentos artísticos, o prefácio de *Gota d'água* acusa a arte anterior a si como mercantil e burguesa, o que nos leva a questionar se haveria uma objeção aos tropicalistas nas agressivas afirmações dos autores da peça. O contraste entre estas duas posições revela um tensionamento no debate sobre produção intelectual dos anos 60 e 70, sua relação com arte e público e seu entendimento de sociedade moderna, possuindo relevâncias históricas que repercutem até hoje.

2 *Gota d'água*: prefácio e polêmica contra a Tropicália

Há um quadro histórico que precisa ser considerado para pensarmos as tensões existentes nas produções artísticas da década de 60 e 70 no Brasil¹. Parece justo considerar Tropicália um movimento de efervescência composto por vários artistas além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, apesar de estes serem expoentes para o

debate. Artistas plásticos como, por exemplo, Hélio Oiticica e Lygia Clark, músicos como Arnaldo e Sergio Baptista, Rita Lee, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto e o cineasta Glauber Rocha também compartilhavam da visão estética denominada “tropicalista”, calcada na experimentação² e na colagem³.

Disse Glauber Rocha que “Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isso existe um cinema antes e depois do tropicalismo.”⁴ Também Hermano Vianna afirma: “A jogada (tropicalista) foi tão perfeita que até hoje os movimentos artísticos que surgem no Brasil ficam sempre parecendo um apêndice na história tropicalista, ainda que se posicionem contra essa história.”⁵ Apesar do impacto que gerou nessas produções, o Tropicalismo não recebeu a mesma aceitação pela arte ligada aos Centros de Cultura Popular, forma de resistência mais explícita da cultura engajada na esquerda brasileira. Atritos e tensionamentos entre a visão política do Brasil ideal procurado pelos militantes e apresentado pelos tropicalistas foram repertório de polêmica no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades palco para as discussões sobre arte de esquerda e de vanguarda no período ditatorial do país.

A esquerda mais óbvia e claramente contestatária, alinhada com os CPCs era filha da União Nacional dos Estudantes, que após o golpe militar caiu na ilegalidade, e funcionava como “geradores de um tipo de arte ‘engajada’ contra a qual os tropicalistas se rebelaram”.⁶ Para essa ala mais extrema, manifestos não explícitos de protesto não eram válidos. “Qualquer interesse em refinar-se a sensibilidade – fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental – era considerado um desvio perigoso e irresponsável.”⁷, referindo-se ao pensamento de Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena e do grupo Oficina, em São Paulo⁸. Boal realizou o musical “Arena conta Bahia”, em 1965, contando com Caetano e Gil como diretores musicais, além do elenco com Maria Bethânia e Tom Zé. A escolha de Boal em não inserir Dorival Caymmi na trilha da peça baiana, uma vez que as canções não acrescentariam politicamente em nada para proposta da peça, suscitou dúvidas nos diretores musicais sobre o tipo de arte para qual eles estavam contribuindo. Iniciou, assim, o nó entre a vanguarda tropicalista em formação naquele momento e o radicalismo da dita “arte engajada” já consolidada, ponto revistado em “Verdade Tropical”, livro de Veloso produzido três décadas após a formação do grupo.

Lembra Caetano Veloso sobre conversa tida com Augusto Boal em 1964: “O próprio espetáculo Opinião fora inspirado em seu gesto [de Augusto Boal] de voltar a atenção para o samba de morro e a música do sertão nordestino”,⁹ coisa que lhe parecia ser incompleta esteticamente. Boal responde em diálogo: “Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos [de recusar Dorival Caymmi no repertório do show e negar arranjos inspirados na bossa nova], eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem.”¹⁰

Da parte do teatro Opinião, há esforço em ser entendido pela platéia¹¹, marcando uma visão presente na esquerda da época que se considerava “intérprete” da realidade para a classe média “incapaz”. Paralelo a isso e também antagonicamente, o projeto tropicalista se definia através de vários artistas espalhados pelo país, centralmente posicionado nesta citação de Caetano: “De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca.”¹² Havia,

portanto, na discussão de 1964, a Tropicália em germen que teria como propósito de “mostrar” o Brasil não visto, com um método, no entanto, diferente. Um novo ponto de vista do mesmo objeto viria à tona no Festival Internacional da Canção, em 1968, e culminaria no mesmo ano com lançamento do álbum “Tropicália ou Panis et Circensis”.

O conflito entre a postura do público frente ao mito do “Brasil verdadeiro” e a necessidade de maltratar o próprio público foi alimentado pela imprensa da época, o que incentivou rivalidades e enfraqueceu possíveis articulações. Na televisão, ponto de contato mais forte entre telespectadores-consumidores e arte consumível, foi exibida a performance de Caetano Veloso e Os Mutantes em 68 com “É proibido proibir” e com discurso fervoroso contra a plateia. Veremos outro exemplo deste desentendimento ideológico no prefácio da *Gota d’água*¹³ mais a seguir.

Augusto Boal em 1965 dirigiu o show Opinião, no Rio de Janeiro, que segundo Roberto Schwarz, buscava “unanimidade da platéia através da aliança simbólica entre música e povo, contra o regime.”¹⁴, transformando dramatização em aprendizado. Já José Celso Martinez Corrêa, líder do Teatro Oficina e diretor de “O Rei da Vela”, em São Paulo, 1967, apresentava uma proposta muito mais agressiva¹⁵, uma vez que agredia, literalmente, o público de espetáculo: “Ligavam-se [os participantes do Teatro Oficina] ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo”¹⁶. Zé Celso foi diretor também de “Roda Viva”, de Chico Buarque de Hollanda, em 1968 no Rio de Janeiro. Chico possuía contato intenso com o meio teatral e adquiriu amizades que lhe renderam clássicos como “Meu caro amigo”, música do álbum de 1976, dedicada para Augusto Boal.

Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes em 1975 escrevem *Gota d’água*, peça teatral que relê o mito de Medeia de Eurípedes e contextualiza-o no Brasil moderno. Apesar de estar distante temporalmente em sete anos do disco “Panis et Circensis”, o prefácio da peça acusa pontualmente a arte anterior à encenação e definem o entendimento dos autores sobre arte e sociedade. Há a certeza de que a arte produzida antes do surgimento de *Gota d’água* era uma mera rebeldia pequeno burguesa, traço que enquadraria, inclusive, em Caetano Veloso. Cito:

Se é certo que não há (ou há muito pouca) tradição revolucionária no Brasil, é nítido que havia uma tradição de rebeldia nascida e alimentada nos setores intelectualizados da pequena burguesia brasileira (profissionais liberais, estudantes, escritores, artistas, políticos, etc.). Em épocas distintas, e com matizes diversos, os contornos dessa linha de tradição podem ser traçados com nitidez: vem de Gregório de Matos a Plínio Marcos; está em Castro Alves, mas também está em Augusto dos Anjos; ela está madura, consciente, em Graciliano, e corrosiva, em Oswald de Andrade; está em Caetano Veloso, mas já esteve em Noel Rosa; esteve em 22, e também no Arena, no Oficina, no Opinião e no Cinema Novo [...]. A ironia, o deboche, a boêmia, a indagação desesperada, a anarquia, o fascínio pela utopia, um certo orgulho da própria marginalidade, o apetite pelo novo são algumas marcas dessa nossa tradição de rebeldia pequeno-burguesa. Hoje é possível perceber que essa rebeldia era fruto da incapacidade que os diversos projetos

colonizadores sempre tiveram em assimilar amplos setores das camadas médias e dar-lhes uma função dinâmica no processo social.¹⁷

Os termos sublinhados na citação acima podem ser relacionados com características do Tropicalismo, uma vez que são traços facilmente identificáveis em canções do álbum homônimo ao movimento musical. Também “um certo orgulho da própria marginalidade, o apetite pelo novo” podem ser associadas aos músicos de 68, pois foram críticas dirigidas à vanguarda tropicalista, que se inspirou no conceito de antropofagia relido pelos modernistas. A relação com a antropofagia modernista é clara (o que denota, contraditoriamente, assimilação e passividade), mas que se diferencia pela difusão dos meios de comunicação em massa:

Fator fundamental de diferenciação com relação ao modernismo e às vanguardas construtivas, é necessário, no dimensionar devidamente esse desencanto histórico. [...] Mas, sobretudo se comparados ao público de massa da televisão e da indústria fonográfica da década de 60, o grau de repercussão desses movimentos (produção modernista de 20 e 30, poesia concreta, bossa nova, cinema novo, neoconcretismo) era, evidentemente, bem mais restrito.¹⁸

Posicionam-se os autores de 1975 ainda sobre a arte que havia sido produzida até então, tocando no tema “vanguarda”:

O desespero, o esteticismo, a omissão, o povo folclorizado, a importação de vanguardismo, o deboche, o autodeboche foram alguns sintomas nascidos da falta de substância social (de povo) na cultura brasileira.[...] O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro.¹⁹

Novamente desconsiderando contribuições anteriores a si, o prefácio da peça aponta “a importação de vanguardismo” como um problema para o entendimento da verdadeira “cultura brasileira”, uma cultura talvez virgem e cercada de protecionismo. Também os tropicalistas foram chamados de importadores de cultura, uma vez que admitiram a influência de ritmos estrangeiros como de Ray Charles e Frank Sinatra,²⁰ além de João Gilberto. Letras como de “Baby”, faixa 7 do álbum “Tropicália ou Panis et Circensis”, também contam com muitos termos em Inglês, o que, para alguns, poderia ser uma importação e não uma crítica velada ao consumo, como sugerem estudos recentes²¹.

Buarque e Pontes representam as pontas de interpretação de uma atmosfera “anti-vanguarda” que, para eles, não comunicaria explicitamente sua resistência. *Gota d’água* parece compor uma fase mais radical do que a anterior. Aponta Schwarz sobre a geração de 60:

Ocorre entretanto que no início dos anos 60 se foi firmando mais outra convicção, esta explosiva, segundo a qual a firmeza do antiimperialismo dependia de uma modificação na correlação de força entre as classes sociais dentro do próprio país. O nacionalismo só alcançaria os seus objetivos se fosse impulsionado pelo acirramento da luta de classes.²²

Contribuindo para nosso argumento, Gilberto Gil enquanto ministro da Cultura em 2006 diria em discurso:

[O tropicalismo] no início foi um movimento terrivelmente mal compreendido por outros universitários que também pensavam estar defendendo a verdadeira cultura popular brasileira. Tínhamos visões diferentes sobre como defender essa cultura, ou sobre o que era verdadeiro nessa cultura.²³

A fala de Gil contribui para nosso argumento de que a Tropicália, além de ter sido pouco entendida em seu lançamento, também enfrentou dificuldades com as diferentes visões de representação do Brasil no período ditatorial. Cumpre dizer que em 1968, Tropicália representou a cissão que competia à vanguarda no sentido de romper com o que havia e que, justamente por isso, foi pouco compreendida²⁴.

Apesar de temporalmente verificarmos distância entre o disco “Tropicália ou Panis et Circensis” e a peça *Gota d’água*, ambas as obras fazem parte de uma tendência de compreensão da sociedade. Caetano registra:

Nós sabíamos que grande parte da MPB reagira mal do que estávamos fazendo: Edu Lobo, Francis Hime, Wanda Sá, Dori, Sérgio Ricardo e, mais que todos, Geraldo Vandré, mostravam-se meio irritados, meio decepcionados conosco. Não esperávamos que Chico tivesse uma posição substancialmente diferente.²⁵

“É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto”.²⁶ Para a MPB e para o grupo purista de esquerda engajada, o disco “Panis et circensis” era alheio à discussão social devido ao excesso de chaves de leitura que exigiam para ser compreendidos, coisa que Caetano concorda: “[...] cada refrão tinha sua constelação de sugestões ou referências.”²⁷ Enquanto que a linguagem de *Gota d’água* é facilmente compreendida pelo vocabulário do público leigo, os tropicalistas exigiram certo refinamento, traço típico de vanguarda, somado ao fato de ser “alegórico” e, por isso, mais uma vez digno de ser decifrado, não facilmente compreendido como uma releitura atualizada de um clássico.

Todavia, se a dificuldade para compreender o Tropicalismo é clara, também a linguagem de *Gota d’água* é polêmica. A encenação é toda em versos, coisa que apesar de pouco natural – e portanto pouco real para ser considerado a “verdadeira realidade brasileira” – é justificada pela busca pela “palavra” e do “povo”, que estaria ausente nas produções anteriores à peça, mas presente nessa. Cito momento em que o prefácio aponta isso:

o povo sumiu da cultura produzida no Brasil. [...] o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal. Chegou uma hora em que até a palavra povo saiu de circulação.²⁸

O povo sumido e, para Buarque e Pontes, por eles encontrado, parece ter sofrido de um distanciamento das manifestações artísticas, sendo preciso para entendê-las

um intérprete “tecnocrata, cosmopolita por definição.”²⁹ Diriam os autores que “criou-se um abismo entre a complexidade da vida brasileira e a capacidade de sua elite política e intelectual de pensá-la”,³⁰ suplantando o literário cotidiano, popular e lírico com uma roupagem elitizada e imperialista, acusação clara à vanguarda considerada pouco decifrável.

Schwarz lembra Brecht na recomendação aos atores: “[...] recolham e analisem os melhores gestos que puderem observar, para aperfeiçoar e devolvê-los ao povo, de onde vieram”.³¹ Corroborando com esta visão os dramaturgos cariocas que dizem no prefácio que “O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao povo brasileiro”.³² Grosso modo, talvez seja possível dizer que o teatro de 75 tenta fazer um resgate que retira do povo para devolver ao povo. Isso não seria uma espécie de regurgitação antropofágica, intenção tropicalista de pensar a modernidade? Radicalizando ainda mais, é possível pensar que o purismo nacional pregado pelos escritores de 1975 também seria questionável, pois, se os tropicalistas não poderiam seguir tendências de ritmos não-brasileiros, então também o teatro de Boal não seria genuinamente original, pois inspirava-se em conceitos brechtianos de teatro e performance.

Tropicalismo e *Gota d’água* tiveram força na produção artística da época dada à situação histórica de euforia moderna de consumo com a difusão de televisores e a articulação de esquerda que produzia contra o regime militar e exibia suas peças em teatros, mobilizando públicos com a discussão. Por isso, considerar o quadro histórico para a leitura do prefácio parece ser norteadora para compreendermos hoje, com o distanciamento histórico devido, que a as palavras de Buarque e Pontes eram uma acusação à arte tida como comercializável, *pop* ou tida como vazia de conteúdo ou não-engajada, causando polêmicas pouco esclarecidas até hoje.

Enquanto os tropicalistas, anos antes, estavam à procura do Brasil para cantá-lo, recortá-lo, colá-lo, pintá-lo ou encená-lo, os teatrólogos de 75 já o tinham encontrado na tradição e na denúncia: versos, povo, classe baixa, releitura de clássico e temática social. Parece que existem focos distintos para a observação de um mesmo objeto: o Brasil. Tropicalistas pareciam ver o objeto de longe pela figura grandiosa de parques industriais e a inauguração de Brasília; já no prefácio da peça de Chico e Paulo o foco está próximo (ou dentro) da arte militante dos palcos de Rio e São Paulo e da resistência armada.

A vanguarda de Gil e Veloso pretendia mostrar o mesmo Brasil moderno em período militar de Chico e Paulo. Há um nervo central sendo questionado e ele é essencialmente parecido para as duas correntes interpretativas: a procura pela cultura brasileira em eixos paralelos, mas um antropofágico e o outro, engajado. O fim do tropicalismo data de 1969 com o exílio de Caetano e Gil e termina com suas voltas em 1972, já sem expectativas de retomarem um grupo coeso, mas, por outro lado, prontos para serem absorvidos pelo mesmo mercado que Chico e Pontes criticavam, mas que também seriam (voluntariamente?) engolidos.

Notas

¹ FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

² FAVARETTO, Celso. *Tropicália: a explosão do óbvio*. In: BASSUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³ OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967.

⁴ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 2001.

⁵ VIANNA, Hermano. *Políticas da Tropicália*. In: BASSUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁶ VIANNA, 2007, P. 135.

⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁸ BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

⁹ VELOSO, 1997, P. 77

¹⁰ VELOSO, 1997, P. 77

¹¹ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Terra e Paz, 1978.

¹² VELOSO, 1997, P. 50

¹³ BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

¹⁴ SCHWARZ, 1978, P. 83.

¹⁵ CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: *Manifesto do Oficina*. In: BASSUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁶ SCHWARZ, 1978, P. 85.

¹⁷ PONTES & BUARQUE, P. 4, grifo meu

¹⁸ SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: *a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASSUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁹ PONTES & BUARQUE, P. 8, grifo meu

²⁰ VELOSO, 1997

²¹ ARAÚJO, Homero. *Baby Manifesto Tropicalista*: consumismo, euforia e provocação em marcha-rancho pop. Matéria encaminhada para publicação.

²² SCHWARZ, 1999.

²³ GIL, Gilberto, *apud* VIANNA, P. 136

²⁴ Data de 1972 o disco “Caetano e Chico juntos e ao vivo”, gravado em Salvador no Teatro Castro Alves. Músicas como “Partido alto”, “A Rita”, “Janelas abertas nº2” e “Morena dos olhos d’água” foram compostas por um e interpretadas por outro, representando uma espécie pacificação entre eles, depois de episódios polêmicos incentivados pela imprensa. Também “Você não entende nada” e “ Cotidiano” são amostras de união dos timbres culminando com a expressão “todo dia” comum entre o último verso da música de Veloso e o inicial da de Buarque. Embora o disco tente demonstrar empatia musical entre

eles, não invalida nossa discussão sobre a ideologia de um e de outro serem pouco compreendidas na época.

²⁵ VELOSO, P. 230

²⁶ op. cit., P.234.

²⁷ op. cit., P.234.

²⁸ PONTES & BUARQUE, P. 6-7

²⁹ SCHWARZ, 1978.

³⁰ op. cit, 1975.

³¹ SCHWARZ, 1978.

³² PONTES & BUARQUE, 1975.

“Parmi les heures...”, um poema sur le temps dans *Les Îles de la nuit* d'Alain Grandbois

Rebeca Schumacher Eder Fuão

Les Îles de la nuit (1944) is the second collection of poems of Alain Grandbois, a francophone writer from Quebec. The twenty-eight poems of that book present very authentic and modern images for its time. It seems that the main theme of *Les Îles de la nuit* is the search for the dream of poetry. It ends with the return to reality where the hard presence of time makes death the only truth. In this paper, I analyze the poem entitled "Parmi les heures...", one of the longest poems of *Les Îles de la nuit*. Most of the stanzas of this poem present the world we live in with its routine. However a break can be felt with the attempt to conquest a moment when everyone is united in one desire: to get free from conformity and try something new, that the poet calls a fugitive eternity.

Keywords: Quebec's poetry; Grandbois (Alain); *Les Îles de la nuit*; « Parmi les heures... ».

Les Îles de la nuit (1944) é a segunda coletânea de poemas do escritor quebequense Alain Grandbois (1900-1975). Os vinte e oito poemas que compõem a obra apresentam imagens muito autênticas e modernas para a época. Parece-me que seu tema principal é a busca do poeta pelo sonho. Ela termina com o retorno à realidade onde a dura presença do tempo faz da morte a única verdade. Neste trabalho, analiso o poema chamado “Parmi les heures...”. Grande parte do poema, aliás um dos mais longos da coletânea, apresenta o mundo em que vivemos com a sua rotina. Uma ruptura, porém, poderá ser sentida, um momento em que todos estarão unidos num mesmo desejo: o de se libertar do conformismo e experimentar algo novo, que o poeta chama de uma eternidade fugitiva.

Palavras-chave: Poesia quebequense; Grandbois (Alain); *Les Îles de la nuit*; « Parmi les heures... ».

Introdução

Dans ce travail, j'analyse « Parmi les heures... », poème d'Alain Grandbois (1900-1975) qui fait partie du recueil intitulé *Les Îles de la nuit* du même auteur. Ce poème peut être partagé en deux parties. Avant de me pencher sur son étude, je présente brièvement quelques repères sur le poète et sur ce recueil.¹

Rebeca Schumacher Eder Fuão é licenciada em Letras (Português-Francês) pela UFRGS, instituição onde está cursando o mestrado em Literaturas Francófonas; é também professora substituta no Setor de Francês do Instituto de Letras da UFRGS. E-mail: rebischu@hotmail.com UFRGS, Av. Bento Gonçalves, 9500, Porto Alegre, Brasil. Fax: 51 33086712; Tel: 51 33086712.

Alain Grandbois et *Les Îles de la nuit*

Né au Québec en 1900, Alain Grandbois voyage pendant vingt ans de sa vie (de 1918 à 1938). Durant cette période, il fait plusieurs séjours à Paris où il poursuit des études de droit et de sciences politiques. En 1933, il y publie son premier ouvrage, *Né à Québec*, une biographie de Louis Jolliet, un explorateur canadien. Un an après, c'est en Chine, dans la ville de Hankéou, qu'apparaissent les sept premiers poèmes de Grandbois, réunis dans un recueil intitulé *Poèmes*. Seulement dix exemplaires de ce livre échappent au naufrage de la jonque qui transporte l'édition au Québec.

Les Îles de la nuit reçoit sa première édition en 1944. Il s'agit alors du deuxième livre publié au Québec par Grandbois (le premier étant un récit, *Les Voyages de Marco Polo*, en 1941). Dans ce recueil, les sept pièces du volume de Hankéou sont reprises et retravaillées. Parmi les thèmes abordés, comme l'amour des femmes, l'enfance, la mort et le temps qui coule, le désir d'une rupture avec le monde à partir du rêve me semble le motif principal du livre. C'est cette quête qui fait que ces thèmes sont associés. Le poète essaie d'atteindre un moment où l'ordre naturel du quotidien est suspendu, où il peut expérimenter quelque chose de différent.

La réception du livre dans la province du Québec est alors diverse, partagée. Quelques-uns se déclarent scandalisés par le manque de ponctuation, par la pratique du vers libre et par les images étranges qui y sont présentes. D'autres comprennent que s'y fait entendre une liberté, un langage nouveau, authentique, qui parle des hommes, pour les hommes et pour la société du Québec.

“Parmi les heures...”

«Parmi les heures...» est le quatrième poème du recueil et l'un des plus longs. Il est composé de douze strophes comptant un total de cinquante-quatre vers. Les vers sont libres et dans leur majorité assez longs, occupant parfois plus d'une ligne. Dans trois strophes (la deuxième, la troisième et la septième), un ou plusieurs vers commencent en retrait de la marge. Il n'y a pas de ponctuation et les temps verbaux employés sont le présent et le passé composé.²

Dès son début, le poème assume le ton d'une description tournée vers une énumération, un recensement du monde où nous vivons; les répétitions y sont fréquentes (« parmi », « parce que ») ainsi que les mises en opposition (« foule »/« solitude », « soleil »/« pluie », « droite »/« gauche », etc.).

Le mot «parmi», présent dès le titre, est repris dix-neuf fois en anaphore dans toutes les strophes, sauf la dixième. Après le mot «parmi», comme complément de celui-ci, un inventaire de sentiments, de lieux et de personnes suit. Quand on lit ce poème, la première chose remarquable est le rythme, les anaphores donnant un ton répétitif. Ce son insistant est similaire à celui de l'aiguille d'une horloge qui se déplace infiniment. Cette constance joue aussi avec la monotonie de la vie quotidienne, les mêmes choses qui se reproduisent tous les jours.

Je propose une division du poème en deux parties. La première comprend les neuf premières strophes et est dédiée au monde et à la routine qui s'y impose; je la nomme « Le monde ». La deuxième, « La rupture », se penche plutôt sur un mouvement différent qui sera fait par les gens et qui cassera l'ordre des choses; elle comprend les trois strophes suivantes.

Le monde

Le poème commence par le thème du temps. Le poète fait usage de quelques paires de mots qui sont quelques fois en opposition. « Les heures mortes » sont citées à côté des « heures présentes », « le jour accompli » est « pareil à demain ». Le temps qui passe, les jours qui finissent et recommencent donnent une caractéristique répétitive à notre monde. Ensuite, ce sont des « racines », celles-ci pouvant être « naissantes » ou « défuntes ».

À la deuxième strophe, le poète aborde les variations climatiques comme le « soleil » et la « pluie », jouant de nouveau avec deux mots opposés. Deux belles images sont utilisées pour représenter le soleil et la pluie, pour celui-là l'image d'une « chevelure d'or » et pour celui-ci « un voile de veuve ». Ensuite, quelques lieux sont cités : le « désert », espace vide et sans beaucoup de vie; une « rue » entourée de « murs » ; « un endroit anonyme » ou « vu seul peut-être le front aux mains », posture qui peut renvoyer à un moment d'angoisse ou de réflexion.

De nouvelles oppositions sont citées dans la troisième strophe. D'abord ce sont les sentiments : les « détresses neuves » et les « vieilles joies ». Il ajoute à ces deux sentiments « la foule » ou « la solitude » comme un choix, mais un choix qu'il juge « indifférent ». « Le désir » et « le blême assouvissement », que j'associe à l'accomplissement de ce désir, terminent la strophe.

Ce qui marque les deux strophes suivantes, c'est l'apparition d'un « nous », mettant en évidence le désir du poète de parler pour lui et pour le groupe de personnes qu'il a jusqu'ici évoqué, c'est-à-dire la société qui l'entoure. Le premier vers fait référence à « toutes les choses possibles de l'instant qui ne seront jamais ». Toutes les possibilités de la vie ne peuvent pas se réaliser, il y a toujours celles qui n'auront jamais lieu.

La raison de cette impossibilité est suggérée dans les vers suivants et est introduite par l'anaphore « parce que », utilisée du vers quinze au vers dix-huit. Ce « nous » est resté dans un état de presque inactivité. Les yeux, les mains et les pas n'ont pas fait les actions nécessaires. Ils continuent à répéter les mêmes gestes du passé, des gestes avec lesquels ils sont familiarisés depuis leur naissance et qui ne changent pas. Le résultat est que le chemin qu'ils suivent ne conduit « nulle part », voire à rien de nouveau. Le sentiment après la lecture de ces vers est d'une sorte d'échec qui persiste dans les vers suivants. Il me semble que le poète dénonce sa société, dont il ne s'exclut pas, de son incapacité d'ouverture au nouveau.

Un défilé de types sociaux prend place dans les trois strophes suivantes. À ce moment-là, le « nous » évoqué depuis le début du poème prend forme, et cette forme est diverse : ce sont les « femmes » (celles qui sont « tristes », « celles avec un sourire rouge » et celles qui sont enceintes) ; les « hommes » (« joyeux » ou « tièdes », « ceux des nuits obscures et confidentielles », « ceux que hantent des cathédrales » et « ces dormeurs »), les « muets », les « sourds », les « aveugles », les « fous » et les « sages ». Toutes ces personnes qui sont différentes, voire ces types sociaux, ont quelque chose en commun, elles ont quelque chose qui les unit. Elles sont isolées dans leur monde, « chacun dans sa nuit creusant son labyrinthe inconnu ». « Tous conservant un geste secret pour chaque détour du chemin », chacun a sa forme d'envisager son choix dans la vie.

Bref, cette première partie commence par des observations générales sur le monde, comme le passage des jours, les changements climatiques, les sentiments que nous éprouvons pour finalement terminer par les hommes. À ce moment, leur diversité est mise en évidence, en montrant la manière dont ils conduisent leur vie, qui se caractérise comme une route menant « nulle part ». Chacun trouve sa manière

de se défendre, les uns préférant ne pas écouter (les «sourds»), les autres préférant ne pas parler (les «muets»), etc. Le poète se trouve «parmi» toutes ces personnes et constate cette réalité.

La rupture

Si dans la partie précédente le poète a mis en évidence la diversité de sa société, les individualités qui composent ce *nous*, maintenant il annonce quelque chose de commun à tous : un geste. Ce mouvement sera fait «Dans cette heure implacablement présente» et «Dans ce jour actuel pareil à demain». À mon avis, ces deux vers signalent l'égalité du jour d'aujourd'hui et du jour de «demain» dans le sens de la routine, de ce qui se répète chaque jour et que nous n'avons pas les moyens d'éviter. Tous ceux qui sont «seuls» ou qui sont «entourés», les «amis» et les «ennemis», tous ceux qui ont «soif» ou «faim» ou qui sont «gorgés de trésors ridicules», c'est-à-dire les riches, toutes ces personnes seront ensemble dans un même mouvement. Elles se tourneront vers « les points cardinaux » et auront un «élan fraternel».

Un moment nouveau surgit ici. Il me semble que c'est un moment où toute la vie ordinaire est laissée de côté pour retrouver peut être les vrais valeurs de la vie. Ce qu'ils cherchent à atteindre, tous les hommes, le poète l'appelle un «mortel instant d'une fuyante éternité», c'est-à-dire que ce moment de rupture existe, et même s'il se termine, cela ne le rend pas moins important et moins digne d'observation. Ce désir existe chez les gens et c'est lui qui donne un espoir à la fin de cette dernière partie.

Conclusion

Dans le quatrième poème des *Îles de la nuit*, le poète présente le monde où nous vivons. Il débute par une représentation du passage du temps et des changements climatiques comme des événements que l'homme subit dans sa vie qui peut être une vie de solitude, comme le suggère l'image du «désert», ou une vie urbaine entourée de gens, entre les murs et les rues d'une ville. Ce qu'il montre, c'est que, quelque part, la sensation d'une vie «conduisant nulle part» est constatée. Cette condition n'est pas seulement celle du poète, mais de toute la société qui l'entoure.

La deuxième partie du poème cependant révèle une coupure dans cette condition. Même enfermés dans leur solitude, tous les hommes paraissent s'unir dans un seul désir, dans une seule quête, celle d'expérimenter un moment d'éternité, délivré du passage du temps et des conséquences qui en découlent.

Je crois que ce poème, « Parmi les heures... », exprime certain espoir, certain désir du poète pour la liberté, pour le changement et pour quelque chose de nouveau.

Notas

¹ Ce travail a été élaboré à l'UFRGS, sous la direction de M. Robert Ponge, dans le cadre d'un mémoire de master en littératures francophones qui bénéficie d'une bourse de la CAPES (que je remercie de son aide).

² GRANDBOIS, Alain. « Parmi les heures... ». In : *Les Îles de la nuit*. In : *Poésie I*, édition critique en 2 vol., établie par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton sous la direction de Ghislaine Legendre, Montréal: Presses de

l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 1989, p. 108-110. Toutes les citations proviennent de cette édition.

Na sombra/sobra de *Pasavento*: Vila-Matas em Buenos Aires

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Abstract: Some years after his famous and dense narrative “Doctor Pasavento”, which explores the paradox of disappearance and the simultaneous impossibility of disappearance in literature, Enrique Vila-Matas publishes critical texts in Argentina. In the “Advertence” note in the opening of *Y Pasavento ya no estaba* (2008), he writes about temporal mismatches between writing and meaning attribution and, in the course of the book, in small articles structured in short notes and in chronicals, he exercises the critic, mentions a lot of writers and revisits common places of his own work: the belief in the inseparability between the Spanish literature and the Latin-American literature and the option for the self-fiction field. He announces and makes reference, too, to the fictional text in process of elaboration, *Dietario voluble*, which would come to public on the next year. This article explores these argentinian chronics in their double condition of shade/waste of Pasavento, configuring a poetics of the present that unfolds itself when esthetically retaking the past and announcing the future.

Keywords: Enrique Vila-Matas; narrative; vanguards; poetics of the present.

Resumo: Alguns anos após a sua famosa e densa narrativa “Doctor Pasavento”, que explora o paradoxo da desapareição e da simultânea impossibilidade da desapareição na literatura, Enrique Vila-Matas publica alguns textos na Argentina. Na “Advertência” de abertura de *Y Pasavento ya no estaba* (2008), escreve sobre descompassos temporais entre escritura e atribuição de sentidos e ao longo do volume, em pequenos artigos estruturados em notas curtas e também em crônicas, exercita a crítica, menciona escritores e repassa lugares comuns de seu próprio trabalho: a crença na indissociabilidade entre a literatura espanhola e a latino-americana e também a opção pelo viés autoficcional. Anuncia e cita, ainda, a ficção em elaboração, *Dietario voluble*, que viria a público no ano seguinte. Este artigo explora a coletânea platense na sua dupla condição de sombra/sobra de Pasavento, configurando uma poética do presente que se desdobra ao retomar esteticamente o passado e ao enunciar o futuro.

Palavras-chave: Enrique Vila-Matas; narrativa; vanguardas; poéticas do presente.

1 Primeiras considerações

Enrique Vila-Matas afirma que *Y Pasavento ya no estaba*, uma coletânea de textos publicada em 2008, pela Editorial Mansalva, em Buenos Aires, é um livro injustificável, pelo menos na data de sua publicação, e faz votos que o leitor, ao entrar em contato com o que ali está escrito, possa atribuir algum sentido. Evoca uma interpretação diferida, que deverá contar com o tempo, que traz a maturação, como acontece, às vezes, em relação a outras senhas do mundo: a palavra dita por um amigo, que insiste em nos perturbar, um poema que parece estranho ou difícil, uma mensagem que no momento nos soa cifrada. A esse respeito, pensando na atividade crítica, o escritor Ricardo Piglia comenta:

El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes con respecto al presente. Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar¹.

Na “Advertência” de abertura da coletânea platense, o escritor catalão comenta os descompassos temporais entre o contato com um texto ou imagem e a transmutação do contato em herança cognitiva, que pode dar-se *a posteriori*; e, ao longo do volume, em pequenos artigos estruturados em notas curtas e também em crônicas, exercita a prática crítica, menciona vários escritores e repassa lugares comuns de sua própria escritura: reforça a crença na indissociabilidade entre a literatura espanhola e a latino-americana e também a opção pelo viés autoficcional, contando, o tempo todo, com o deslizamento da leitura e da interpretação do leitor e adiando, jogando, para o futuro, qualquer cristalização dos textos em mensagem ou mensagens.

Na sua dupla condição de sombra/sobra de *Doctor Pasavento*, publicado em 2005, essa compilação oferece um acesso ao jogo vila-matasiano pelas bordas, pois se situa ao mesmo tempo dentro e fora do âmbito do ficcional, traçando uma linha de fuga da “grande narrativa” recém publicada, aproximando-se do leitor de textos curtos, escritos para jornais e revistas, e já anunciando o próximo volume, que está sendo elaborado em paralelo: *Dietario voluble*.

Jogando o suposto sentido “verdadeiro” para o futuro – para, talvez, daqui a uns vinte anos -, Vila-Matas aposta na “sorte” que deseja ao leitor: na sorte de ter a chance de “passar” os olhos pelas páginas, de ouvir conferências e comentários “menores”, compartilhando um espaço de liberdade e distração, anunciado em *Pasavento*, pelo viés da ensaística, e tematizado formalmente no *Dietario*, que é uma espécie de livro de artista, um caderno de notas, com datas que se estendem entre 2005 e 2008, e que também compõe a linha de fuga das formas canonizadas.

2 Pasavento

A narrativa *Doctor Pasavento* inicia mencionado o ensaio, e a relação específica dessa forma de escritura com o tópico que, de Montaigne a Blanchot, é alvo de interesse do pensamento ocidental: o desaparecimento do sujeito moderno. Enquanto num plano o narrador desenvolve essas reflexões tão sérias e eruditas, em outro, distraído, se mantém “pensando absurdamente em um gol que había marcado Pelé en el remoto Mundial de fútbol de Suécia”². A narrativa se constrói assim, experimentando diferentes formas de desaparecer também em sua própria fatura, escapando dos lugares fixos do gênero:

distração, sonho, divagação são os outros nomes de uma prosa ensaística, exercitada em duplos, que torna a paranóia uma espécie de “siesta”, uma vagabundagem da razão dentro da escritura. Em certo trecho, quando o narrador encontra-se na Catedral de Sevilha, conclui: “Dios tal vez seguia ahí, pero el sujeto moderno estaba desapareciendo”³.

As questões do duplo são recorrentes na escritura vila-matasiana e desenvolvem-se, também, na recusa em determinar as fronteiras entre ficção e realidade, mentira e verdade. Não poderia ser diferente um texto que combina Montaigne, Cervantes e Sterne, no início e, logo a seguir, Kafka e Walser, e ainda faz o narrador assumir várias identidades – a dos doutores em psiquiatria Pasavento e Ingravallo, entre outras -, além de realizar um trajeto pelos extremos globais da Suíça e da Patagônia.

Nesse deslocamento que, em tomada panorâmica, aproxima cidades distantes e até imaginárias, como Lokunowo, exibindo, por analogia a textos e literaturas, similitudes em escritores bem diferentes, destacam-se, em via contrária, os pequenos detalhes, certos dados plásticos singulares, como, por exemplo, a cor vermelha do casaco e da mala com livros, a bagagem leve que o personagem principal, narrador e psiquiatra desdobrados, carrega, em suas múltiplas mudanças de endereços e países. E também um chapéu de feltro que, anacrônico, pertence a Walser ou a Fernando Pessoa, ou a qualquer outro personagem que o tenha presenteado – um velho professor aposentado; ou mesmo o recluso Salinger, que sempre se manteve nas sombras.

Ironicamente, Salinger retorna à cena, no presente, por ter falecido há pouco tempo. Para desaparecer efetivamente.

No espaço da narrativa de Vila-Matas, a vida se resume à maleta: torna-se portátil. E qualquer lugar, em qualquer hotel ou cidade, pode tornar-se o “quarto dos escritos e dos espíritos”, um lugar onde o narrador se senta para escrever, montando o espaço da escritura, que circula por fora, descrevendo as viagens, e por dentro, encadeando os relatos. Em alguns espaços, também, há um “lavabo da liberdade”, para onde o narrador foge de suas pesadas reflexões e, por exemplo, consegue escrever quadrinhas infames nas paredes.

As veleidades de autoria são tratadas, sistematicamente, a golpes drásticos de mudanças de personagem do narrador e com doses freqüentes de Dadá, das quais se derivam as formas dos Microgramas walserianos, os escritos infralevés, a modo duchampiano, e também um tipo de produção como a citada antes, a marginal quadrinha de mictório.

Monta-se uma narrativa grandiosa, em termos de extensão, mas do contra-Ulisses, na qual um herói pelo avesso, não busca, novamente, integrar-se ao solo, à razão, à identidade, e sim se esforça para perdê-los todos, metodicamente, como profissão de fé, em um esforço sistemático e obstinado para livrar-se das referências. Descendente igualmente do Ulisses joyceano, no que aborda do cotidiano ou do tempo presente, a narrativa desenrola-se na passagem de um tempo maior, vai de um ano a outro: de 2003 a 2004, em constante fuga para a solidão e o isolamento.

Na voz do doutor Pinchon, com “i”, o narrador explica as incômodas, imprevistas e indesejáveis tarefas de um escritor ativo:

“Me hice escritor para aislarme de la familia, para tener um trabajo solitario en el que me dejaran em paz todas las familias de este mundo. Pero no contaba con las conferencias, por ejemplo. Yo no sabía que publicar un libro traía como consecuencia dar conferencias, entrevistas, ser fotografiado, decir lo que piensas del éxito mundano, presentar los libros

de los demás, firmar autógrafos, exhibirse en público, declararse entusiasta de la tradición literaria de su propio país (a veces tan solo para demostrar que uno era un patriota y un escritor cabal), ser aspirante a premios literarios a los que uno no aspira...”⁴

A tensão entre a atividade de escritura, pessoal, íntima, privada e a faceta pública da mesma escritura que, quando exposta, faz da figura do escritor o seu arauto é o eixo teórico em questão. E nesse nível, também, o deslocamento constrói a obra. Doutor Pasavento é o duplo, um personagem-sombra, ou “era a sombra de um *escritor superior*, que vivia em Barcelona”⁵.

3 Em Buenos Aires

O título enuncia a ausência: *Y Pasavento ya no estaba*. Mas o nome repetido do personagem-título, como rima ou eco, diz sonoramente o contrário, que *Pasavento todavía estaba*. Ou que, por mais que pretendesse desaparecer, sumir, esfumaçar-se numa trama, permanece incapaz de apagar suas pegadas, incapaz de ser nada, depois de publicado, aberto a leituras e releituras várias. Como adverte o escritor, o tema mesmo da narrativa seria, afinal, essa “dificuldade de não ser nada”⁶, uma maldição ou bênção com a qual todo o artista precisa acertar as contas.

Em chave afetiva, alguns artigos da coletânea publicada na Argentina comentam as entrevistas de Piglia do volume *Crítica y Ficción*, bastante lido e estudado na Espanha; outros evocam o polonês Witold Gombrowicz, que viveu mais de vinte anos em Buenos Aires, exilado, sem poder retornar ao seu país, e que, por isso, para Vila-Matas, tornou-se uma vida digna de nota, equivalente a uma obra, escrita e visual, de fotos e romances, de tipo ficcional: um *ready-made*. E num dos textos finais, justamente ao tratar sobre a relação literatura e fotografia, Vila-Matas retorna ao modernismo de Borges e Bioy Casares e também às marcas experimentais da escritura de Cortázar. De certo modo, dá a ver uma literatura argentina com filtro catalão e uma cidade de Buenos Aires construída por amplos passos de pensamento. Como afirma Pasavento: “Lo que en realidad hacemos cuando caminamos por una ciudad es pensar”⁷, ou seja, trata-se de uma cidade imaginada, que acaba por perder fronteiras, temporais e espaciais. Há artigos que fogem para Duras, Melville, Beckett ou Fitzgerald, para certa configuração recorrente de nomes, uma mitologia pessoal, que, junto com Borges, Cortazar, Piglia, Bioy, evoca convergências de procedimentos e admiração sem limites.

Quando *Pasavento* foge de *Pasavento* encontra *Tristan Shandy* na América Latina; ou, em outras palavras, seguindo o modelo de Sterne, Vila-Matas faz sair de dentro da grande narrativa os temas da novela, do ensaio e da divagação; as formas dos diários, das notas autobiográficas; torna a vagabundagem um estilo crítico, e, unindo os tempos, conecta o século XVIII aos *blogs*, associa a conversa infinita e a errância à velocidade da internet e insiste no mote: “escrever é perder cidades”. Mais que coordenadas geográficas, os nomes produzem viagens mentais, compondo um sistema de nomadismo cerebral que desdenha todo patriotismo provinciano e valoriza o não pertencer de todo, o sentir-se parte estrangeiro, seja na língua, na literatura ou no país. Em sua maleta, que pode ser o livro de críticas, o escritor guarda poucos textos, meia dúzia dos quais vai trocando e substituindo; alguns deles, entretanto, permanecem mais tempo, se repetem, e compõem uma pequena e volúvel biblioteca pessoal.

4 De sombras e sobras

Em um volume crítico que documenta as falas apresentadas em congresso sobre Vila-Matas⁸, realizado na Suíça, em 2002, cuja publicação sai em 2007, consta o artigo “De miradas indiscretas y textos invisibles”, assinado pela pesquisadora Ivette Sanchez, da universidade de San Gallén. É um texto que explora, nas tramas vila-matasianas, as relações entre a invisibilidade e a indiscrição, a partir da teoria do panóptico, de Foucault, do voyer, de Starobinski, e também dos lugares comuns das formas mais populares da literatura, dos quadrinhos e do cinema, em torno das figuras do detetive, do olheiro e de outros tipos que se caracterizam por perscrutarem a vida alheia.

Pois bem, no terceiro capítulo de *Pasavento* o narrador relata que recebe por e-mail um convite de Ivette Sanchez para ir visitá-la em Basileia, participar como conferencista de uma aula sua, na cátedra de Literatura espanhola na Universidade de San Gallén, e realizar uma excursão ao manicômio onde Walser permanecera recluso durante anos. Ao longo de mais de cem páginas ele descreve a viagem, que faz parte da sua rota de fuga, o encontro com a amiga pesquisadora, a aula na universidade, na qual se apresenta como doutor em psiquiatria e não como escritor, e o passeio ao manicômio, onde tenta se internar, imitando Walser, para desaparecer de vez, e é recusado.

A passagem de Ivette Sanchez da posição de crítica, a autora de um artigo acadêmico, para a de personagem, a amiga professora do narrador, é só uma questão de deslocamento e de reaproveitamento. O texto acadêmico foi escrito antes da publicação do romance, e, quando é retomado, assombrando a ficção de Vila-Matas, justamente quem havia tratado da indiscrição e da invisibilidade passa a ter seu nome exposto aos olhos do leitor, tornando-se visível em outro lugar, o campo ficcional. Ironicamente o título desse capítulo é “El mito de la desaparición”.

Como um bom explorador dos abismos, Vila-Matas comenta:

adoro el abismo, el misterio mismo, y adoro, además, esa *línea de sombra* que, al cruzarla, va a parar al territorio de lo desconocido,...(...) lo que a partir de entonces vamos a encontrar solo serán sombras y tinieblas y muchas preguntas⁹

Mudanças de lugar, em textos e em mapas. Invenções de trevas e armadilhas que, de um texto a outro, de um escritor a outro, vão semeando confusões e propondo enigmas: Quem desaparece deixa sombras? As sombras são o que sobra? Desaparecer, na tessitura narrativa, é tornar-se um *ready-made*? É retornar em forma de notas, desenhando um fazer e um saber que se debruça sobre si mesmo: sobre a própria precariedade, laconismo e brevidade? Ou talvez, ao contrário, é deixar as notas e o caráter de registro e assumir um corpo outro, mais poético e de contornos imprevisíveis, imprevisíveis?

Suspeito que a literatura do presente não depende tanto de respostas, e sim das “muitas perguntas” que ainda é capaz de formular.

Notas

¹ Cfe. PIGLIA, Ricardo, na entrevista que abre o conjunto de *Crítica y ficción*: “la lectura de la ficción”, p. 14.

² V-M *Doctor Pasavento*, p.11.

³ Idem, p. 68.

⁴ Idem, p. 305.

⁵ P. 67.

⁶ V-M, *Y Pasavento...*, p. 7.

⁷ V-M *Doctor Pasavento*, p. 86.

⁸ SUÁREZ e CASAS (orgs.). *Enrique Vila-Matas*. Cuadernos de Narrativa. pp. 65-75.

⁹ V-M *Doctor Pasavento*, p. 33.

Une comparaison entre deux versions du mythe de Narcisse : celle d'Ovide et celle de Paul Valéry (1926)

Rodrigo de Lemos e Robert Ponge

Ovid's *Metamorphoses* version of the myth of Narcissus has represented a fundamental reference for many French poets and writers since the Middle Ages. This paper compares Ovid's text to one of the occurrences of this myth in 20th century French literature: "Fragments du Narcisse", a poem by Paul Valéry (1871-1945), the ultimate and complete version of which was published in the 1926 edition of *Charmes*. First of all, we study these two works by means of the application of five criteria (narrator, narration, time, space and characters). Following this, we compare the results of both those analysis and point up to the reduction of the importance of the story as one of the main divergences between "Fragments du Narcisse" and Ovid's poem. Finally, we very briefly relate that difference with one characteristic of symbolist aesthetics: the drastic reduction of the narrative dimension in poetry. Now, as is well known, Symbolism was a decisive influence on Paul Valéry's work, and that is visible in "Fragments du Narcisse".

Keywords: poetry; Narcissus; Ovid; Valéry (Paul); symbolism.

La version du mythe de Narcisse présente dans *Les Métamorphoses* d'Ovide constitue une référence capitale pour un grand nombre de poètes et d'écrivains français depuis le Moyen Âge. Cette communication compare le texte d'Ovide à l'une des occurrences de ce mythe dans la littérature française du XX^{ème} siècle : « Fragments du Narcisse » de Paul Valéry (1871-1945), poème dont la version complète paraît dans l'édition de 1926 de *Charmes*. D'abord, nous étudions ces deux œuvres au moyen de l'application de cinq catégories (le narrateur, la narration, le temps, l'espace et les personnages). Ensuite, nous procédons à la confrontation des résultats de ces analyses en mettant en lumière la réduction de l'importance du récit comme l'une des divergences principales entre "Fragments du Narcisse" et le poème d'Ovide. Finalement, nous mettons très succinctement cette différence en rapport avec l'esthétique symboliste: souvent peu porté à une poésie de caractère éminemment narratif, le symbolisme laissa son empreinte sur l'œuvre de Paul Valéry, ce dont fait montre "Fragments du Narcisse".

Mots-clés: poésie; Narcisse; Ovide; Valéry (Paul); symbolisme.

Rodrigo de Lemos é mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pela UFRGS, professor no NELE/UFRGS e professor substituto no Setor de Francês do Instituto de Letras da UFRGS. E-mail: rodrigostyx@yahoo.com.br. Robert Ponge é professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, orientador da dissertação de mestrado de Rodrigo de Lemos. E-mail: r.ponge@ufrgs.br. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil.

A versão do mito de Narciso presente em *As metamorfoses*, de Ovídio, constitui uma referência fundamental para poetas e escritores franceses desde a Idade Média. Esta comunicação compara o texto de Ovídio a uma das ocorrências desse mito na literatura francesa do século XX: “Fragments du Narcisse”, de Paul Valéry (1871-1945), poema cuja edição definitiva data de 1926. Primeiro, estudamos essas duas obras por meio da aplicação de cinco categorias (o narrador, a narração, o tempo, o espaço e o personagem). Em seguida, confrontamos os resultados dessas análises, destacando a redução da importância da narrativa como uma das principais divergências entre “Fragments du Narcisse” e o poema de Ovídio. Por fim, relacionamos essa diferença com a estética simbolista (frequentemente pouco simpática a uma poesia de caráter eminentemente narrativo), que foi uma influência decisiva sobre a obra de Paul Valéry, como mostra “Fragments du Narcisse”.

Palavras-chave: poesia; Narciso; Ovídio; Valéry (Paul); simbolismo.

Introduction

Depuis le *Lai de Narcisse* (poème anonyme du XII^{ème} siècle) jusqu’aux écrits des symbolistes à la fin du XIX^{ème} siècle, nombreuses furent les allusions à la figure de Narcisse dans les lettres françaises, *Les Métamorphoses* d’Ovide représentant la principale référence pour la plupart des poètes et des écrivains de France qui s’attaquèrent à ce mythe.

Paul Valéry (1871-1945) s’est penché à plusieurs reprises sur l’histoire du berger béotien épris de son reflet. Elle fait, d’abord, l’objet d’un sonnet composé par le poète au début des années 1890 et qui resta manuscrit ; ensuite, il reprend ce sujet dans « Narcisse parle » (monologue en alexandrins dont la première version date de 1891 et qui ne connut sa forme définitive que dans l’*Album de vers anciens*, recueil de 1920), puis dans « Fragments du Narcisse » (poème dont la première parution remonte à 1922 et dont la variante finale se trouve dans l’édition de 1926 de *Charmes*). À la fin de sa vie, Valéry revient encore deux fois au mythe de Narcisse: d’abord, dans *Cantate du Narcisse* (1938), livret composé pour une cantate de même titre composée par Germaine Tailleferre, et dans « L’Ange » (1945) où, même si le nom de Narcisse n’est point cité, des échos du mythe sont évidents dans ce poème en prose dépeignant *une manière d’ange* penchée sur une fontaine, étonnée de son propre reflet.

C’est sur le poème de *Charmes* que nous nous penchons ici. Dans le dessein de bien saisir les spécificités du traitement que Valéry fait subir à ce mythe, cette étude procède à la comparaison de « Fragments du Narcisse » avec la version d’Ovide. D’abord, nous présentons une brève analyse de la version présente dans *Les Métamorphoses* à partir de cinq catégories : le narrateur, la narration, l’espace, le temps et les personnages. Ces critères sont ensuite appliqués au poème de Valéry. Un troisième moment consiste dans la présentation des divergences entre les deux poèmes concernant ces cinq aspects. Le texte s’achève par une interprétation succincte de ces différences.¹

Narcisse dans *Les Métamorphoses* d'Ovide

D'après Ovide, Narcisse est engendré par l'étreinte du fleuve Céphise avec la nymphe Liriope ; sa mère reçoit du devin Tirésias la prédiction que son enfant aura une longue vie « si se non noverit » (v. 348, « pourvu qu'il ne se connaisse pas »).² La prédiction paraît dénuée de sens, mais ne va pas tarder à s'accomplir. Narcisse devient un jeune homme désiré par tous, bergers et nymphes, mais son dédain repousse leurs avances. Parmi ses victimes se trouve Écho – la nymphe condamnée par Junon à n'employer sa voix que pour répéter les derniers mots d'autrui – qui s'éprend follement de lui et, repoussée, se cache dans les bois où, objet d'implacables tourments, elle finit par perdre toute substance charnelle. C'est l'un de ces admirateurs dédaignés qui maudit le bel indifférent à « Rhamnusia » (v. 406), l'une des appellations de la déesse Némésis. La punition est âpre : venu assouvir sa soif auprès d'une fontaine, Narcisse découvre son propre reflet et en tombe amoureux. Languissant après son image, il finit par en périr ; ses sœurs ne trouvent à la place de son corps qu'une fleur jaune. Descendue au monde des morts, son âme se penche sur le Styx, le fleuve infernal, et regarde son propre reflet sur les eaux.

La narration est postérieure aux faits qu'elle relate. Ovide utilise le temps verbal passé pour relater les actions des personnages ; pourtant, afin de mettre en relief les émotions éprouvées par Narcisse et par Écho, les verbes au présent ne sont pas rares, notamment lorsque Ovide dépeint leurs souffrances (vers 393, 396 et 398, par exemple).

Dans la plus grande partie du texte, le narrateur est extérieur à l'action (extradiégétique), ce qui lui attribue de la distance par rapport aux événements qu'il évoque, et il commente les faits qu'il relate, comme par l'usage des adjectifs « imprudens » (v. 425, « ignorant »)³ et « credule » (v. 432, « crédule »)⁴ ou dans la question qu'il adresse au personnage : « Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? » (v. 432, « Crédule enfant, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence »).⁵ Ce procédé confère de la force dramatique à la description de la souffrance de Narcisse de par l'apitoiement du narrateur. Il y a, alors, une distance entre le personnage et le narrateur en fonction de laquelle ce dernier observe et juge l'attitude de son héros.

Le poème présente des coordonnées spatio-temporelles précises. La parenté du jeune berger avec le fleuve Céphise en indique nettement la localisation géographique : le Céphise est un des fleuves traversant la Béotie, contrée de la Grèce connue pour la rudesse des mœurs de ses habitants et pour ses paysages champêtres. C'est cette région qu'Ovide assigne comme décor à la rencontre entre Narcisse et Écho (« Narcissum per devia rura vagantem », v. 370, « Narcisse errant à l'aventure par la campagne »⁶), les parages ruraux étant évoqués par la mention des bergers, des chèvres et du bétail qui y paissent (vers 407 à 409). Le traitement des indications temporelles connaît un dépouillement marquant, le seul repère de temps étant la référence à l'âge de Narcisse (16 ans) lors de sa rencontre avec Écho (« Namque ter ad quinos unum Cephisius annum » v. 351, « Car le fils de Céphise avait à trois lustres ajouté une année »).⁷

En ce qui concerne les personnages, il est possible de déceler une opposition entre, d'une part, Narcisse (qui méprise la passion d'autrui), d'autre part, Écho et les amants malheureux (qui désirent briser son fier dédain). Ce conflit se résout par une interférence des dieux : invoquée par l'un des soupirants repoussés, Némésis, la déesse responsable de la Justice, inspire à Narcisse la passion par laquelle il trépassa. Les divinités jouent donc un rôle actif dans le déroulement du drame de

Narcisse de par l'intervention de cette déesse justicière, qui, lorsqu'elle châtie Narcisse, agit en accord avec ses fonctions rattachées à la manutention de l'ordre moral qu'il rompt par son cruel mépris. Avec la punition de Narcisse, est ainsi confirmée la prédiction de Tirésias qui ouvre le texte. Tant la vaticination du devin que l'intervention de Némésis mettent en avant le caractère religieux de l'approche d'Ovide, qui va de pair avec sa dimension d'exemplarité : dans *Les Métamorphoses*, Narcisse apparaît comme un être fautif, qui attise le courroux divin par la froideur par laquelle il reçoit les témoignages de la tendresse d'autrui.

« Fragments du Narcisse » de Paul Valéry

Les trois parties composant « Fragments du Narcisse » (publiées entre 1922 et 1923) ne furent réunies que dans l'édition de 1926 de *Charmes*, ces trois sections étant numérotées mais dépourvues de titre. Le centre du récit ne diverge point significativement de celui du poème d'Ovide : Narcisse se penche sur l'eau d'une fontaine et chérit sa propre image.

Dans chacune des trois parties, Narcisse, dans un monologue d'une force dramatique remarquable, révèle son propre monde interne à un moment précis. La première partie est consacrée à l'exposition de l'amour de Narcisse pour sa propre image inatteignable et des sentiments qui en découlent, tels que la peur de perdre l'image de sa beauté dans l'eau troublée de la source et l'amour de soi-même. La partie suivante explore l'opposition entre, d'une part, Narcisse, marqué par le dessein d'aimer à l'écart des autres et, d'autre part, les couples ayant rendez-vous aux bords de la fontaine, livrés aux jouissances de l'amour d'autrui, mais susceptibles d'être pris au piège des mensonges et de la nostalgie qui d'habitude accompagnent l'expérience amoureuse. Dans la troisième partie, Narcisse, sentant que la nuit tombe et que les ténèbres sont sur le point de faire disparaître son reflet, prie en pure perte les dieux d'arrêter le coucher du soleil : la nuit descend sur lui et il est contraint à voir s'évanouir dans l'ombre l'objet de son amour.

Il serait vain de chercher un fil quelconque rattachant ces trois ensembles qui sont juxtaposés les uns aux autres. Comme l'avance Nicole Celeyrette-Pietri, « il n'y a pas ici trois actes, ou trois moments d'une méditation, mais bien plutôt une succession de vues parcellaires, liées par l'inflexion du vers ».⁸

C'est Narcisse lui-même qui donne à connaître tant les éléments du paysage l'entourant que les passions qui exercent leur ravage dans son âme, ceux-ci étant évoqués selon la vision du protagoniste. Le discours de Narcisse révèle ses transports et son désarroi par le biais d'une narration simultanée aux événements qu'elle relate : c'est comme si les émotions de Narcisse se déroulaient sous les yeux du lecteur et l'entraînaient dans ce tourbillon de passions tenaces et de désirs inassouvis.

« Fragments du Narcisse » se fait remarquer par la concision extrême de ses catégories narratives. L'ensemble de l'action se déroule sous la lumière du crépuscule (« Ce soir », v. 2⁹), toute autre information concernant le temps en étant absente, que ce soit l'époque où elle se passe ou l'âge de Narcisse. Un dépouillement semblable se dégage de l'organisation spatiale : un seul espace sert de cadre à la scène, les bords de la source étant évoqués par la mention de détails comme les roseaux, les arbres, les rocs, les arbres et les fruits (v. 99 à 107).

Le système des personnages n'est pas moins concis que les jalons spatio-temporels. Tirésias en est exclu ; Écho ne fait qu'une brève apparition sans

conséquence pour le déroulement du poème ; les divinités ne sont citées qu'à titre de représentants des phénomènes de la nature et n'ont pas de prise sur les actions du héros. En revanche, la présence de Narcisse domine la quasi totalité de « Fragments du Narcisse » ; c'est lui le personnage principal, et le seul du poème, ou peu s'en faut. Certes, on doit considérer également le rôle ambigu de son reflet dans le déroulement du texte : pour Narcisse, il s'agit de son double plus que parfait, son « semblable... et pourtant plus parfait que [lui]-même » (v. 122), mais il est également un trompe-l'œil, un leurre *d'alter-ego*, (« Vous n'êtes que lumière, adorable moitié », s'écrie Narcisse au vers 251).

Une relation de contraste oppose Narcisse (accompagné de son reflet) aux amants ayant rendez-vous aux bords de la source. Cette opposition se situe plutôt au niveau symbolique. L'épisode des couples dans la partie II de « Fragments du Narcisse » fait le récit de leur passion : après les jouissances de la chair (v. 171-191), les amants doivent supporter les affres de la passion détournée (v. 192-230). Il n'est point malaisé de déceler une moralité sous-jacente à cet épisode : les couples jouissent des plaisirs de l'amour, mais de ce fait même doivent en subir la contrepartie, c'est-à-dire les peines de l'amour (les mensonges, la malice, la nostalgie). Or, Narcisse est affranchi de ces souffrances du fait même que nulle étreinte n'est possible entre lui et l'objet qu'il chérit. De l'impossibilité de réaliser cet amour découle la conclusion du poème : Narcisse ne subit pas les âpres châtiments de la folie et de la mort, comme chez Ovide, mais celui de la frustration lorsqu'il voit disparaître implacablement son reflet chéri dans l'obscurité de la nuit.

Nombreux furent les critiques, y compris Paul Valéry lui-même, à se pencher sur « Fragments du Narcisse » afin de déceler sa signification. Retenons l'ébauche d'exégèse que son auteur avança dans un entretien avec Lucien Lefèvre ; selon Valéry, Narcisse est le symbole d'une « tragédie », sa figure représentant la « confrontation de l'homme tel qu'il se perçoit en lui-même, c'est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale et universelle [...], avec son image d'être défini et particulier ».¹⁰

Différences entre la version d'Ovide et celle de Paul Valéry

Dans cette partie, nous signalons quelques dissemblances entre le poème d'Ovide et celui de Valéry, l'une des plus frappantes étant le dépouillement narratif de l'approche de Valéry par rapport à celle d'Ovide. Là où le poète latin accompagne le héros de sa conception jusqu'à son trépas et en mêlant son sort à ceux de Tirésias et d'Écho, Valéry limite l'action de son poème à Narcisse qui chérit son image et qui s'en prend aux couples qui s'aiment aux bords de la fontaine. Cette réduction de la fable à une seule scène entraîne une simplification des catégories narratives. Les coordonnées temporelles et spatiales, présentes chez Ovide avec des informations telles que la situation géographique du récit et la période pendant laquelle il évolue, sont réduites à leur minimum dans « Fragments du Narcisse », seuls le moment de la journée, le crépuscule, et les éléments décoratifs du paysage champêtre y étant déterminés.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la présence d'un narrateur extradiégétique dans *Les Métamorphoses* crée un éloignement de celui-ci envers le personnage, le narrateur ovidien appréciant à distance le sort de Narcisse et jugeant moralement ses actions. Cette distance entre le narrateur et le héros est en conformité avec la dimension morale et religieuse du récit chez Ovide, l'amour de soi de Narcisse y

étant assimilé à une inobservance des lois divines que la déesse Némésis ne tarde pas à châtier. Or, c'est précisément cette séparation entre le narrateur et le personnage chez Ovide que l'emploi d'un point de vue interne à Narcisse supprime dans « Fragments du Narcisse ». Les passions qui troublent le héros, tout comme les éléments de la nature l'entourant, sont donnés à connaître par ses propres mots, nulle autre voix ne venant contredire ses pensées ou déplorer son désarroi. Il en ressort que le caractère moral et religieux du mythe, véhiculé par un narrateur extradiegetique qui répudie la crédulité et l'ignorance dont fait preuve Narcisse en aimant son propre reflet, est absent de « Fragments du Narcisse ».

Cette laïcisation du mythe, accompagnée d'une atténuation de sa dimension d'exemplarité, peut être perçue dans les différences existant entre le système des personnages de chacune de ces deux œuvres. Il est remarquable que Tirésias soit absent de « Fragments du Narcisse », qu'Écho joue un rôle sans conséquence pour l'évolution de l'histoire et que même les divinités (représentées par Némésis, elles sont chez Ovide des pièces fondamentales pour la disparition de Narcisse) perdent chez Valéry leur dimension morale et gardent seulement leur pouvoir sur la nature, ce qui est évident dans la partie III du poème de *Charmes* quand Narcisse adresse aux dieux la prière d'arrêter le coucher du soleil. Les déités n'y répondent point. Leur silence témoigne de la séparation entre les affaires humaines et les actions divines dans le texte de Valéry et de l'éviction du ton réprobateur envers Narcisse qui en découle. Les dénouements que le poète latin et le poète français assignent à l'histoire de Narcisse ne font que confirmer cette divergence de moralité : tandis que le Narcisse d'Ovide est châtié par le trépas, il n'en va pas de même pour le Narcisse de Valéry qui se voit borné à regarder, impuissant, la disparition de l'être qu'il désire, mais ne trouve point la mort à la fin du poème.

Quelques brèves considérations finales

Comme nous l'avons montré tout au long de cette analyse, la version du mythe de Narcisse offerte par Valéry présente d'importantes divergences en comparaison avec celle d'Ovide. Dans « Fragments du Narcisse », on observe une extrême réduction de la complexité de l'intrigue et une simplification prononcée des catégories de temps et d'espace par rapport à la version d'Ovide où les coordonnées spatio-temporelles sont clairement indiquées et où le récit de la vie de Narcisse est mêlé à ceux de Tirésias et d'Écho.

Une étude des raisons qui motivent ces différences échapperait au but de cette communication. Bornons-nous à signaler que l'approche de Valéry est redevable de l'esthétique symboliste qui marqua les années de formation du poète (pendant les années 1880 et 1890) et qui préconisait une réduction de la place du récit dans la poésie, ce dont fait preuve « Fragments du Narcisse ».

Notas

¹ Ce travail a été élaboré dans le cadre d'un mémoire de master ès littératures francophones dont la rédaction a bénéficié d'une bourse du CNPq (que nous remercions de son aide) : LEMOS, Rodrigo. *Le Mythe de Narcisse dans la poésie de Paul Valéry*. Mémoire de master. Direction de recherche : Robert

Ponge. Porto Alegre : Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2010.
Disponível sur la toile à l'adresse suivante : <http://sabix.ufrgs.br/ALEPH/>.

² OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition bilingue : latin et français (traduit du latin par Joseph Charmonard), Paris: Garnier, coll. "Classiques", p. 136 et 137.

³ Ibidem, p. 142 et 143.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 136 et 137.

⁷ Ibidem.

⁸ CELEYRETTE-PIETRI Nicole, "Métamorphoses de Narcisse", *La Revue des lettres modernes*, numéro 413-418, intitulé « Paul Valéry I », Paris : Minard, 1974, p. 9.

⁹ VALÉRY Paul, « Fragments du Narcisse », in : idem, *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 62.

¹⁰ VALÉRY Paul, in : LEFÈVRE Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, apud HYTIER Jean, « Note à 'Fragments du Narcisse' », in : VALÉRY Paul, *Œuvres*, tome 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 1672.

Alusões literárias e elementos surrealistas em *Inland Empire*, de David Lynch

Samara Duarte da Silva

David Lynch used elements of expressionism and surrealism feature to build his latest film, *Inland Empire* (2006), a film also characterized by a non-linear narrative, which finds support in the stream of consciousness – a literary technique used by writers like James Joyce, like William Faulkner and like Virginia Woolf, in which the character has his/her imagination portrayed in an unordered way, producing an interior monologue. In other words, there is the appropriation of the literary language into the cinematographic language. By using this resource, Lynch breaks the space-time limits and sets up his movie setting it in a representative and disorderly logic. Moreover, the corporeal aesthetics of some characters also serves as a support to illustrate dreamlike states and elements such as colors and as objects that appear repeatedly run through the film in order to also signal the transport to an imaginative action. In this perspective, it is worth analyzing this film, since the lack of papers regarding this matter. Thus this study aims to identify key points regarding the narrative and the aesthetics of the film – namely: the absurd, the *Doppelgänger*, the stream of consciousness, the surreal elements and the body represented in *Inland Empire*.

Keywords: Aesthetics; Acting; Film narrative.

1 Introdução

Propõe-se produzir uma análise narratológica e estética do filme *Inland Empire*,¹ lançado em 2006 e dirigido por David Lynch, destacando, principalmente, o fluxo de consciência, os jogos de linguagem, as alusões a temas da literatura (como o *Doppelgänger*) e os elementos surrealistas presentes na película.

Inland Empire narra a história de Nikki Grace, uma atriz de cinema convidada para ser protagonista de um filme, que é, na realidade, um *remake* de uma película polonesa que fora baseada em uma lenda cigana. Tal *script* é considerado amaldiçoado, pois os atores principais morreram no decorrer das filmagens. Nikki – que é casada – começa a ter um caso com o seu colega de trabalho. A protagonista confunde ser atriz e ser personagem, multiplicando os seus papéis no decorrer da história.

2 Alusões literárias em *Inland Empire*

O caos universal, o existencialismo, a desintegração da linguagem como decodificadora do mundo, a carência de tempo e de espaço unidimensionais e determinados são constitutivos deste filme. As personagens parecem estar presas em uma espécie de Dédalo que, por vezes, funciona circularmente. Existe uma desvalorização

Samara Duarte da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: samy_duarte@hotmail.com.

linguística percebida pelo seu caráter fragmentado ou vazio. O texto vai de encontro ao gesto: dá-se mais valor à luz, ao som, aos símbolos cênicos. As palavras tomam o caráter confuso e grotesco do mundo, e é criado, desta forma, um jogo de linguagem.

Utiliza-se o conceito “jogos de linguagem”, entendido de acordo com o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein,² o qual defende que estes jogos têm “um ar de família”, na medida em que todo jogo obedece a regras, sejam regras formais ou regras estratégicas, criadas no curso do próprio jogo. No que tange aos “jogos de linguagem”, o autor postula que o mais importante, na linguagem, não é a significação, mas o seu uso. Os “jogos de linguagem” presentes em *Inland Empire* são uma combinação não somente de palavras, mas de ações, de atitudes e de formas de conduta que permitem a compreensão da técnica de “uso” da linguagem na sua totalidade.

As fronteiras entre o sonho e a realidade, em *Inland Empire* são tênues, ocorrendo o predomínio do jogo do refinamento lógico. Assim, é inevitável a aproximação da obra de Lynch com a do escritor Franz Kafka. As personagens deste, vivem situações de pesadelo, das quais não conseguem se livrar, e expressam a angústia do homem diante da morte e do absurdo da existência. O tema da incomunicabilidade pode ser exemplificado a partir da obra *O processo*,³ na qual Joseph K. é acusado sem saber por que e nem por quem. Nikki, no longa-metragem, também é alertada de que ela tem uma conta não paga, mas em nenhum momento Lynch deixa claro do que trata a inculpação, que é exposta no início do filme, como um anúncio, e no final, como uma cobrança. A languidez e o alheamento são características intrínsecas em Joseph K. e em Nikki, personagens estas que não conseguem entender a realidade que as cercam. Existe, em ambas as obras, uma imprecisão onírica – desenvolvida em uma atmosfera de sonhos e de pesadelos combinados com fatos prosaicos – explicitada por situações absurdas.

Outra aproximação do filme com temas da literatura provém da inserção do *Doppelgänger* no roteiro. Tal termo alemão é utilizado para designar um duplo ou um sócia. O tema literário do duplo aparece, sobretudo, no século XIX. Considera-se que o ser humano, eventualmente, estabelece a crença da sua existência e afirma a sua identidade a partir da sua imagem. São diversas personagens que têm as suas histórias contadas sob o ponto de vista da imagem – a saber: em *O Duplo*,⁴ de Dostoiévski, Goliádkin – um funcionário público que dá a impressão de ser paranóico, por recorrentes vezes sofrer de inquietações e ter problemas com os seus inimigos – vê-se em contato com o seu duplo, um homônimo que é empregado no mesmo local em que o primeiro trabalha, e que, fisicamente, em nada se difere dele. À primeira vista, o único a não tratar o ocorrido com naturalidade é o sujeito duplicado, pois para o seu criado e para os seus colegas o caso nada tem de excepcional. Goliádkin sente como se ele tivesse a sua identidade usurpada, beirando, ao findar da história, à loucura e, conseqüentemente, levando a sua convivência com a sociedade à ruptura; em *O retrato de Dorian Gray*,⁵ de Oscar Wilde, a personagem homônima ambiciona a imortalidade a partir da imagem do seu retrato que fora pintado; em *História abreviada da literatura portátil*,⁶ do escritor catalão Enrique Vila-Matas, uma das atribuições para fazer parte da sociedade secreta dos *shandys* era possuir tensa convivência com a figura do duplo; lançado mais recentemente, *O homem duplicado*,⁷ de José Saramago, narra a história de Tertuliano Máximo Afonso, o qual se reconhece em um outro corpo, em um sócia. Em *Inland Empire*, Sue, em certo momento, é desprendida de Nikki. Cria-se um espetáculo de desdobramento de personalidade, conduzindo a uma experiência de efeito aterrorizante, pois o “eu” não era aquele que pensava ser. Aparentemente, tudo o que se passa no longa-metragem é uma dispersão do presente segundo o duplo eixo do passado e do futuro, naufrágio vertiginoso do “real”, ao qual falta todo aqui e todo agora. O

fechamento do filme se dá com a suposta morte do duplo, findando, assim, com aquela que Nikki tentava ser. Neste momento, atenta-se para um forte ponto de ligação com o conto de Edgar Allan Poe, intitulado *William Wilson*,⁸ no qual o narrador, em conflito com o seu duplo, dele foge e o elimina no último encontro. Desta forma, sem o “Outro”, a personagem se destrói.

Além do mais, o conflito pelo qual Nikki passa é comparável com o caso de Goliádkin, em *O duplo*, pois ambos os protagonistas se vêem ameaçados pelos seus sócias, os quais ocupam todos os seus espaços e representam aquilo que os duplicados não querem ser ou rejeitam em si mesmos. Podemos notar tal relação, por exemplo, na cena em que Sue é uma prostituta que perambula pela calçada da fama, enquanto Nikki, uma respeitável atriz de *Hollywood*, a vê do outro lado da rua. Em *Inland Empire*, a duplicação da protagonista funciona como a fabricação de um simulacro. Sue é resultado de uma transformação de Nikki, e tal metamorfose se confunde de forma recorrente com o “real” e com o inventado.

A questão da metamorfose é bem delineada nos filmes de Lynch. Quando comparada à inventada por Kafka, percebe-se que o caixeiro-viajante Grégor Samsa, personagem esta que se transforma em um inseto, é uma influência central no trabalho de Lynch, pois mesmo que a protagonista Nikki, no caso de *Inland Empire*, não mude a sua representação corporal por completo, uma espécie de metamorfose se dá por meio da sua personalidade.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de Lynch utilizar na narrativa fílmica o chamado fluxo de consciência, termo advindo da literatura – utilizado por autores como James Joyce, como William Faulkner e como Virginia Woolf – , o qual trata da particularização de um determinado modo de foco narrativo, para designar um método que apresenta o que se passa na consciência de um ou de mais personagens. William James⁹ adverte que a consciência não é fragmentada em partes consecutivas, mas sim em um fluxo contínuo. É natural ligar ao fluxo de consciência a técnica psicanalítica da livre associação de ideias, pois existe uma semelhança entre a associação de pensamentos que ocorre no fluxo de consciência com o procedimento do paciente no consultório psicanalítico. Entretanto, considera-se que, embora se procure o realismo psicológico com a utilização deste foco narrativo, existe também, através dele, a busca de poesia e de efetividade retórica, tal como ela é utilizada em *Inland Empire*.

No seu filme, Lynch recorre a solilóquios que consistem na utilização da técnica do fluxo de consciência, direcionado ao espectador, sem que a personagem precise voltar os seus olhos para a câmera. Como em uma peça teatral, o monólogo é apresentado à audiência, enquanto os demais atores presentes em cena permanecem em silêncio. Na cena em que a protagonista vai ao encontro de um psiquiatra percebemos com maior nitidez tal técnica utilizada na narrativa fílmica. O doutor não interrompe Nikki, deixando-a revelar os seus processos psíquicos. O espectador se debruça no interior da mente da personagem. Tal monólogo, na sua totalidade, apresenta uma linguagem truncada e desordenada. Rompe-se aqui a mimese do “real” externo e se introduz o discurso do universo psíquico como realidade fílmica.

O monólogo de Nikki pode ser relacionado ao de Molly Bloom, presente no livro *Ulisses*,¹⁰ de James Joyce. Ambas expõem os pensamentos em uma sequência ininterrupta e brusca, de forma que o foco seja rotativo, conforme o curso mental da personagem. Molly, tanto quanto Nikki, tem o seu monólogo composto por palavras errantes que denotam o universo labiríntico da mente – no texto de Joyce, a falta de pontuação e a mudança vertiginosa de assunto indicam o fluxo de consciência: Molly não

fala com o leitor, tampouco com outra personagem, pois o único interesse do texto é representar o processo mental dela.

Outra alusão que também pode ser feita entre o monólogo de uma personagem japonesa – no longa-metragem – com o de Benjy – um dos quatro narradores do livro *O som e a fúria*,¹¹ de William Faulkner. Benjy, o primeiro a apresentar o seu ponto de vista da história do livro, possui um retardo mental. Passado e presente, projeções e recordações, discursos e ações se embaralham a todo instante em meio a uma desordem vocabular.

Enquanto fala, a japonesa – no filme - que está abraçada com o seu namorado, ignora (ou finge ignorar, por não suportar olhar para o que está acontecendo, como se ocorresse uma espécie de subterfúgio de sua visão para a sua fala) a presença de Sue, que agoniza do seu lado. A forma como a personagem se expressa denota insegurança, infantilidade e fuga. Os testemunhos, tanto de Benjy quando da japonesa, são centrados em si mesmos, sobre as suas experiências e/ou as suas sensações.

Ambas as falas são fragmentadas, incoerentes e inconclusivas. Percebe-se, a partir delas, um alto grau de enredamento psicológico das personagens. Tais monólogos são desconexos e são norteados emocionalmente pelas impressões do mundo exterior, presentes nas consciências. Não existe moralidade das personagens quando falam dos respectivos temas. O próprio título do livro de Faulkner provém de uma passagem de MacBeth, de Shakespeare, segundo a qual a vida é “uma história cheia de som e fúria, contada por um idiota e que não significa nada”.¹² Assim, pode-se interpretar os enredos tanto do livro quanto do filme.

Embora as citações retiradas das películas tenham sido pontuadas, a falta de nexos das ideias que se apresentam é notável. No monólogo escrito por Joyce, o leitor faz mentalmente a pontuação. Na leitura da narração de Benjy, percebe-se, além dos erros de concordância verbal, a falta de pontuação adequada. Existem problemas da linguagem falada em que as expressões são empregadas fora dos seus sentidos usuais.

Ademais, os solilóquios presentes no filme podem também ser compreendidos como uma metáfora da incomunicabilidade e do isolamento da personagem, pois a funcionalidade do diálogo se dissipa no decorrer da narrativa. As falas possuem um caráter muito mais voltado para o simbolismo (para a estética) do que para uma conversa habitual. Outrossim, a utilização recorrente de primeiríssimos planos dos rostos dos atores sugere, além do estranhamento, o sentimento de retraimento e de aprisionamento das personagens, denotando o poder de significação psicológica e dramática do filme.

Em devir, as memórias, as sensações, as falas, as cenas, ou seja, o enredo da história é desordenado e sobreposto. Passado, presente e um provável futuro são mostrados simultaneamente, sob mais de uma perspectiva. Bem como a linguagem falada, todas as sequências aparecem como um fluxo caótico, em uma estrutura diagramática, como em um movimento da mente, que pressupõe a relativização do tempo. Os pensamentos da personagem são influenciados por fatores internos e externos, operando, desta forma, polifonicamente. Em *Inland Empire*, as unidades de tempo são estabelecidas por um fluxo de imagens. O filme funciona como uma lógica representativa desordenada. O fluxo temporal coincide totalmente com o fluxo da consciência do qual ele é o objeto.

2 Elementos surrealistas presentes na película

Caracterizado pela expressão do pensamento de forma espontânea e automática, norteados pelos impulsos do inconsciente, deliberadamente incoerente e ilógico, o

Surrealismo proclamou a prevalência absoluta do sonho, renegando a ordem moral e social, indo de encontro aos padrões estabelecidos.

Concentrando-se no longa-metragem aqui analisado, percebe-se que este é formado por sequências não organizadas linearmente, não sendo estas necessariamente partes da história como um todo. Quando Lynch introduz um dos seus projetos paralelos no filme – a *sitcom* dos *Rabbits* – nota-se a prevalência da lógica do sonho, como se as personagens-coelhos fizessem parte da deformação onírica de um sonhador. Lynch apresenta cortes rápidos, os quais sinalizam um possível amanhã, algo que já ocorreu ou, ainda, um devaneio ou um sonho de uma das personagens.

Considera-se que foi no cinema que o Surrealismo buscou alguns recursos do seu imaginário. A sétima arte funciona, para os seguidores de tal escola, como uma exigência poética incomparável. Lynch, bem como André Breton e os demais surrealistas, interessa-se pela lógica do sonho, ou seja, pela sua organização inusitada, feita ao acaso. Flávio Mainieri,¹³ ao analisar o cinema surrealista, afirma que nele nem tudo é desordem, mesmo que esta seja a característica que norteia a criação e que possibilita uma nova relação com o mundo e com os objetos. Para o autor, a ordem é dada a partir do discurso cinematográfico: em outras palavras, é a partir da montagem de um filme que se tem o domínio da diegese, da história. A ordem de uma narrativa não necessariamente precisa representar a ordem do mundo e nem ser racionalmente organizada.

Inland Empire não obedece ao imperativo da verossimilhança e das regras da percepção habitual. A diferenciação não se dá somente no conteúdo das cenas – que desestabilizam o olhar – mas também na sua própria montagem, a qual é composta pela imaginação, pelo acaso. Não há referências espaciais e temporais claras. O princípio da “livre associação”, defendida pelos surrealistas, instala-se na feitura da montagem cinematográfica. Segundo Ismael Xavier,¹⁴ o discurso cinematográfico imita a articulação dos sonhos. O material de que dispõe o cinema vai ao encontro do material trabalhado pelo inconsciente; assim sendo, o filme pode representar o modelo onírico com facilidade. A película, na forma de poesia, transforma-se por completo em câmera subjetiva. Tudo o que se passa na tela é o retrato da imaginação do diretor. Porém, existe a simulação de que a imagem faz parte dos pensamentos de uma das personagens.

Para representar situações de estados oníricos ou de confusão mental, o diretor utiliza alguns recursos – a saber: cenas filmadas com luz de tom azulado, objetos que aparecem diversas vezes, como o abajur e como o telefone vermelhos, as cortinas de mesma cor, recorrentes em outros filmes dele, bem como as falas desconexas das personagens, a música extradiegética de suspense, a câmera focalizada em primeiríssimo plano no rosto dos atores, as distorções de imagens (sem alta definição, com planos escurecidos, com intersecções de cores, com explosão de texturas e com maior granulado nas figuras). Isto é: o corpo, representado estranhamente – ora com personagens-coelhos, ora com rostos desfocados ou filmados em primeiríssimos planos – denotam o objetivo do diretor de simular uma espécie de deformação onírica.

Considerando-se que o filme seja – pelo menos em parte – a representação do sonho de uma das personagens, deve-se atentar para o fato de que o relato de um sonho é ininteligível até mesmo para o sonhador, pois a censura o impede de saber o seu significado. Explicitando a teoria freudiana, Garcia-Roza¹⁵ afirma que o sonho é uma forma disfarçada de realização de desejos, os quais são censurados, constituindo-se, assim, a deformação onírica. Tal censura que deforma, serve para proteger o sonhador do caráter ameaçador dos seus desejos. O trabalho de distorção é chamado de elaboração onírica. Por tais motivos, o sentido de um sonho não se esgota em apenas uma interpretação. Um mesmo elemento de um sonho manifesto pode remeter a diversos

pensamentos latentes completamente distintos. Em se tratando da representação de um sonho trabalhada em nível poético, as interpretações também variam de acordo com a análise que se pretende fazer, pois se pode entender tal película somente enquanto um retrato da imaginação do diretor, ou enfatizando a questão metapoética do roteiro.

Notas

¹ Manteve-se a escrita do título do filme no original ao longo do trabalho, entretanto, utilizou-se a versão do DVD em português: *IMPÉRIO dos Sonhos*. Direção: David Lynch. Produção: Mary Sweeney e David Lynch. Roteiro: David Lynch. Intérpretes: Laura Dern, Jeremy Irons e outros. Estados Unidos: Studio Canal Production, Camerimage e Asymmetrical Productions, 2007. 2 DVD's (180 min.), Widescreen anamórfico, color.

² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

³ KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhaïlovich. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 4 v.

⁵ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: M. Claret, 1999.

⁶ VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

⁷ SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁸ POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

⁹ JAMES, William. *The principles of psychology*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.

¹⁰ JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

¹¹ FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹² SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

¹³ MAINIERI, Flávio. O olho e a lua. In: PONGE, Robert. *O surrealismo e o novo mundo*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade da Ufrgs, 1991. p. 75-79.

¹⁴ XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

¹⁵ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.

ADORNO, BENJAMIN E O SURREALISMO

Sérgio Schaefer

In the brief text "Reviewing the surrealism" (1956), Adorno proposes to overcome the usual way of discussing the trend in surrealist art. According to the author, we must give account of the thing itself, i.e., we must understand the proper way of structuring the work as surrealist aesthetic form. The effort expended by surrealism in the decomposition and rearrangement of reality do not want to dissolve it, but to present a discontinuous juxtaposition of images. Assembly and reassembly. These images, often unusual, are not originated in symbolism of unconsciousness but from our childhood lost experiences, saved maybe in an erased trunk-memory. It is our history that is included in the surrealists' procedures. This retaking, however, lies between the schizophrenic, that shatters, and the reification, that hardens. Therefore, the surrealistic results are presented as dead lives. Or fetish, in which have been fixed libidic material. The surrealistic decompositions remind prohibitions to what something that was desired one day. Its background is twofold: it is the desire to regain the *promesse de bonheur*, that constantly is denied in society administered by enlightened reason, and it is resignation of desire. Benjamin, in "The Surrealism: the latest snapshot of European intelligence" (1929), seeks to understand differently the surrealist movement. On the one hand, surrealism moves between things. In his "reified universe", the most important object is the city of Paris. "There is no face [even of Nadja of Breton] presenting a physiognomy as surreal as the true face of a city." It is the freedom to run the space that enchants Benjamin. But it is not enough to surrealism walk through space in the city. It advances towards politicising, which claims to be revolutionary undoing anarchically the order of things and ecstatically remaking it. Politics of ecstasy. Ecstasy politicised. This is another dimension of surrealism. In relation to it, Benjamin demonstrates an insecure disenchantment: it is necessary to trust distrusting.

Keywords: surrealism; Adorno; Benjamin; lost childhood experiences; desire/resignation of happiness; spacial objectification; revolutionary politicization.

No breve texto "Revedo o surrealismo" (1956), Adorno propõe que se supere o modo usual de discutir a tendência surrealista na arte. Segundo o autor, é preciso dar conta da própria coisa, ou seja, precisamos entender o modo próprio de a obra surrealista se estruturar como forma estética. O esforço despendido pelo surrealismo na decomposição e rearranjo da realidade não pretende dissolvê-la, mas apresentar uma justaposição descontínua de imagens. Montagem e remontagem. Essas imagens, geralmente inusitadas, se originam não de simbolismos do inconsciente mas de experiências perdidas de nossa infância, essas, sim, talvez guardadas no baú de uma memória apagada. É nossa história

Sérgio Schaefer, Universidade de Santa Cruz (UNISC), Av. Independência, 2293, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil. Fax: (51)37171855; Tel: (51) 37177300; E-mail: info@unisc.br.

que é retomada nos procedimentos surrealistas. Essa retomada, no entanto, se situa entre o esquizofrênico, que despedaça, e o reificado, que empedra. Por isso, os resultados surrealistas põem-se como naturezas mortas. Ou fetiches, nos quais foi fixado material libídico. As decomposições surrealistas relembram as proibições feitas àquilo que um dia foi desejado. Seu fundo é duplo: é desejo de recuperar a *promesse de bonheur*, que é constantemente negada na sociedade administrada pela razão esclarecida, e é renúncia do desejo. Benjamin, em “O surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia” (1929), busca entender o movimento surrealista de outro modo. Por um lado, o surrealismo se movimenta entre coisas. Em seu “universo coisificado”, o objeto mais importante é a cidade de Paris. “Não há rosto algum [mesmo o de Nadja de Breton] que apresente uma fisionomia tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade.” É a liberdade de percorrer o espaço que encanta Benjamin. Mas não basta ao surrealismo caminhar pelo espaço da cidade. Ele avança rumo à politização, que pretende ser revolucionária desfazendo anarquicamente a ordem das coisas e extaticamente a refazendo. Política do êxtase. Êxtase politizado. Esta é a outra dimensão do surrealismo. Em relação a ela, Benjamin demonstra um inseguro desencantamento. É preciso confiar desconfiando.

Palavras-chave: surrealismo; Adorno; Benjamin; experiências perdidas da infância; desejo-renúncia de felicidade; coisificação espacial; politização revolucionária.

O surrealismo, normalmente, é interpretado como um movimento que procura expressar as luzes e sombras que povoam a dimensão inconsciente do indivíduo. Essa expressão pode se dar seja através da explicitação parafrásica de sonhos, de surtos delusivos maravilhosos, de alucinações estranhas, seja pelo automatismo da escrita, pelo transmanuseio das tintas e das figurações na pintura ou pelo viés enviesado da lente da máquina fotográfica e da lente da câmera de filmar. O surrealismo tem um modo inusitado de concretizar seus atos criadores na arte. Surpreendente, quase sempre.

Segundo o *Manifesto* de 1924 e segundo o Breton daquele momento, o automatismo é o carro-chefe dos produtos surreais:

Surrealismo. S.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento, suspenso o controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética ou moral.¹

O ato criador se deixa envolver pelo espaço e pelo tempo de tal modo que seu resultado, a velocidade, automatiza a lógica, transtornando sua estrutura rígida e controladora e nos libertando de sua prisão. A certa altura de *Nadja*, Breton diz com o mais puro fogo na ponta da língua: a lógica é a mais odiável das prisões.²

Por que o automatismo entra em choque com a lógica desencantada da nossa cultura? Antes de tudo, devemos nos precaver contra o conceito de automatismo. Escrita automatista surreal ou pintura automatista ou poesia automatista etc. não significam atos mecânicos aleatórios, incompreensíveis ou caóticos que teriam repercussão externa desconexa e sem sentido. Um automatismo contra-lógico não vem pela forma externa. A forma estética é interna, submerge atrás das aparências e sempre nos diz alguma coisa

não dizendo, como esclarece Adorno. Forma é conteúdo sedimentado e como tal já anuncia algum sentido, mesmo não anunciando.³ O automatismo surreal deve ser encontrado atrás das belas/feias aparências. Quando o encontrarmos, toparemos com a contra-logicidade. A análise do eixo que sustenta *Nadja* (1928), livro escrito após o *Manifesto* de 1924, nos possibilitará esse encontro.

Nadja é apresentado, nas suas aparências, como um texto semelhante a muitos outros. Parece ter sido escrito de modo bem consciente e comportado. Se ficarmos enredados nas aparências, não conseguiremos entender nem o que seja o automatismo surreal e nem o que seja libertar-se da prisão da lógica. A compreensão surrealista dessa obra está posta já no início do livro quando o autor-personagem faz a pergunta: “Quem sou?” Essa pergunta significa, de fato, a outra pergunta que vem a seguir: “Com quem ando?” Ou então: “O que persigo? O que desejo encontrar?” Pronto, está deflagrado o automatismo, uma vez que a busca da identidade haverá de se dar percorrendo o corpo da cidade-objeto, Paris. O *plot* desse livro (se assim se pode falar) é um constante caminhar pela cidade. Ser é percorrer a cidade. Ser é movimento que se coisifica em ruas, praças, edifícios, monumentos, parques, cafés, *boulevards*, fachadas, letreiros, mercado das pulgas, estação de trens, casas, bares. Quem impulsiona o movimento é Nadja, a moça de “olhos de avenca”. Entretanto, não podemos tomar Nadja como mulher, como figuração feminina envolvida num enredo afetivo-intelectual com o autor-personagem. Quando Breton pergunta: “Quem é você?”, ela, sem hesitar, responde: “Sou a alma errante.” Se decodificarmos a palavra “alma” pelo seu significado bretoniano, temos: “Sou o inconsciente errante”.

Ao juntarmos agora todos os fios, chegaremos a entrever a forma estética que sustenta os começos do surrealismo, pelo menos daquele vinculado ao *Manifesto* de 1924. Eu, André Breton, autor-personagem surreal, sou com quem ando. Ando com Nadja, que é o inconsciente errante. Sou, pois, o inconsciente errante pela cidade-objeto Paris. Ou: estou consciente da minha inconsciência quando esta se coisifica de algum modo. No presente caso, a coisificação se dá pelos sedimentos históricos que a cidade de Paris proporciona: esta rua, este *boulevard*, este monumento, este teatro, esta praça etc. O inconsciente é história sedimentada em objetos. Breton e Adorno parecem estar muito próximos. De fato, estão próximos-distantes.

Adorno não reconhece que a objetificação do inconsciente se dê fora do sujeito surrealista. E nem mesmo que o sujeito surrealista possa expressar objetificadamente os simbolismos do inconsciente.

A afinidade com a psicanálise não será encontrada no simbolismo do inconsciente, mas sim na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis.⁴

Adorno joga a peso do movimento surreal para as experiências perdidas da nossa infância, essas, sim, talvez guardadas no baú de uma memória apagada ou quase-apagada. É nossa própria história que é retomada nos procedimentos surrealistas. Essa retomada, no entanto, situa-se entre o esquizofrênico, que despedaça, e o reificado, que empedra. Por isso, os resultados surrealistas põem-se como naturezas mortas. Ou fetiches, nos quais foi fixado material libídico.⁵

As composições/decomposições surrealistas são relembrações daquilo que um dia foi desejado. Seu fundo é duplo: é desejo de recuperar a *promesse de bonheur*, que é constantemente negada na sociedade administrada pela razão esclarecida, e é renúncia do desejo.

Se adotássemos o modelo explicativo adorniano do surrealismo – que, diga-se, beneficiou-se de outros desenvolvimentos surreais inexistentes à época do primeiro manifesto e do aparecimento de *Nadja*⁶ – poderíamos, por certo, interpretar a errância de André Breton, autor-personagem, pela cidade de Paris como um movimento de reencontro dos desejos que foram reprimidos em algum momento de sua história infantil ou, então, que começaram a ser reprimidos nessa fase da vida. Nesse caso, o escrito *Nadja* se ilumina diferentemente. A imagística de um inconsciente trazido à consciência por meio da cidade-objeto Paris – como foi possível interpretar o surrealismo de *Nadja* sem o apoio em Adorno – recebe novo encaminhamento: Nadja é o objeto feminino desde sempre desejado pelo autor-personagem surrealista Breton, reprimido desde os inseguros e brumosos tempos da infância pelo princípio de realidade a que todos temos de nos adaptar e aceitar; além disso, por um jogo de substituições ou de sublimações, transformamos o corpo da mulher no corpo da cidade; assim, ao percorrer o corpo da cidade, estamos percorrendo imaginariamente (alucinatoriamente) o corpo da mulher.

O modelo adorniano, por outro lado, abre perspectivas para entender porque Nadja, ao fim do relato, enlouquece e é internada num hospício.⁷ O que não está sendo dito, quando se diz isto? A loucura pode ser interpretada como um grau agudo de estranheza: achar-se estranho entre estranhos. O louco não é também chamado de alienado mental? Alienado é alguém que se torna estranho a si mesmo porque um outro o domina. Dominação que não se compreende, mas que subjuga. Subjugação transtornante. A cidade é este outro e exerce sobre mim domínio. Se a cidade é um dos produtos da marcha histórica da racionalidade esclarecida, então sou dominado por esta racionalidade, que, sob o capitalismo, alcançou um estado cada vez mais sofisticado de irracionalidade. Chegamos, pois, à loucura. O surrealista, reprimindo seus desejos desde as perdidas experiências da infância, torna-se um evidente exemplar que, em dado momento histórico, concentrou na forma estética a revolta contra o mundo administrado pela razão ocidental. O que, no contexto do modelo adorniano, leva-o a perder-se na loucura ou na alienação.

Para Adorno, a revolta surrealista é um movimento abortado, pois se satisfaz com a revolta renunciando à *promesse de bonheur*. É arte desiludida. Por isso, Adorno fecha seu texto dizendo que o surrealismo está ultrapassado. “Isso ocorre porque os homens já renunciaram a essa consciência de renúncia.”⁸ Isto é, hoje (a saber, em 1956), não aceitamos mais a renúncia da promessa de felicidade.

Walter Benjamin vê com outros olhos o movimento surrealista. O texto que procura analisar os primeiros passos desse movimento, escrito no piscar do olho do furacão,⁹ é perpassado, de um lado, por um ar de encantamento e admiração, e de outro, por um inseguro desencantamento e um confiar desconfiando. O que, aliás, caracteriza praticamente todos os escritos benjaminianos.

Duas coisas encantam no surrealismo: as “experiências mágicas com as palavras”, ou seja, a arte de transformar a língua em espaço e, como consequência, a liberdade de percorrer o espaço usando as palavras como meio de transporte. É claro que Benjamin se refere especificamente ao livro *Nadja* de Breton, mesmo que não exclusivamente. *Nadja* é um romance de porta aberta.¹⁰ Pode-se entrar e sair quando bem se entender. Sair pela porta não significa querer encontrar Nadja, mas encontrar as coisas que estão perto dela. “Ele [Breton] está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja.”¹¹ Não é, pois, o amor que move o autor-personagem surrealista e, sim, as coisas da cidade de Paris, isto é, o “universo coisificado” parisiense, seus prédios obsoletos, antiquados, ultrapassados, suas ruas que se entrecruzam e desembocam em praças,

parques, monumentos¹² ou passam por hotéis, bares, cafés. A cidade tem um rosto que deve ser devassado.

Nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.¹³

De Breton para Adorno e deste para Benjamin, a cidade perdeu o corpo e ficou espacializada no rosto. O rosto é uma superfície exterior que revela/expõe muitos significados interiores. Chegamos novamente àquilo que é fundamental ao surrealismo: a exposição coisificada do psiquismo consciente/inconsciente. É preciso percorrer o rosto da cidade, pois isso há de abrir ao mundo a dimensão psíquica do sujeito surreal. E, o mais importante, há de libertá-lo. As páginas finais de *Nadja* – depois que o autor-personagem de Breton enlouquece e fica confinado num hospício (leia-se o não-dito: depois que objetificou o psíquico) – essas páginas que encerram a experiência mágica com as palavras vem com um tom de paz encontrada. De auto-afirmação. De auto-compreensão.

É preciso deixar claro, e Benjamin faz isso: a liberdade não é um caminho. Liberdade é o caminhar que traz à superfície, por meio da magia das palavras, aquilo que está escondido sob a máscara rostal. O surrealismo abre portas ou deixa-as entreabertas.

Isso fascinou Benjamin. Mas fica-lhe um travo na garganta, causador de um certo desencantamento e com a confiabilidade perturbada. Pelo livre caminhar, o surrealismo desencadeia forças políticas revolucionárias. Por isso, ele caminha para a esquerda.¹⁴ É um esquerdismo revolucionário agarrado numa postura extática voltada ao espaço imagístico, portanto, ainda contemplativo. O surrealismo é revolucionário, sim. Mas só o será realmente quando conseguir interpenetrar espaço imagístico e espaço físico do corpo “tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias”.¹⁵ O surrealismo (em 1929) ainda não chegou lá. Chegará um dia? Benjamin confia desconfiando. Adorno (em 1956) não confia mais.

Desenredados os fios adormidos e os fios benjaminianos, resta ainda tramar alguns fios surreais e fazer o arremate. O que vem a ser, então, o automatismo e a contra-lógica propostos pelo surrealismo? Segundo Breton, o automatismo suspende o controle exercido pela razão. Suspende o controle, mas não produz resultados ilógicos destituídos de compreensão. Automatismo surreal significa liberação dos ferrolhos psíquicos controlados por vigias superegóicos. Com a liberação, abrem-se portas desconhecidas até do próprio sujeito. Os conteúdos reprimidos ou apenas guardados passam a ser expostos à luz do dia, perdem poeiras, teias e mofos e transiluminam o mundo, a começar pelo sujeito que os liberou. Uma obra surreal, mesmo causando estranheza e aparentemente ilógica, é tão-somente contra-lógica. Isto é, sua originalidade e sua transparência conseguem quebrar a rigidez dominadora da razão. Tudo isso pode ser interpretado de modo razoavelmente lógico. Não foi isso que fizeram Adorno e Benjamin?

Além disso, os limites entre o consciente e o inconsciente são frágeis e sempre prontos a serem rompidos. Afinal, como escreve Breton, não há, para Nadja, “extrema diferença entre o interior e o exterior de um hospício”.¹⁶

Notas

¹ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” (1924). In: *Manifestos do Surrealismo*. (Trad. Sergio Pachá). Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 40.

² BRETON, André. *Nadja*. (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 132: “[...] passar a cabeça, depois um braço, entre as grades assim afastadas da lógica, ou seja, da mais odiável das prisões”.

³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 2008.

⁴ ADORNO, Theodor W. “Revendo o surrealismo”. In: *Notas de literatura I*. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 138.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 139: “Suas montagens [do surrealismo] são verdadeiras naturezas-mortas.” As imagens surrealistas são “fetiches nos quais se fixou algo de subjetivo: a libido”. Adorno acrescenta que os fetiches surreais são “fetiches da mercadoria”, isto é, pretendem ter valor de representação universal, como o dinheiro e seu poder de enfeitiçamento.

⁶ O texto de Adorno foi publicado em 1956.

⁷ BRETON, *op. cit.*, 2007, p. 126.

⁸ ADORNO, *op. cit.*, 2003, p. 140.

⁹ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia”. In: *Obras escolhidas I*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994. O texto de Benjamin é de 1929, e aparece, pois, um ano após a publicação de *Nadja*.

¹⁰ Portas abertas ou entreabertas fascina Benjamin. Confira-se o fato por ele narrado das portas entreabertas num hotel de Moscou, in *op. cit.*, p. 24.

¹¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 25.

¹² Cf. BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris: La Différence, 2004.

¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 28.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁶ BRETON, *op. cit.*, 2007, p. 126.

Mário de Andrade e Miguel A. Asturias: dois modernismos e uma mesma vanguarda

Sonia Inez G. Fernandez

If there are so many coincidences, similarities and specificities in the works by Miguél Ángel Asturias (Guatemala) and Mário de Andrade (Brazil), if their works belong to a lineage of literary production that resorted to Anthropology and searched their Indian ancestry or, if they were created within a common starting point concerning languages, either through Surrealism or through their primal sources, such as *Popol Vuh* and the books of Koch-Grüberg, it is relevant to investigate *Leyendas de Guatemala* and *Macunaíma* in order to recognize the procedures that confirm their assumed proximity as well as to understand the meaning those works reach in the context of Iberoamerican literatures.

Keywords: Modernism; Surrealism; Iberoamerican literatures.

São tantas as coincidências, semelhanças e particularidades entre as obras de Miguel Ángel Asturias (Guatemala) e Mário de Andrade (Brasil), dentro do marco das Vanguardas Européias do final do século XIX e início do XX, que é forçoso investigar *Leyendas de Guatemala* (1930) e *Macunaíma* (1928) para conhecer os procedimentos que comprovam essa proximidade, assim como para tentar entender o sentido e a importância que alcançaram no contexto das literaturas ibero-americanas (a hispano-americana e a brasileira). Considerando-se que a produção desses dois escritores pertence a um grupo de obras que tomou da antropologia informações significativas, na busca de avançar na compreensão dos antepassados indígenas, ou que foram geradas a partir de um marco comum de linguagem, seja pela influência do Surrealismo, seja por considerar matrizes como o *Popol Vuh* e os livros de Koch-Grünberg em seus experimentalismos, o objetivo deste texto é principalmente caminhar na esteira pouco estudada dos modernismos hispano-americano e brasileiro, com vistas a uma visão mais integradora da literatura ibero-americana, para a qual as vanguardas européias desempenharam um papel fundamental.

Palavras-chave: Modernismo; Surrealismo; Literatura ibero-americana.

“As vanguardas devem ser contempladas no fluxo do tempo como o vetor de uma parábola que atravessa pontos ou momentos distintos.”

Alfredo Bosi

Os movimentos artísticos das culturas periféricas bebem na fonte das culturas dominantes, sem que as conquistas econômicas e sociais destas que dão origem aos novos paradigmas lhes correspondam. Dito de outro modo, os estágios de avanço e justiça social das sociedades motivadoras e das imitativas nunca coincidem, mas, apesar

Sonia Inez G. Fernandez, Universidade Federal de Santa Maria, Av. Roraima, 1.000, Santa Maria, RS, Brasil. Telefone: 55 3220-847; E-mail: soferman@uol.com.br.

da dependência, as sociedades periféricas invariavelmente respondem aos reflexos das sociedades dominantes, com produções que mostram a dialética dessa inter-relação. Basta compararmos o que se passou nos séculos XIX e XX com os Romantismos e Modernismos europeu e americano. Para as sociedades coloniais ou saindo do colonialismo no século XIX, não chegaram às conquistas da Revolução Francesa, no que diz respeito às liberdades, para não falar de fraternidade, muito menos de igualdade, em nações escravocratas como o Brasil e Cuba, nem mesmo nas não escravocratas como Argentina e Uruguai. Contudo, todas elas foram capazes de dar respostas artísticas e, mais precisamente, literárias, aos debates daqueles momentos. O ideal do bom selvagem e a superioridade ética dos autóctones, que encontrou guarida entre os nossos escritores e gerou os diversos idealismos/indianismo, bem como os movimentos de liberdade aos escravos não pararam de intensificar-se nos planos literário e político.

Observamos, entretanto, que esse pertencimento ao conjunto dos paradigmas culturais de uma mesma época só é possível a algumas sociedades, na medida em que os seus intelectuais conseguem compreender não apenas a substância da dependência, mas, também, da interdependência. Deste modo, depois do movimento de dupla mão que as Vanguardas do início do século XX geraram (África e Ásia – Europa / Europa – América), a noção de influência nunca mais foi a mesma. É só lembrarmos a diferença de postura intelectual entre José de Alencar e Mário de Andrade (Brasil), por exemplo, ou entre Sarmiento e Borges (Argentina). Escritores hispano-americanos e brasileiros que encontraram nas Vanguardas modos próprios de pensar a realidade americana representaram em suas obras a relação das culturas dominantes com as suas próprias, levando em conta principalmente os elementos autóctones, sob uma postura auto-crítica; o que era impensável para os românticos.

É nesta perspectiva, por exemplo, que o escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias se projeta na década de 1920 com uma produção que não deve nada aos companheiros de geração argentinos, chilenos, mexicanos ou brasileiros, embora sua obra não tivesse a repercussão que ainda têm muitos dos seus contemporâneos hispano-americanos. E, apesar de tratar de uma Guatemala que ainda não viu passar os ventos das conquistas sócio-econômicas, ainda que tenha visto chegar a modernidade, Asturias faz parte dessa modernidade globalizante que entra em todo e qualquer lugar, dada a hegemonia das formas de expressão e ao modo de apreensão das idéias.

A Guatemala não dá os passos em direção à modernidade econômica e social como o fizeram Argentina, Chile, México e Brasil, nem fez surgir as grandes cidades como Buenos Aires, México, São Paulo, mas Asturias constrói uma obra moderna que se vincula ao conjunto das expressões que Bosi classifica como sendo “desses artistas tão diferenciados [que] se inscrevem naquela dialética de reprodução do outro e da auto-sondagem que move toda a cultura colonial ou dependente”.¹ Desta forma, o exame das complexidades das culturas em geral e das variáveis particulares dentro dos processos internos e das relações que algumas culturas estabelecem entre si é imprescindível para compreendermos as inter-relações existentes entre os movimentos e as tendências (Romantismo-Modernismo), dentro e fora de uma dominação efetiva e específica (Europa-América).

Além disto, nos parece necessário examinar como as obras se relacionam com o processo cultural total, antes que, exclusivamente, com o sistema dominante seletivo e abstraído.² Para tanto, nos propomos a estudar, em paralelo à obra de Asturias, a de Mário de Andrade, pois durante os anos 1926 e 1927, enquanto Mário de Andrade está lendo o *Vom Roraima zum Orinoco* (1917), Asturias está traduzindo ao espanhol o *Popol Vuh*, a partir da versão francesa do texto quiché, de Georges Raynaud e, em 1928,

quando o *Macunaíma* é publicado, Asturias começa a escrever as *Leyendas de Guatemala*. É inequívoca a semelhança dos projetos textuais que podem ser explicitados pela inserção dos fenômenos etnográficos que ambos utilizaram para suas representações. As notas tanto dos cadernos de Asturias quanto da marginalia e das fichas de Mário são provas da paciente e cuidadosa elaboração desses livros, bem como do comportamento que os aproxima e os distingue. O diálogo surdo que existiu entre esses escritores caracteriza essa América que são várias e uma só e que a escrita do realismo mágico ou real-maravilhoso viria comprovar. Hoje, entretanto, há experiências que mostram se não um diálogo efetivo entre os escritores da América ibérica, uma busca de conhecimento e re-conhecimento como o caso de Vargas Llosa em relação a Euclides da Cunha.

A propósito, cabe lembrar que, para Charles Taylor,³ o dialogismo é o aspecto essencial da condição humana e, se considerarmos que a literatura é uma das expressões humanas para a qual o diálogo é marca incontestável, ao Modernismo não faltaram exemplos. E é justamente o que nos interessa estudar ao aproximarmos a obra *Leyendas de Guatemala*, de Miguel A. Asturias, do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ambas se originaram de dois textos proeminentes, e a utilização dessas fontes colabora para o “reconhecimento”⁴ como fator propiciador, dentro do processo de construção das identidades ibero-americanas, que conta tanto com a contribuição de Asturias quanto com a de M. de Andrade. Podemos destacar, neste sentido, o uso que Asturias fez dos relatos mayas, do conhecimento que obteve das tradições desses povos com base no trabalho de tradução do *Popol Vuh* e dos *Anales de los cakchiqueles*. E o aproveitamento que Mário de Andrade fez dos textos de Koch Grünberg sobre os índios taulipang, bem como das tradições e representações folclóricas tão bem estudadas por ele. Assim estaremos entendendo esse tipo de olhar para a alteridade, e, nessa direção, vai nosso propósito de recuperar aspectos essenciais do fenômeno das Vanguardas para a compreensão dos modernismos ibero-americanos, para os quais a obra desses dois escritores é fundamental.

Se, para Charles Taylor,⁵ a identidade estaria estreitamente vinculada à idéia de reconhecimento, para nós, o Modernismo é a estética que, se não une, irmana as jovens nações ibero-americanas e as desperta para as suas particularidades, abrindo caminho para uma melhor compreensão da nossa dependência. Assim, nos compete entender as razões que estão na dinâmica que as Vanguardas Européias disponibilizaram para a intelectualidade ibero-americana. Pois, pela primeira vez, na historiografia, escritores e obras formam um conjunto bastante díspar e dialógico a uma só vez. Além disto, Cuba, Peru, Uruguai, Venezuela, Nicarágua, Equador e os países já citados contam com manifestos, revistas, conferências e toda sorte de exposições, nas quais as artes mantêm um franco diálogo entre si, o que dá uma boa noção das contribuições do Modernismo ao auto-conhecimento das sociedades ibero-americanas. Contribuições essas importantíssimas para a inserção dos indivíduos que vinham se mostrando partícipes da sociedade depois das lutas de independência do século XIX, quer seja o índio e o negro, quer seja, em casos como o do Brasil e outros, também o imigrante.

Por um lado, temos Mário de Andrade, que faz uso artístico do documento de Koch-Grünberg, recria as lendas, costumes e conhecimento religioso para construir a rapsódia; por outro lado, Asturias, que já tem assimilado da infância contos e lendas maias, transmitidas pela mãe e por sua “nana”, e usa todo o conhecimento cultural histórico e antropológico que possui da Guatemala para compor as *Leyendas*. Contudo, as possibilidades formais e temáticas das obras em questão, jamais realizadas em espanhol ou em português, são tributárias das concepções estéticas do surrealismo. É, portanto, do trabalho de *bricolage*, no qual o pensamento mágico aparece mediado por jogos da

atividade artística que nasce da inovação. Essa novidade na construção literária resulta justamente de certo fazer com base na intertextualidade, na mistura de elementos das culturas pré-colombianas com o moderno, de perspectiva crítica.

Tanto uma obra quanto outra se constrói privilegiando modalidades arcaicas de ficção, anteriores ao romance ou à *novela*, mas não é dessa maneira que seus autores decidem defini-las, não sem vacilações: “Fantasiei quando queria e sobre tudo quando carecia para que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo”, comenta Mário de Andrade.⁶ E Barnabé destaca, em seu estudo sobre as *Leyendas*, as sucessivas remodelações da paisagem da Guatemala, realizadas por Asturias; comenta também sobre o seu laboratório, no qual revela a meticulosidade e paciência inerentes a um trabalho de ourivesaria textual, que buscava prioritariamente a fluidez, a musicalidade, a eufonia da prosa.⁷ De qualquer forma, a nenhum dos dois faltou esforço, ajuste estilístico para criar uma nova arte de contar um conto; ao que Asturias chamou *leyendas* e Mário de Andrade, rapsódia.

Asturias se vale, nas *Leyendas*, da mesma estilização de linguagem, própria das poéticas vanguardistas que observamos em *Macunaíma*. O mesmo processo onírico, próprio das crianças e do homem primitivo; o caráter de fantasia; a presença do lendário; a captação do inconsciente e, sobretudo, a ruptura dos gêneros literários e da psicologia baseada em tipos. Pois, à maneira fantasiosa e impulsiva de Asturias – a que Barnabé (2000) chamou “selva escriturária” –, contrapõe-se a sistemática organização de Andrade, mas não esqueçamos que no princípio foi o “insight”, como bem lembrou Telê Ancona Lopez.⁸ A caligrafia irregular do famoso caderno, a variedade de tintas que Asturias usava para enfatizar expressões que seriam utilizadas, parcial ou integralmente, na elaboração dos seus contos e lendas, e a quantidade de papéis que acumulava, sem dar atenção nenhuma à ordem ou classificação, opõem-se aos rigorosos apontamentos em fichas meticulosamente classificadas de Mário de Andrade. Traços singulares que, ao fim e ao cabo, levam à mesma dicção complexa, na medida em que retomam processos de composição e de linguagem da narrativa oral indígena ou arcaico-popular.

Além disso, o conjunto da obra desses dois escritores atesta a preocupação, em um sentido amplo, com a identidade, com a mestiçagem, especialmente no que se refere à heterogeneidade e pluralidade de elementos que constituem o homem brasileiro e o guatemalteco. Mesmo sem se conhecerem ou terem tido notícia um da obra do outro, nos pareceu particularmente motivadora a declaração de Gerald Martin⁹ de que *Leyendas de Guatemala* pertence à mesma gesta genealógica de *Macunaíma*, com suas matrizes míticas. Não muito longe do espaço de Macunaíma, a Amazônia venezuelana, outro deus de pouco caráter fascinava Miguel Ángel Asturias, a partir do livro sagrado dos maias, o *Popol Vuh*. Trata-se do “engañador” Siete Guacamayo e seu antagonista Cuculcán.¹⁰ Do mesmo modo, Mário de Andrade atribui verdadeira importância ao livro de Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco*, por haver descoberto nele os mitos e lendas dos taulipangs e arekunás e, em especial, o deus de pouco caráter chamado Macunaíma e seu antagonista Piaimã.

As duas obras expõem a opção desses escritores pelo mundo onírico, individual, e pelo encontro maravilhado com imagens e ritmos da cultura não européia. De fato, os dois textos estão relacionados às aventuras literárias da Europa de princípios do século XX, especialmente ao Surrealismo que, com sua preferência pelo primitivo, permite que tanto Mário quanto Asturias alcancem com essas obras uma profunda modificação nos processos de *mimesis* literária conhecidos até então em seus contextos. De certo modo, trata-se da continuação de uma veia indígena e folclórica do Modernismo brasileiro,

herdeiro do Romantismo; de outro, trata-se da continuação e projeção de uma rica vertente iniciada pelos cronistas espanhóis e americanos do século XVI.

Apesar das preocupações comuns, no que diz respeito ao processo de modernização da literatura, e com a questão do indígena de seus países, seja no plano mítico, seja no real, esse cenário nos permite mostrar como as semelhanças do fazer literário, no marco das vanguardas em geral e do surrealismo em particular, comprovam a força do diálogo que a América hispânica e a portuguesa travavam sem estarem conscientes disto.

De todos os modos, se nos detivermos no conjunto de semelhanças entre as duas obras é sem dúvida a utilização do acervo folclórico de seus países, que ambos conheciam muito bem e do qual se apropriaram, o que mais aproxima esses dois escritores. Mas, a combinação de elementos indígenas com elementos da tradição européia é a base que constitui o projeto estético de ambos os escritores, e dessa condição se poderão deduzir seus projetos ideológicos.

Assim, o caminho que nos parece mais apropriado para compreender as diferenças essenciais dessas duas produções, no contexto das Vanguardas e face ao caráter de dependência e interdependência de nossas culturas, é o que nos indica Williams: “lo residual, por definición ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural - no sólo como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”.¹¹ É o modo como se configura o fenômeno indigenista na Guatemala – uma questão sobre tudo social e não somente literária – que permitiu a Asturias tomar a cultura indígena com fins poéticos e, ao mesmo tempo, repensar a questão indígena, fato que nunca deixou de motivar diversas representações literárias na Hispano-américa, desde os *Comentarios Reales* (1613) do Inca Garcilaso, o que mostra o *continuum* dessa tensão. O caso de *Macunaíma* é distinto, uma vez que por *emergente* Williams entende “significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente”.¹² É como vejo *Macunaíma*, personagem, mito, “herói de nossa gente”, que nasceu e morreu com *Macunaíma*-livro, já que a geração seguinte à de Mário de Andrade, a geração dos 30, ignorou por completo o tema indígena, e este só veio a reaparecer muito mais tarde, com *Quarup* (1967), de Antonio Calado, ou *Maira* de Darci Ribeiro (1976), o que confirma o caráter emergente de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no contexto da produção literária brasileira. Nesse contraponto reside, pois, a essência da pesquisa que estamos levando a cabo, pois nos parece necessário compreender a opção pelo *corpus* ameríndio como suporte das criações de Mário de Andrade e Miguel A. Asturias.

Notas

¹ BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Ancona López. 1ª Reimpressão. Madrid: ALLCA XX, 1997, p. 171-81.

² WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980, p. 143.

³ TAYLOR, Charles. *Multiculturalisme: différence et démocratie*. Paris: Flammarion, 1994.

⁴ *Idem, ibidem*.

⁵ *Idem, ibidem*.

⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum carácter*. Ed. crítica de Telê Ancona López. 1ª. Reimpressão. Madrid: ALLCA XX, 1997, p. 174.

⁷ BARNABÉ, Jean-Philippe. La escritura de la leyenda asturiana: fragmento de un historial. In: ASTURIAS, M. A. *Cuentos y Leyendas*. Ed. Crítica de Mario R. Morales. Madrid: ALLCA XX, 2000, p. 477.

⁸ LOPEZ, Telê P. A. *Macunaíma o herói sem nenhum carácter*. Ed. crítica de Telê Ancona López. 1ª. Reimpressão Madrid: ALLCA XX, 1997, p. XXIII-XXV.

⁹ MARTÍN, Gerard. Liminar. In: ASTURIAS, M. A. *Cuentos y leyendas*. Ed. Crítica de Mario R. Morales. Madrid: ALLCA XX, 2000, p. XV-XX.

¹⁰ ASTURIAS, M. A. *Cuentos y leyendas*. Ed. Crítica de Mario R. Morales. Madrid: ALLCA XX, 2000.

¹¹ WILLIAMS, *op. cit.*, p. 144.

¹² *Idem*, p. 145.

Duas poéticas da vanguarda latino-americana: Luis Vidales e Oswald de Andrade

Teresa Cabañas

This paper looks for to establish the dialogues enters two poetical languages from the Latin American vanguard: *Pau Brasil* of the Brazilian Oswald de Andrade and *Suenan timbres* of the Colombian Luis Vidales. It is tried to demonstrate how these two discursive constructions answer to different modalities to apprehend and to develop between us the update of the sensitive codes from the modernity.

Keywords: Latin American vanguard; Poetry; Modernity.

As expressões literárias renovadoras adiantadas durante o decênio dos anos 20 na América Latina têm em comum certas características básicas que permitem considerá-las como elementos integrantes de um movimento cultural generalizado ao longo de toda a geografia continental. Assim, a imediata vizinhança geográfica existente entre alguns dos países hispano-americanos e o Brasil não é a razão que aqui mais incita a um exercício de correlação de estéticas, e sim a série de semelhanças históricas e culturais que faz do Brasil e dos outros países do continente latino-americano membros do universo das sociedades dependentes. Partindo disso, a presente proposta busca tecer uma aproximação entre duas dessas práticas literárias, encarnadas em dois livros: *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade e *Suenan timbres* (1926), do colombiano Luis Vidales.

Nascidas de sociedades economicamente atrasadas, de incipiente desenvolvimento industrial, as novas manifestações artísticas precisaram travar uma árdua batalha contra um gosto estético modelado nas pegadas dos velhos cânones oitocentistas, os quais, no caso hispano-americano, seguiam insuflados pelos epígonos do modernismo rubendariano, já desvirtuado em fórmulas de comodismo retórico, e no caso brasileiro constituíam “os mitos do bem dizer”, retomados e paralisados na adjetivação metrificada de um Coelho Neto ou de um Olavo Bilac.

Se no Brasil tal retórica bacharelesca articula as dimensões de “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”,¹ em harmônica sintonia com uma cosmovisão oligárquico-patriarcal, a situação não se mostra diferente no contexto colombiano, onde uma estética similar satisfazia plenamente as necessidades estético-ideológicas do ranço latifundiário conservador, empenhado na preservação de uma cultura de cunho aristocratizante, prolongação fantasmagórica dos idos do vice-reinado.

O panorama veicula, então, a quintessência de um tradicionalismo modorrento, que no caso colombiano seria retratado com precisão lapidar por Vidales em uma de suas *Visiones del Carajete*: “os bogotanos estão atravessando nestes momentos por um idiotismo sem dissidências”,² e que Oswald tampouco deixou passar, quando em *falação* registra com idêntica contundência: “País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos”.³

Mesmo incorporando o espírito polêmico da vanguarda européia, o movimento na América Latina irá se caracterizar por desenvolver uma série de traços que não permitem

Teresa Cabañas, professora da Universidade Federal de Santa Maria. RS. Av. Roraima. Camobi;
Tel: 55-3220-8477; E-mail: tecama1@yahoo.com.br.

já sua simples assimilação àquela, assim como tampouco defini-lo como mero epifenômeno do ocorrido no velho mundo. A liberdade de experimentação e exploração de novos temas, de novas estruturas sintáticas e de modalidades lexicais talvez tenha sido por aqui mais espinhosa, se levarmos em consideração os níveis de desigualdade, provincianismo e atraso que tiveram de ser enfrentados na tentativa de atualizar mentes, espíritos e sensibilidades. É com toda a razão, pois, que Haroldo de Campos vai definir *Pau Brasil* como uma poética da *radicalidade*,⁴ enquanto Vidales conceitua seu próprio livro como uma obra de *demolição*. Radicalidade e demolição, atitudes que prefiguram a natureza de uma estética cujo propósito foi estremecer a raiz “daquela consciência prática, real que é a linguagem”.⁵

Contudo, ainda procedendo de uma concepção estético-ideológica similar, na qual assumem importância primordial aspectos como a sintaxe fragmentada, as imagens rápidas e sintéticas, a incorporação de uma temática da cotidianidade, os versos que rompem com a matriz lógica do discurso racional, *Pau Brasil* e *Suenan timbres* constituem, nas suas construções discursivas, modalidades diferentes de apreender e efetivar a atualização dos códigos sensíveis impostos pela modernidade, do modo como as circunstâncias da hora a enformam nestas terras. É nesse sentido que importa aqui tecer suas conexões. Se, por um lado, parte-se do pressuposto teórico de que ambas as poéticas se realizam sobre a base do tratamento estético conferido a certos aspectos da vida social - seja no plano temático ou no léxico que se recupera - até então desqualificados pelo código cultural dominante, e se, pelo outro, lembrarmos que toda atividade cognoscitiva longe de homogeneizar os fenômenos deve estabelecer a diversidade dentro de um conjunto ou totalidade, determinar o aspecto específico de cada um dos textos em questão significa, de certo modo, caracterizar e precisar a maneira como se constitui a experiência vanguardista que marca a entrada do século XX na poesia latino-americana.

A presença de temas ligados aos elementos comuns e simples do cotidiano talvez possa ser considerado aqui o aspecto inicial a mais chamar a atenção nos dois livros. Seja que a mensagem poética, como num dos casos, se revele apoiada em objetos tão absolutamente prosaicos como os buracos, guarda-chuvas, relógios, ou micróbios, ou que se cante as benesses da técnica, como o automóvel, o cinematógrafo, o gramofone; seja, como no outro, que se descubra o país nos objetos miúdos mais locais e se trabalhem aqueles aspectos “menos” relevantes da história e da geografia nacionais, é evidente nessa prática uma marcada contestação aos assuntos e temas tradicionalmente reservados à inspiração poética, o que significa um golpe naqueles “valores estáveis” detrás dos quais, segundo Oswald de Andrade, se protegia a literatura mais atrasada do mundo.

Nesse sentido, o traspasse a um novo estágio se processa em *Suenan timbres* a partir de uma técnica que poderia chamar de “dialética do movimento”, e que consiste em extrair de um objeto, imagem ou sensação, já carcomidos pelo uso do dia-a-dia, em uma imagem contrária, desconhecida, não habitual. O procedimento ilumina no fim uma percepção completa e integral da “coisa”, apreciada agora como uma totalidade de opostos que coexistem numa relação de alternância, que não apenas contém a dialética da realidade como revela sua inusitada capacidade de transformação. Assim, “La arboleda y la lógica”, um dos poemas do livro, inverte a impressão natural que no mundo cotidiano tem um episódio assaz rotineiro como a poda e corte de árvores. Se no episódio comum eles simplesmente são derrubados, a transformação poética nos fará ver que *desyerbaron el cielo*, e pela mão de uma dupla inversão, que se afasta ainda mais do referente do mundo real, altera-se a imagem primeira para concluir dizendo peremptoriamente: “a esos pobres árboles/les tumbaron el cielo”. Em “El hueco” se retrata com irônica

atualidade a imagem da superpopulação e da falta de espaço tão comuns aos grandes centros urbanos, só que de uma maneira totalmente inusitada:

Mis versos dicen.
Hueco
Unico sitio habitable
Casas
Casas
Casas

Huecos interrumpidos por paredes y puertas
Huecos divididos en cuadros

Mi vida
Mi vida de transeúnte
Está llena de las troneras
De las horribles cavernas
Que las casas les hacen a los huecos.
Y ya no puedo
Borrar de mí la sensación
De los huecos de la ciudad
Encerrados en los cajones de los cuartos.

O efeito de insólita surpresa convocado pela operação metonímica, que produz a inversão do paradigma e assim o estranhamento absoluto da visão, advém dessa maneira alterada através da qual a percepção de um fato sem transcendência se apresenta. Não se trata mais da familiar visão da casa-refúgio, último espaço humanizado reduzido às estreitas dimensões de um buraco; o buraco é agora reivindicado como “único lugar habitável”, agredido pela voracidade das casas. A imposição de uma percepção totalmente invertida nos cuspe toda a ilogicidade do mundo real, deixando no leitor o acicate de uma outra existência possível, aquela das *horríveis cavernas que as casas fazem aos buracos*, ou a suspeita de que “por meio de los microscopios/los microbios/observan a los sabios”, como se lê em “Super-ciencia”, imaginativo *haikai* ao qual bem se poderia aplicar a expressão que Paulo Prado dedicou a *Pau Brasil*: “Obter, em comprimidos, minutos de poesia”.⁶

Enquanto no livro do colombiano a captação do fragor moderno repousa na elaboração de um tipo de imagem que reivindica o poder subjetivo para a invenção de mundos paralelos, possibilidade aberta pelo espírito cientificista da própria modernidade, em *Pau Brasil* a sensação do dinamismo moderno se realiza na disposição estrutural e sintática do poema, nível onde transparecem com maior intensidade os parâmetros de originalidade e confronto embutidos na poética oswaldiana. O mecanismo talvez possa ser mais bem ilustrado notando o tipo de nexos que se estabelece entre os motivos, temas e conteúdos presentes em *Pau Brasil* e a perspectiva que os racionaliza numa forma. Contrariamente a *Suenam tímbrs* - caracterizado pelo domínio da temática urbana -, o livro de Oswald é um projeto de limites mais abrangentes, pois procura instituir uma panorâmica histórica do país, apreendida num trajeto temporal e espacial que se estende da descoberta e colonização do Brasil pelos portugueses até a contemporaneidade do mundo moderno, passando pelas pequenas populações rurais de jeito caipira à agitação do cosmopolitismo da grande urbe, que já por esses dias era São Paulo.

Para tentar uma explicação plausível, vale a pena lembrar a maneira como se deram as primeiras décadas do século XX no plano internacional, que enformam uma conjuntura de transição, caracterizada pela ascensão de novas forças sociais buscando se sobrepor aos antigos setores centralizadores de poder. Esta reestruturação da ordem sócio-econômica internacional se materializa no caso brasileiro no surgimento de um acelerado processo de urbanização, projeto assumido pela burguesia industrial e financeira em declarado confronto com à velha oligarquia agrária até então tradicionalmente no poder. Assiste-se, então, a um momento de coexistência de modelos de dominação divergentes; conflito que em boa parte está formalizado em *Pau Brasil*, declarado no *desajuste* de tema e estrutura que guia o livro.

Esta poética "do pitoresco [...], baseada no namoro com o Brasil das coisas miúdas ou das grandiosidades estupefacientes",⁷ ganha corpo numa composição formal que reproduz o vertiginoso avanço da civilização industrial e não já o sedentarismo grandiloqüente das sociedades de berço rural. Daí a composição de seus versos, objetivos, curtos, atenuados de conexões sintáticas, recursos que favorecem uma maior independência entre eles, facilitando sua assimilação como fugazes condensados de sentido, sucedendo-se uns aos outros para criar esse efeito de simultaneidade que lhe é tão característico. É nesses momentos que parece querer se resgatar, através de uma fina mirada humorística dessacralizadora, os motivos e razões do *ser* Brasil, extraviado no passado de sua formação. A maneira de descobrir essa essência definidora se planta no uso de recursos bem inovadores para a época, como a condensação descritiva, levada às vezes a limites tão extremos que alguns poemas devêm desnuda enumeração de elementos aparentemente soltos. Vejamos, entre outros, estes:

Bananeira
O Sol
O candaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência
(são José del rei)

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(longo da linha)

O movimento que desestrutura a sintaxe usual baseada em conetivos provém de uma mirada que desmantela a apreensão habitual de objetos, pessoas e situações, de modo a atingir o elemento que lhes é mais essencial. Ao mesmo tempo, se propõe a construção de uma outra forma de percepção, tributária de um imaginário que se revela na nova maneira de ordenar os elementos numa formalização sintática que busca criar a impressão da celeridade e fragmentação próprias da vivência urbana. E uma das maneiras de convocar esse resultado está na função aglutinante de sentido que passa a cumprir o título do poema. Os exemplos mais radicais talvez sejam "nova iguaçu" y "biblioteca nacional", constituídos, como o leitor apreciará, por um mosaico de elementos

aparentemente sem maior relação entre si, a não ser o título que os amalgama, orientando a leitura significativamente.

Na criação de uma nova sensibilidade poética, cuja divisa máxima, projetada em ambos os livros, é a dessautomatização da percepção, a partir de fatores tais como a anormalidade, a ilogicidade, o *non sense* - enfim, daquilo que Hugo Friedrich⁸ chama de *categorías negativas* -, *Pau Brasil* opta pela formalização da aceleração do tempo histórico, para dar materialidade a essa sensação que já para então começava a invadir tudo, a de que "o tempo encurtou depois da guerra de 1914".⁹ A impressão de que nessa ordem sensível, como disse Octavio Paz, "passam mais coisas e todas passam ao mesmo tempo não uma atrás da outra, mas simultaneamente".¹⁰ É assim que essa marca de percepção torna-se relevante na estrutura formal de seus poemas, trabalhada basicamente a partir do princípio de justaposição, que permite que os elementos mais dissímeis convocados pela enumeração participem de um mesmo *corpus* significativo. Eis onde se aninha o efeito de uma poesia de "tipo industrial" e sintética, que parece emular com sua forma a própria elaboração de produtos seriados.¹¹

Assim como a aceleração que a civilização industrial imprime aos fatos da história parece encurtar a distância que separa o passado e o presente, o antigo e o atual, o novo e o tradicional, *Pau Brasil* dissolve essa demarcação de limites, colocando em convivência o passado remoto com o fato contemporâneo, o arcaísmo lingüístico em "Pero Vaz de Caminha" ou "Gândavo" com o neologismo atuante em "pronominais" e "o gramático".

Já no caso de *Suenam tímbrés*, a percepção não parece especialmente interessada em lidar com a simultaneidade dos acontecimentos. A captação dos eventos amplia-se na marcação das diferentes facetas que modulam a existência das coisas, numa tentativa de apreensão do *outro* que nelas permanece oculto. Daí, então, que seus poemas apresentem uma forma menos recortada e abrupta e se elaborem na base de uma ilação coordenada de idéias até certo ponto de tipo subordinado. Esta opção leva o livro a explorar com afinco outros recursos, como a humanização surreal dos objetos, que agora se mostram como que dotados de vida própria. Ocorre assim em "Las palabras", quando estas "del libro comienzan a salirse.../ a andar/ a arquearse/ a deslizarse por encima de mis manos"; ou em "El instante movable", no qual "los objetos/ pintados en los anuncios/ se salen del papel/ y se les oye caer al suelo".

Esse desdobramento, quase obsessivo no livro de Vidales, é expressão de uma percepção e um sentimento cognoscitivo do mundo reunido em equivalentes, de um ordenamento cosmológico no qual o que é perceptível de imediato, isso que se assume visível e crível, assemelha-se a uma fotografia exposta aos olhos, enquanto sua imagem invertida, gravada no negativo, repousa esquecida em alguma gaveta, de onde *Suenan tímbrés* quer tirá-la. Positivo e negativo são os equivalentes de uma totalidade que Vidales busca reinserir no conhecimento sensível através de uma equação de correspondentes, ilustrada exemplarmente em sua "Teoría de las puertas": "Cuando una puerta se abre, la puerta equidistante al otro lado del mundo, se cierra irremisiblemente. Por eso -y todos lo hemos visto- de golpe las puertas se cierran solas".

Mas é também a intenção que se encerra no curioso perambular de uma figura que, por definição, associa-se àquela idéia do negativo já exposta: a sombra. Esta presença, prolongação de um ente que a antecede e do qual apenas é sua representação, adquire pouco a pouco uma maior independência, como nestes versos de "El gato":

A la hora en que los gatos duermen
-afuera- en los tejados
andan las sombras solas

ou nestes outros de “Las sombras”:

La sombra se me embrolló en los pies
Y armó un verdade escándalo en la calle

Até sua cristalização na imagem paradoxal aninhada em “Los gatos”, síntese de uma concepção que entroniza a idéia do *uno e múltiplo*: “El gato y su sombra. Son dos gatos – pero en realidad no es más que uno. Esto me explica la divinidad- la sombra es un gato más enigmático. Es más gato. Así debieran ser todos los gatos”. Esta idéia aparecerá ainda transfigurada em outras imagens, como a dos espelhos, ou em episódios onde o eu lírico se depara de súbito consigo mesmo na rua (“El vecino de adentro”), ou esse outro em que dois amigos convertem-se simultaneamente um no outro (“Los vigilantes”).

A percepção do não habitual, que incorpora o inusitado na convivência do cotidiano, traz pela mão um gesto crítico modelado de maneira insistente no uso de dois recursos básicos: a surpresa e o humor. Articulação estética mui familiar ao livro de Oswald, grande executor do que passou a ser chamado no Brasil de *poema-piada*. Contudo, tal atitude questionadora, que induz o uso de recursos similares para a dinamização do código poético, prescreve algumas diferenças notáveis na projeção de tais mecanismos por parte do brasileiro.

O *corpus* poético de *Pau Brasil*, formalizado, como se disse, em instantâneos comprimidos de sentido, condiciona o efeito surpresa, produzido às vezes por certo tipo de humor, misto de ironia acrimoniosa e ingenuidade, a idênticos níveis de fugacidade. Isso tira do episódio qualquer assomo de dramaticidade, mesmo quando se trate, como no exemplo que visitaremos, de um fato raiando o trágico. Por outras palavras, o inesperado, despojado de coadjuvantes supérfluos, apresenta-se de uma maneira tão contundentemente rápida que a primeira reação convocada é a da imobilidade, a perplexidade. Os versos de “medo da senhora” ilustram a estupefação que pode assaltar o leitor, que mais se pensará lendo uma pequena nota de jornal aparecida num canto qualquer do mesmo. Repare-se na discricção do diminutivo apenas atenuando a crueza não do caso, mas do seu relato, que desse modo introduz sem sentimentalismo na consciência do leitor toda a desumanidade dessa fase da história nacional.

A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada

Na perspectiva poética que *Suenan tímbrs* constrói a partir do acentuado desejo de descobrir “todo aquello que de paradójal se esconde en la historia humana”,¹² o humor se instala numa vertente diversa dessa espécie de comoção acelerada que aparece em *Pau Brasil*, isso devido ao tipo de estruturação dada a seus versos. Obedecendo a um projeto de dessautomatização, o humor de *Suenan tímbrs* se enrosca na natureza mesma das imagens convocadas, essas invertidas, que, como se disse, nutrem a construção de universos paralelos em convivência com o habitual cotidiano. Fazer possível o insólito, assinalar as múltiplas possibilidades de sua efetivação, mostrar a frágil linha divisória entre duas dimensões (na verdade, entre duas maneiras de *perceber* a realidade), obriga à sensibilidade, acostumada com a certeza do rotineiro, a um breve momento de interrogação, a uma piscadela de dúvida, pois, depois de tudo, quem nos assegura que *os micróbios não enxergam através do microscópio?* É o que permite que o livro de

Vidales, sendo um compêndio de simplicidade, transporte, na sua carga humorística, uma visão reflexiva do mundo.

Desse modo, então, *radicalidade* e *demolição* se realizam em *Pau Brasil* e *Suenan timbres* pelo viés do humor, essa captação do mundo que para Bakhtin arrebeita hierarquias e anuncia o advento de novos valores.

Notas

¹ CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 194. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980, p. 113.

² VIDALES, Luis. *Suenan timbres*. Bogotá: Colcultura, 1976, p. 174.

³ ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 76.

⁴ CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 9-59.

⁵ CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 10.

⁶ PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 70.

⁷ PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 71.

⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 27.

⁹ BORBA de MORAIS, Rubéns A. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perspectiva, 1970.

¹⁰ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 21.

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 44.

¹² VIDALES, Luis. *Suenan timbres*. Bogotá: Colcultura, 1976, p. 35.

Tecnologia, *media* óticos e modernidade em Franz Kafka

Thiago Benites dos Santos

Deviating from traditional interpretations of the works of Franz Kafka that deal with them in terms of the labyrinth, chaos, absurdity and bureaucracy, the purpose of this work is to consider the introduction of technology and visual media on both his fictional and biographical texts. In relation to technology, this work will consider the new perceptions that emerged with the new machines like railways in the nineteenth century until the traffic in the big cities that have the velocity as essential element. In the beginning of the twentieth century these machines started to abandon uniquely the industrial field and took part of the daily routine from most of the people. Considering that Kafka's working life, which is usually only seen in the context of his bureaucratic functions with the insurance company, this bias often causes one to overlook the fact that Kafka was an expert in machines and that one of his main functions was to monitor the risk levels in several factories. The present analysis assumes that this part of his life also permeated the substance of his works. In relation to visual media, the descriptions of both his experience with cars and trams and that with cinema and *Kaiserpanorama* generate strong visual images. Records of Kafka's encounters with cinematographers, in his diaries and letters, support the view that the visual media must be considered as a possible influence on Kafka's work. This work shows how these media did not simply appear incidentally, but influenced his writing in many ways. Such influences are manifested in the themes of silent movies and in the application of cinematographic techniques borrowed from literary narrative. This work also considers the influence of *Kaiserpanorama*, a very popular early twentieth century optical medium. In his writings Kafka expresses great enthusiasm for this binocular device which permits a viewer to watch a series of still stereoscopic photographs providing a three-dimensional optical effect. In summary, the intention of this work is to analyze the convergence and combination of dynamic cinematographic influences and static photographic influences on some particular qualities of Kafka's writings. If such relations don't insert Kafka directly in the avant-garde, in part they make an approach with the interests, even when the results are not utterly alike.

Keywords: Franz Kafka; literature; modernity; visual media; technology.

Thiago Benites dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Av. Bento Gonçalves, 9500. Porto Alegre, RS, Brasil. Fax: 51 3308 6712; Tel: 51 3308 6699; E-mail: thiagobs@terra.com.br.

1 Introdução

Ao tentar se desviar das interpretações mais tradicionais da obra de Franz Kafka, como por exemplo as existenciais e psicológicas, este trabalho teve como objetivo realizar uma análise da obra tanto biográfica quanto ficcional do escritor realizada através das lentes do meio em transformação da sociedade industrial e maquinizada no início do século XX, bem como de *media* óticos existentes na época. Essa abordagem altera e complementa outras abordagens mais convencionais. Tal leitura não tem a presunção de incluir Franz Kafka diretamente dentro dos movimentos de vanguarda, porém, ao tratar do impacto da tecnologia e *media* óticos em sua vida e obra, inevitavelmente o aproxima tenuamente de movimentos que se interessaram pelas efervescentes mudanças do início do século XX e constituem parte das vanguardas, aqui compreendidas como resultantes dos processos tecnológicos e técnicos (como, por exemplo, a montagem).

2 Tecnologia e tráfego

As profundas mudanças tecnológicas que ocorriam no início do século, bem como os novos *media* que reconfiguravam outros *media* mais antigos representaram uma forte importância para movimentos artísticos como Futurismo, Dadaísmo, etc. Essas transformações não permaneceram excluídas da atenção e reflexões de Kafka que teve seu período de maturidade e produtividade intelectual contemporaneamente a essas revoluções, assim também sofrendo seu impacto, apesar de apresentar resultados um pouco diversos aos das vanguardas.

O mais importante contato de Kafka com as inovações técnicas e tecnológicas se deu através da Companhia de Seguros de Acidentes de Trabalho. Ao contrário do comumente conhecido, o ofício de Kafka não se limitava unicamente à atividade burocrática/jurídica no escritório, como também abrangia igualmente leitura de dossiês, elaboração de estatísticas, parecer sobre normas técnicas, respostas escritas de petições dos empresários, discussões sobre a possibilidade de melhorias nas medidas de segurança nas fábricas, bem como a vistoria de segurança dessas fábricas seguradas pela companhia, além da apresentação de relatórios sobre as condições de trabalho oferecidas aos funcionários. Em função desse cargo, Franz Kafka foi um profundo conhecedor das máquinas e seus mecanismos, bem como dos perigos que elas podem representar para os trabalhadores que as operam, como se pode deduzir do relatório apresentado à companhia seguradora, em particular na sugestão de medidas de segurança para o eixo de uma plaina que frequentemente amputava até dedos inteiros de seus operadores. A ilustração abaixo retirada do relatório de Kafka de 1909 mostra o eixo de quatro ângulos e abaixo dele o eixo circular sugerido por Kafka como atenuador aos danos causados aos trabalhadores:

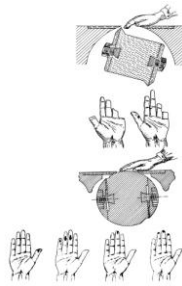


Figura 1 – Ilustração do relatório de 1909 à companhia¹

Em relação à vida profissional de Kafka afirma Peter-André Alt que:

Nos anos até 1922, sempre que Kafka reclamou do horror de sua atividade profissional no escritório, ele tinha esse lado em mente. Não o tumulto labiríntico da administração, mas sim as tristes catástrofes da rotina de trabalho nas fábricas da Boêmia desencadearam sua profunda aversão pelo fardo do ofício.²

Uma possível aproximação dos escritos de Kafka às vanguardas parece surgir no cotejo entre uma carta do verão de 1909 a Max Brod e o poema *Fim do mundo* (1911) [*Weltende*] de Jakob van Hoddis. Excetuando-se discussões em contrário, a publicação desse poema é considerada por muitos como o estabelecimento de uma data precisa para o início do Expressionismo. Abaixo o poema em sua íntegra:

Voa o chapéu da cabeça do cidadão,
Em todos os ares ecoa gritaria.
Telhadores despencam e se despedaçam
E nas costas – lê-se – sobe a maré.

A tempestade chegou, mares selvagens
saltam à terra para esmagar largos diques.
A maioria das pessoas tem resfriado.
Os trens caem das pontes.³

Já na carta a Max Brod são relatadas as condições de trabalho nas fábricas por ele vistoriadas. Ainda que o trecho seja extraído de material biográfico, é possível perceber um pretensão artística no estilo que, em seu tom apocalíptico, parece prefigurar o poema de van Hoddis:

Pois o que eu tenho que fazer! Nos meus quatro distritos [...] como bêbadas as pessoas despencam dos andaimes para dentro das máquinas, todas as vigas tombam, todas as rampas se soltam, todas as escadas escorregam, o que se alcança para cima, desaba para baixo, o que se alcança para baixo, causa a

própria queda. E se tem dores de cabeça das jovens nas fábricas de porcelana, que incessantemente se lançam sobre as escadas com torres de louça.⁴

Outra amostra de seus conhecimentos técnicos em relação a motores surge fortemente no artigo *Os aeroplanos em Bréscia* que Kafka publicou ainda no mesmo mês em que teve seu primeiro contato com o avião, uma das últimas novidades da tecnologia da época. Durante uma viagem a Itália com seu amigo Max Brod em setembro de 1909, o escritor presenciou um show aéreo em Bréscia que figura até hoje como um marco histórico da aviação. Abaixo ilustração da primeira página do artigo publicado em 29 de setembro de 1909 no jornal Bohemia de Praga:



Figura 2: Primeira página do artigo e o avião francês Henri Rougier⁵

Nesse artigo sua descrição técnica sobre motores e parafusos parece surgir da pena de um profissional, como se pode perceber no seguinte fragmento:

Ao lado de uma das duas asas do aparelho, logo divisado, encontra-se Blériot inclinado, a cabeça firme sobre o pescoço, que olha as mãos dos técnicos e como eles trabalham sobre o motor.

Um técnico segura uma pá da hélice para girá-la, ela arranca, há um solavanco, se ouve algo como um suspiro de um homem forte no sono; mas a hélice não se mexe mais. Mais uma vez se tenta, tentam dez vezes, muitas vezes a hélice fica parada, muitas vezes ela se presta a algumas voltas. A culpa é do motor. Começam novos trabalhos, os espectadores se cansam mais do que os envolvidos. O motor é lubrificado por todos os lados; parafusos escondidos são afrouxados e apertados; um homem corre pelo hangar. Busca uma peça de substituição; de novo não serve; ele se apressa de volta e, agachado sobre o piso do hangar, trabalha com um martelo entre as pernas. Blériot muda de lugar com um mecânico, o mecânico com Leblanc. Ora um homem puxa a hélice, ora outro.⁶

Além dessa descrição mais técnica, é possível encontrar ainda uma representação da percepção de velocidade através do sutil jogo de perspectivas do avião desaparecendo no horizonte como se percebe na afirmação de Kafka sobre o avião americano Curtiss: “[...] já voa para longe de nós sobre a planície que se amplia a

sua frente em direção à floresta, ele desaparece, nós vemos a floresta, não ele”.⁷ O relato de suas impressões nesse evento figurou como a primeira descrição de aviões na história da literatura de língua alemã.

Como extensão da tecnologia emergente da época surge o tráfego que através da agitação de seus automóveis modelou em grande parte as novas experiências e percepções que se baseiam na velocidade das grandes metrópoles. No âmbito biográfico são verificáveis recorrentes menções a respeito do trânsito e impressões citadinas em diários e cartas. No campo artístico o tráfego se mostra fator importante como inspiração de modo especial em *O desaparecido* onde o tema e a estrutura se apresentaram com maior evidência. Através de suas imagens cambiantes e fugazes o romance poderia ser incluído no gênero das *travelling narratives*, que estão sempre em um movimento que parece aleatório, sem causa ou consequência. Ele está sempre um passo a frente do leitor sem permitir que este o acompanhe e nunca se volta para questionar suas próprias origens ou causas. O prazer que oferece é aleatório, vicário, mutável. O texto de viagem trabalha para desestabilizar a identidade do protagonista tanto quanto as estruturas genealógicas através das quais essa identidade normalmente é apresentada. O protagonista não tem propriedade, está sempre *on the road*, nunca mostra o que está para acontecer e nunca questiona o porquê de estar lá. O nome próprio é tênue, fraco, disfarçado ou desimportante, pois seu portador está continuamente renunciando ao lugar onde ele é reconhecido. O desejo não é fixado a algum objeto, intenção de possuir esse objeto ou acumular com as suas várias formas de propriedade, mas está ele próprio na estrada, amalgamado com a multidão, se perdendo no tráfego, indo em frente. Claramente ligado ao desenvolvimento da cidade grande, capitalismo tardio e às formas de propriedade fluidas e mutáveis, as narrativas de viagem se tornaram um modo privilegiado de narrar na literatura do século XX. Tais características também já aproximam o tráfego do cinema, na medida em que este apresenta esses traços como um de seus atributos.

3 Media óticos: cinema e Kaiserpanorama

O ponto de ligação entre o tráfego e a visão cinematográfica se dá no nível da percepção da velocidade que os novos meios de transporte e comunicação ofereceram na virada do século. A velocidade presente nas grandes cidades figura no cinema tanto como uma de suas propriedades, quanto como tema através da reprodução de cenas de trens e ferrovias, tráfego nas grandes metrópoles, corridas e acidentes de automóveis. Todo o desenvolvimento tecnológico emergente no período envolvia certa velocidade; nos transportes, nas comunicações bem como na produção de bens de consumo. Assim como essa velocidade se encontra no cerne da modernidade, também faz parte da nova forma de expressão artística mais representativa do momento: o cinema.

O acesso mais direto aos *media* óticos em Kafka se dá mais especificamente através do cinema e do *Kaiserpanorama*, cujas menções a visitas Kafka registrou em seus diários e cartas que foram extensamente esmiuçados por Hanns Zischler em *Kafka vai ao cinema* (1996). Como primeiro exemplo de técnica cinematográfica aplicada à literatura, se verifica a continuidade visual. Esta, conforme Béla Balázs, se baseia na utilização unicamente dos gestos para uma narrativa tipicamente cinematográfica ao apoiar-se somente na visualidade para se atingir uma coerência dos acontecimentos no filme mudo, dispensando assim a escrita para elucidação.⁸ No

seguinte exemplo retirado de *O desaparecido* (1912) é possível verificar a aplicação de tal técnica:

Quando Karl entrou no escritório do camareiro-mor, encontrou-o diante de seu café matinal: dava um gole e voltava a olhar para uma lista [...].⁹
O camareiro-mor [...] logo retornara ao seu café e à leitura, sem se preocupar mais com Karl [...].¹⁰
[...] continuava a estudar a lista, e comia um pedaço de bolo [...].¹¹
[...] quando o camareiro-mor depôs a lista sobre a mesa [...].¹²
[...] dirigiu-se até a mesa, pegando novamente a lista como se quisesse continuar sua leitura [...].¹³
[...] camareiro-mor [...] terminou seu café da manhã e passou os olhos por um jornal matutino [...].¹⁴
[...] o porteiro [...] apontando para o camareiro-mor, o qual continuava a ler [...].¹⁵
[...] o camareiro-mor continuava a ler o jornal [...].¹⁶
Finalmente o camareiro-mor pousou o jornal bocejando [...].¹⁷

Nessa cena que tem aproximadamente cinco páginas, o protagonista Karl Rossmann chega com um pedido ao camareiro-mor para quem o bem ou mal-estar de uma ascensorista é um assunto sem importância e todo o desrespeito ao subalterno, tema moral central na obra, manifesta-se nesses gestos que ilustram como Rossmann é atendido sem atenção, como se com a mão esquerda. Assim, o esqueleto da ação se limitaria ao apresentado visualmente através dos gestos. Já o que se encontra entre esses momentos, que têm saltos de página inteira, seriam detalhes e floreios mais específicos da narrativa. Também a ênfase nos atos físicos – como engolir e bocejar – salientaria a repugnância associada à pessoa do camareiro-mor.

Outra forma de expressão correspondente a uma técnica cinematográfica foi verificada na montagem paralela. Conforme Wolfgang Jahn, Kafka utiliza a intercalação temporal de imagens e, com isso, obtém o efeito de simultaneidade.¹⁸ Tal técnica funciona assim como um truque contra a linearidade exigida tanto pelo *medium* livro quanto pelo *medium* filme. O esquema abaixo ilustra um exemplo dessa representação retirado do primeiro capítulo de *O desaparecido* no qual Karl Rossmann tenta intervir na demissão do foguista. Estas duas personagens formam uma das partes que se opõem, sendo a segunda composta pelos funcionários do navio:

• Funcionários: I II III IV

• Foguista: 1 2 3

O traço representaria o tempo da leitura linearmente conforme a escrita na página, pela qual as cenas vão se alternando. A sequência serial das cenas é exigida pela linearidade tanto do cinema quanto do livro, porém, tanto os números I quanto 1, causam a impressão de serem simultâneos no tempo da narrativa. Um exemplo, aqui arbitrário, de montagem paralela na cinematografia seria a alternância entre cenas

onde alguém se encontra com uma arma atrás de uma porta e a de outra pessoa que sobe uma escada, inevitavelmente para um encontro com seu assassino. O ir e vir entre uma cena e outra, além de oferecer o efeito de simultaneidade no tempo, também causa um aumento da tensão. Essas particularidades apresentam um tímido parentesco com romances de vanguarda como *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos e *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, que manifestamente realizam empréstimos de técnicas cinematográficas como a colagem e a montagem.

Por fim, se apresentam em sua obra possíveis traços da fotografia estereoscópica como apresentada no dispositivo *Kaiserpanorama*. Este, através de um dispositivo binocular, apresenta seqüências de fotografias com efeito tridimensional. A cada dez segundos aproximadamente passa uma fotografia de acordo com o programa oferecido, sendo que cada um dos assentos oferece um programa diferente que geralmente possuía o tema de viagens exóticas como, por exemplo, Cairo, caçada ao elefante na África, etc, oferecendo imagens de lugares que grande parte dos europeus dificilmente teria acesso de outra forma.

A seguir, ilustração de um *Kaiserpanorama*:



Figura 3 – Kaiserpanorama¹⁹

Por meio do entusiasmo manifestado por Kafka em relação ao aparelho e de suas reflexões a seu respeito em comparação com o cinema, se buscou aspectos dessa percepção em sua ficção. Como mais notável exemplo, o conto *Uma mensagem imperial* publicado em *Um médico rural* (1919) apresenta características que teriam transplantado percepções tridimensionais como as oferecidas pelo *Kaiserpanorama* para o texto escrito, pois este apresenta um desdobramento interno sem um andamento sequencial que transmite a experiência do efeito tridimensional, como oferecido pela fotografia estereoscópica. Abaixo um recorte do texto que em sua íntegra mal ultrapassa os limites de uma página:

Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; [...] avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém – como são vão os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante,

durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. [...].²⁰

A manifesta inclinação de Kafka em favor do estereoscópio e em oposição à agitação do olhar do cinematógrafo, não parece justificar um favoritismo pela percepção do *Kaiserpanorama*. Muitos de seus textos parecem oscilar entre os dois dispositivos. Os movimentos e gestos acompanhados da sucessão de imagens mostram, por um lado, elementos fílmicos, alguma relação com o cinema, que exige o desenvolvimento temporal para sua realização. Por outro, o desdobramento interno com toda a sua profundidade apresentaria uma maior relação com a da fotografia estereoscópica do *Kaiserpanorama*.

Peter-André Alt assevera que o que gerações de pesquisadores da obra de Kafka descreveram como estranho, grotesco ou surreal onirodínico surgem frequentemente no processo narrativo através da programática adaptação de imagens cinematográficas e estereoscópicas. “O incômodo que seus textos liberam é, acima de tudo, o incômodo da percepção que se origina da utilização planejada de tais imagens”.²¹

4 Conclusão

Através do material exposto o trabalho considerou que muitos dos pressupostos encerram algo de verídico, na medida em que ocorrem com uma frequência maior do que permitiria o mero acaso. O recorte dos textos, tanto de ordem biográfica quanto ficcional, abrange um conjunto bastante amplo da escrita kafkiana, evidenciando assim que não somente em pontos isolados ocorrem fenômenos de inter-relação entre os diferentes *media*, mas sim em uma considerável parte de sua obra, e se esses exemplos não inserem Kafka diretamente dentro das vanguardas, aqui compreendidas como resultantes de processos técnicos, tecnológicos e mediais, pelo menos o aproximam fortemente de interesses por muito tempo desconsiderados por grande parte da crítica. Ainda que os produtos resultantes das vanguardas e de Kafka sejam diferentes, os interesses se assemelham.

Notas

¹ WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002. p. 76.

² ALT, Peter André. *Franz Kafka: der ewige Sohn*. München: C.H. Beck Verlag, 2008, p. 174, tradução nossa.

³ HODDIS, Jakob van; NÖRTEMANN, Regina (Hrsg.) *Dichtungen und Briefe*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007, p. 9, tradução nossa.

⁴ KAFKA, Franz. *Briefe 1902-1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966, p. 73, tradução nossa.

⁵ WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlin: Wagenbach, 1983. p. 89.

⁶ KAFKA, Franz. Die Aeroplane in Brescia. In: NERVI, Mauro. *The Kafka Project*. Texto da postagem de autoria de Franz Kafka não mencionado no site.

Disponível em: <<http://www.kafka.org/index.php?id=85,74,0,0,1,0>>. Acesso em: 15 mai. 2010, tradução nossa.

⁷ KAFKA, op. cit., 2010.

⁸ BALÁZS, Béla. *Der sichtbare Mensch: oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001. Especialmente p. 29-30.

⁹ KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 146.

¹⁰ *Idem, Ibidem.*

¹¹ *Idem*, p. 147.

¹² *Idem*, p. 148.

¹³ *Idem*, p. 149.

¹⁴ *Idem*, p. 149-50.

¹⁵ *Idem*, p. 150.

¹⁶ *Idem*, p. 151.

¹⁷ *Idem, Ibidem.*

¹⁸ JAHN, Wolfgang. *Kafkas Roman "Der Verschollene" ("Amerika")*. Stuttgart: Metzler, 1965.

¹⁹ Disponível em: <http://www.kaiser-panorama.de/frame.htm>.

²⁰ KAFKA, Franz. Um médico rural. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 41-2.

²¹ ALT, Peter-André. *Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen*. München: C.H. Beck Verlag, 2009, p. 193, tradução nossa.

A Política do Sr. Keuner

Tiago Leite Costa

This article seeks to relate the emblematic Mr. Keuner, character of Bertolt Brecht, to some ideas of Jacques Rancière about the relationship between aesthetics and politics. In certain situations, Rancière points Brecht as a model critical artist. Therefore, I believe that, in the vast collection of characters of the playwright, the wise Mr. Keuner can serve as a clear illustration to some concepts of the french theorist.

Keywords: Bertolt Brecht; Jacques Rancière; Aesthetics.

1 Introdução

Durante trinta anos (de 1926 à 1956), Bertolt Brecht escreveu histórias sobre o personagem Sr. Keuner. Cada uma delas não se estende além de alguns poucos parágrafos em que o enigmático Keuner, “o que pensa”, por meio de discursos ou atos inusitados ensina alguma lição de vida. Embora Brecht jamais tenha publicado um livro que reunisse essas histórias, a figura do Sr. Keuner propagou-se por diversos trabalhos do autor, incluindo algumas peças, tais como a *Decadência do egoísta Johan Fatzer*, na qual aparece pela primeira vez.

Para muitos autores mais do que uma figura desconcertante, Keuner é uma espécie de síntese do pensamento estético-político de Brecht. Nesses pequenos contos, o drama individual típico do romance burguês é substituído pela ênfase na ação intersubjetiva, desviando o foco do leitor para aquilo que acontece entre Keuner e os outros personagens. O que se percebe nas histórias de Keuner são ações descontínuas, que variam de um contexto para o outro. Soma-se a isso o fato de Keuner ser um personagem “gestual”, no qual a atitude é o reflexo do esforço brechtiano para obter uma conexão direta com a vida, adversa a teorias e à retórica.

Como se sabe, todas essas são características notórias da arte crítica desenvolvida por Brecht ao longo de sua vida e, em particular, são aspectos exemplares do seu “teatro épico”. De acordo com Benjamin, este teatro tem no gesto seu ponto de partida por dois motivos: o primeiro é que, em face da hipocrisia e das ambiguidades do discurso, o gesto é “relativamente pouco falsificável”; o segundo é que, diferentemente do “empreendimento”, da “iniciativa” etc., o gesto tem fim e começo determinável, o que, como pretendo analisar mais tarde, torna possível sua relação dialética com o ambiente em que se escreve. Assim, afirma Benjamin: “Dar a vida, no palco, a esse sábio, Herr Keuner, que segundo uma sugestão de Brecht deveria ser conduzido, deitado, à cena, tal sua relutância em movimentar-se – eis a aspiração do novo teatro(épico).”¹

No presente artigo, pretendo relacionar a figura emblemática do sr. Keuner, “o que pensa”, a algumas ideias de Jacques Rancière acerca das relações entre estética e política, principalmente àquelas que se referem ao seu conceito de “partilha do sensível”. Em algumas situações, Rancière aponta Brecht como modelo de artista crítico. Acredito, portanto, que na vasta coleção de personagens do dramaturgo, o

Tiago Leite Costa é doutorando em Letras pela Puc- Rio. tiagoite79@gmail.com

sábio Keuner pode servir como exemplo esclarecedor de alguns conceitos do teórico francês.

2 A partilha do sensível

Duas das preocupações de Rancière consistem em mostrar que existe um componente estético na política e em recusar as noções representacionais que unem arte e política. Segundo o autor, a política não se caracteriza pelo embate de argumentações, mas pela demanda de reconhecimento público por parte dos corpos que não têm visibilidade. Da mesma forma, nenhuma arte é política por conta dos conteúdos de sua mensagem ou pela forma como representa as estruturas sociais, conflitos identitários etc. Para ele, as relações entre estética e política dizem respeito a recortes espaciais e temporais de uma experiência comum. Consequentemente, o que define uma arte crítica ou não-crítica será justamente a forma de intervenção e de ocupação desses tempos e espaços em dada comunidade.

A base de sua argumentação tem origem na alegação de Platão de que os artesãos não deveriam tomar parte nos assuntos de interesse coletivo, pois não teriam *tempo* para se dedicar a outros ofícios além de seu trabalho. Não só o artesão, ninguém deveria exercer funções além daquela a que foi destinado.

Com isso, Rancière pretende mostrar duas coisas: a primeira é que, na República de Platão, o que definia a aptidão ou inépcia do sujeito para a participação nas decisões sobre assuntos públicos era a sua *ocupação*. A segunda é que, diferentemente do que se costumou difundir, a condenação platônica aos poetas, mais do que um problema com a suposta imoralidade de seus simulacros, concernia ao potencial perigo que eles representavam para a correta divisão das funções e das hierarquias no espaço da *pólis*.

Partindo desse exemplo, Rancière afirma a existência de uma estetização na base da política. Contudo, assim como uma arte política não se caracteriza por seus conteúdos representacionais, a estética matricial do político também não diz respeito a uma possível apropriação perversa das formas artísticas por parte da política, ao estilo denunciado por Benjamin em seus ensaios sobre a “era das massas”. Antes, este componente estético se refere a uma distribuição de visibilidade e de vozes de quem pode falar, quando e aonde, sobre o que é possível e impossível no espaço e tempo divididos por um “comum”.

Em resumo, para Rancière, estética e política não são termos independentes. Existem determinações estéticas na base da ação política, assim como qualquer fazer artístico diz respeito a sua ação no que é comum. Nesse sentido, o que ele denomina “partilha do sensível” seria:

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.[...] Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.²

Com esse conceito, Rancière tenciona, entre outras coisas, recolocar o problema do dualismo arte autônoma - arte engajada fora do padrão modernista de “esfera da arte”, chamando a atenção para o que há de solidário entre as ideias de autonomia e

heteronomia. Para ele, o período que se costuma definir generalizadamente de Modernidade artística, referindo-se a uma passagem da arte representativa a não representativa, na verdade tem suas raízes em outras operações. Para explicar isso, o autor redefine esse período - que denomina de *regime estético*, em contra posição ao *regime didático* platônico e ao classicismo – baseando-se no conceito de *estado estético* de Schiller.

O *estado estético* é um estado de pura suspensão, no qual se ausentam tanto a passividade quanto a atividade, de modo que a forma é experimentada por si mesma. Em outras palavras, o *estado estético* é uma esfera específica da experiência capaz de invalidar as hierarquias comumente incorporadas à experiência sensória do dia-a-dia. Dessa forma, diferentemente dos regimes baseados na visibilidade e divisão precisa das funções – entre elas o fazer artístico-, em um regime fundado sobre a noção de *estado estético*, como Rancière afirma ser o caso da modernidade artística, as regras específicas da arte se fundem com a vida. De maneira que o *estado estético* schilleriano “afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade”³

Fixando, então, o conceito de Schiller como alicerce do que denomina *regime estético*, Rancière identifica na arte moderna uma ruptura nas relações de causa e efeito:

a arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou não fazer – política em sua arte. Quando Flaubert publica *Madame Bovary* a crítica unânime enxerga na obra do romancista reacionário e partidário da arte pela arte o triunfo da democracia. O privilégio absoluto do estilo indiferente ao tema e a recusa de todo julgamento, de toda mensagem social, é justamente isso que aparece para os críticos amedrontados como o triunfo da supressão democrática das diferenças.⁴

Dessa forma, mesmo a negação da política por parte de autores comprometidos com o culto à autonomia da arte, já representava, no século XIX, a equanimidade de assuntos e sujeitos na literatura. O que significa que a revolução estética ocorrida neste século, ao mexer nas hierarquias de temas e gêneros, ao deixar de priorizar a ação aristotélica sobre a descrição e, conseqüentemente, redefinir as formas de conexão entre o visível e o dizível, deslocou junto com ela os papéis sociais tradicionais, reposicionando-os em termos estéticos, isto é, ligando-os a novas percepções de intensidade, espacialidade, velocidade etc. Ou seja, a revolução estética moderna modificou a partilha das esferas da experiência sensível.

Desse aspecto, Rancière, ao subverter a consagrada noção de “autonomia da arte”, apontando, inversamente, para a solidariedade entre a autonomia e a heteronomia, pretende evidenciar como essa solidariedade funda o novo regime estético e sua política. A “autonomia da experiência estética” se constituiu como princípio de uma nova forma de vida coletiva porque embaralha as antigas hierarquias. Para o autor, essa mistura implica a quebra com a mimeses, justamente por indiferenciar o que era arte e o que não era. Desde então, qualquer objeto profano poderia se prestar à experiência artística, da mesma forma que qualquer produção artística poderia servir de inspiração para o surgimento de um novo estilo de vida coletiva.

A radicalização desse regime e a sempre crescente evaporação das diferenças entre arte e vida têm gerado variadas declarações sobre um suposto fim da arte ou da política. Rancière contesta essas afirmações alegando que a política sempre esteve comprometida com a estética, na medida em que se organizou por meio da distribuição de visibilidade num espaço comum.

Num *regime estético*, portanto, uma arte política, antes de produzir uma passagem da ignorância ao saber ou da passividade à atividade, deve ser uma arte da indiferença. Indiferença, fundamentalmente, para com as distribuições de papéis vigentes, pois conhecer as regras do jogo pode significar consenti-las, ao passo que ignorá-las estaria mais próximo da atitude política de não aceitá-las.

3. A política do Sr. Keuner

A atitude crítica de “ignorar” as regras não pretende desvelar a realidade por trás dessas regras, mas criar novas relações entre realidade e aparência. O que ocorre é que ambas, arte e política, produzem ficções, criam significados. De modo que, a arte que se pretende política, antes de revelar um segredo ignorado, deveria rearrumar a ordenação dos assuntos públicos e dos assuntos privados, as preferências, lugares e funções marcadas.

Assim, é na indeterminação das esferas privada e pública que Brecht constrói as histórias do sr. Keuner. Nelas encontramos uma imensa variedade de Keuners, ora astuto, ora generoso, reservado e até mesmo nervoso. Tudo se configura em função da dialética com o meio. A começar pela própria intenção de Brecht de desconcertar o leitor ao experimentar um modelo de escrita diferente do romance moderno burguês, compondo pequenos contos que variam de uma frase a uma página e meia.

Em muitos casos, o processo dialético irrompe na exposição da divergência de opiniões e do conflito de interesses entre Keuner e seus interlocutores. Um bom exemplo é o de “O sr. Keuner e os Jornais”. Cito alguns trechos do conto:

O sr. Keuner encontrou o sr. Wirt⁵, o que lutava contra os jornais. “Sou um grande adversário dos jornais”, disse o sr. Wirt, “não quero jornais”. O sr. Keuner disse: “Sou uma adversário maior dos jornais: quero outros jornais”[...] “Escreva numa folha de papel como devem ser os jornais, e se encontrarmos uma formiga que aprove essa folha, vamos então começar imediatamente. A formiga nos será de maior valia para melhorar os jornais do que toda uma gritaria sobre o caráter incorrigível dos jornais. Pois uma montanha será mais facilmente eliminada por uma única formiga do que pelo rumor de que não pode ser eliminada”[...]⁶.

O sr. Wirt considerava o ser humano sublime e os jornais incorrigíveis, enquanto o sr. Keuner considerava o ser humano mesquinho e os jornais corrigíveis. “Tudo pode se tornar melhor”, dizia o Sr. Keuner, “menos o homem”.⁷

Em outros casos, Keuner, produz um efeito de distanciamento e suspensão através da mescla de seus próprios juízos, muitas vezes opostos. Como o que prevalece no personagem é sua capacidade de adaptação às diferentes situações, quando Brecht o define como sujeito, o que aparece são os contornos de uma figura enigmática:

Aquilo que o Sr. Keuner era contra: O Sr. Keuner não era a favor de despedidas, nem de saudações, nem de aniversários, nem de festas, nem do

término de um trabalho, nem do começo de um novo período de vida, nem de acertos de contas, nem de vinganças; nem de juízos conclusivos⁸

Certo é que, para Keuner, as noções de conhecimento e auto-conhecimento são correlatas, pois, como o ator do teatro épico, “ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa”⁹. Todavia, a coincidência entre as duas ações não faz com que as tensões entre elas desapareçam, e a tomada de posição de Keuner se define, invariavelmente, em função dessas tensões.

Walter Benjamin dizia que talvez não seja exagerado definir a figura do sábio, no sentido brechtiano, como aquele que expõe por completo a dialética resultante das contradições da ordem social. Benjamin exemplifica esta lógica levando-a ao limite: “[...] um homem que ‘não sabe dizer não’. Isto também é sábio. Pois com isso ele deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem”¹⁰

Se estendermos este limite ainda mais radicalmente, encontraremos na corporalidade do gesto outro ponto indispensável para dialética brechtiana. O gesto interrompe o fluxo do discurso estabelecido e inaugura a contradição. Da mesma forma, o gesto é onde a síntese do processo dialético pode vir a se materializar. No conto “O sr. Keuner e a maré”, essas noções são ilustradas de forma clara. Nele, Brecht narra a lógica de Keuner diante de uma situação de risco. O que ocorre, então, é que, ao se negar o movimento e estaticamente fruir das suas expectativas malogradas, Keuner descobre uma solução para o problema no seu próprio corpo:

O Sr. Keuner passava por um vale, quando notou de repente que seus pés estavam na água. Então percebeu que seu vale era na realidade um braço de mar, e que se aproximava o momento da maré alta. Imediatamente parou, buscando com os olhos uma canoa, e enquanto desejava uma canoa ficou parado. Mas não aparecendo nenhuma canoa ele abandonou essa esperança e esperou que a água não subisse mais. Somente quando a água lhe atingia o queixo ele abandonou também essa esperança e nadou. Tinha se dado conta que ele mesmo era a canoa¹¹

É curioso como, tão logo percebe que está em perigo, sua primeira e imediata decisão é parar. Nesse momento, Brecht interrompe o fluxo linear esperado e passa a se dirigir para dois diferentes pontos de tensão intrínsecos à cena. Um entre o Sr. Keuner e sua situação, outro entre o excêntrico raciocínio do sábio e a expectativa do leitor. Ao final, um gesto simples e vazio de elocubrações resolve o imbróglio.

Começada uma situação, as interrupções forjadas por Keuner parecem acompanhar o seguinte princípio básico do teatro épico brechtiano: “pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa completamente diferente”¹² O fundamental é se deslocar em relação aos estereótipos. É nesse sentido que Rancière argumenta que a arte política, quando pretende transmitir uma mensagem, por mais correta e justa que seja sua denúncia, corre sempre o risco de estar alimentando o próprio sistema que denuncia.

As mudanças abruptas, a falta de continuidade ou de qualquer afinidade com alguma moralidade estabelecida também fazem do Sr. Keuner um crítico dos discursos essencialistas. O Sr Keuner “tem várias essências”, e todas elas emergem em função da dialética que estabelece com cada ocasião. O pensamento, para

Keuner, não tem um núcleo no interior do indivíduo, ele acontece com o indivíduo em suas relações. Por isso, está sempre em transformação. O conto “Sobre a traição”, resume essa ideia:

Deve-se manter uma promessa?

Deve-se fazer uma promessa? Quando algo tem que ser prometido, não existe ordem. Então deve-se produzir essa ordem. O homem não pode prometer nada. O que o braço promete à cabeça? Que continuará um braço e não se tornará um pé. Pois a cada sete anos ele é outro braço. Se um trai o outro, trai o mesmo ao qual prometeu? Na medida em que alguém a quem algo foi prometido se vê em circunstâncias e se torna outro, como deve ser mantida a ele a promessa feita a um outro? Aquele que pensa trai. Aquele que pensa nada promete, exceto que continuará sendo um indivíduo que pensa.¹³

Desse modo, para Brecht e Rancière, mais do que transmitir conhecimento, o fundamental numa arte que se pretenda crítica é produzir conhecimento, a partir de novos recortes na experiência sensível, pela organização de novas formas de expressar a realidade partilhada. Rancière, comentando o personagem de Brecht, Arturo Ui, da peça “A resistível ascensão de Arturo Ui”, explica que sua banalidade ao falar de assuntos de couve-flor deve ser uma alegoria da realidade econômica que sustentava o poder nazista. Contudo, afirma também que “é preciso que, ao inverso, sejam apenas assuntos de couve flor”¹⁴, de modo a expor outra realidade, por estúpida que seja, alheia à divisão estabelecida entre o que é possível ser expresso e o que não é, entre o que é real é o que não é.

Especula-se que o nome Keuner remete ao termo grego *koinós* – “o que diz respeito a todos – que configura como ninguém em particular”¹⁵ Poderíamos acrescentar a essa definição adjetivos, de todos os tipos, enaltecendo a indomável figura do sr. Keuner. Isto, porém, se pareceria com as típicas lisonjas que tanto o aborrecem.

Assim, prefiro concluir lembrando que por trás de sua aparente tranquilidade de sábio, Keuner talvez seja muito mais perigoso que isso. De maneira que quem lê “o que pensa”, em busca de um conforto ético, pode topar, sem querer, com o orgulho típico dos personagens desviantes de Brecht. Aquela soberba que Hannah Arendt, lembrou ser:

[...] o orgulho diabólico caro a todos os aventureiros e marginais de Brecht, o orgulho dos homens absolutamente descuidados, que só se renderão as forças catastróficas da natureza, e nunca às preocupações cotidianas de uma vida respeitável, e muito menos as preocupações mais elevadas de uma alma respeitável¹⁶

Notas

¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.82.

² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 32.

³ RANCIÈRE, 2005, p.34.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate*.

Disponível em

<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806>>. Acesso em: 02/10/2009.

⁵ Significa “confuso” em alemão

⁶ BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.73.

⁷ BRECHT, 2006, p.73.

⁸ BRECHT, 2006, p.89.

⁹ BRECHT apud BENJAMIN, 1986, p.85.

¹⁰ BENJAMIN, 1986, p.85.

¹¹ BRECHT, 2006, p.71.

¹² BENJAMIN, 1986, p.84.

¹³ BRECHT, 2006, p.75.

¹⁴ RANCIÈRE, 2005, p.9.

¹⁵ MELO apud BRECHT, 2006, p. 129.

¹⁶ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.198.

Brecht e Boal: mobilização política em cena e representação da modernidade

Ubiratan Machado Pinto

This work analyzes the influence of early 20th Century avant-garde movements in the works of dramatist Bertolt Brecht, providing comments on the innovation of Brecht's theatrical performance in face of the contribution of German expressionist art. From this point of view, the influence of Brecht's work on *O Teatro do Oprimido*, a Brazilian play by Augusto Boal, is studied. Boal incorporates theatrical performance in the exercise of political mobilization on the scene in a symbiosis between actor and spectator, stage and audience. Engaged in the criticism against the capitalist system, the artistic production of both exemplifies the dilemmas of modern times, promoting a debate about the representation of modern art related to these playwrights.

Keywords: Expressionism; drama; action; art; modernism.

Dieser Aufsatz tritt den Einfluss der Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vor allem auf Bertolt Brechts Drama hervor. In diesem Bereich wird die von der deutschen expressionistischen Kunst beigetragene Innovation der szenischen Performance Brechts kommentiert. Außerdem wird hier die Auswirkung Brechts auf das Werk *O Teatro do Oprimido* des brasilianischen Schriftstellers Augusto Boal erwähnt. Der Brasilianer stimmte damit überein, dass Theateraufführung und Ausübung der politischen Mobilisierung in der Szene umfasst werden sollen, was in diesem Drama durch eine Symbiose zwischen Schauspieler und Zuschauer, Bühne und Publikum ausgeführt wird. Die an dem kapitalistischen System geübte Kritik veranschaulicht in der künstlerischen Produktion dieser Dramatikern das Dilemma der modernen Zeit, was die Diskussion über die Darstellung der modernen Kunst im Zusammenhang mit beiden fördert.

Stichwörter: Expressionismus; Drama; Aktion; Kunst; Moderne.

1 Introdução: o Expressionismo

Meine Zeit (1917)
Gesang und Riesenstädte, Traumlawinen,
Verblasste Länder, Pole ohne Ruhm,
Die sündigen Weiber, Not und Heldentum,
Gespensterbrauen, Sturm auf Eisenschienen.¹ [...]

(Wilhelm Klemm)

Entre a transição dos séculos XIX e XX, as manifestações de vanguarda na Europa clamavam pela transformação do homem e do mundo. Da mesma forma como esses movimentos artísticos proporcionaram a reorientação da cena cultural européia, o Expressionismo, por sua vez, interiorizou a *Weltanschauung* (a visão de mundo) expressionista, enfatizando perspectiva e apreciação impactantes da vida e da sociedade. Vigente em meados da primeira década de 1900 até a ascensão do Nazismo em 1933, esse movimento de caráter esteticamente marcado pela sobriedade de tons e imagens miméticas acerca da humanidade colaborou culturalmente com a representação da interioridade humana, destacando as angústias, os desesperos e sobretudo a revolta do indivíduo frente à ascensão desenfreada de tecnologias industriais e à fome não apenas fisiológica, mas também sob forma de uma agonia faminta pela sobrevivência. Desse modo, o poema *Meine Zeit* de Wilhelm Klemm corresponde a essas características porque retrata a insalubridade de um lócus urbano prestes a entrar em colapso, de uma sucursal de gente a margem, ao acaso da sorte na roda viva da metrópole. Assim, constrói-se o cenário de um ambiente regido pelo infortúnio da degradação humana e da sua consequente desumanização. Portanto, o Expressionismo significa “vacilar entre um pessimismo niilista, que revolve visões apocalípticas, e, de outro lado, um otimismo utópico, que depõe toda a esperança de nascimento do ‘homem novo’”.² Essa concepção artística prioriza a subjetividade em detrimento de um mundo que não cede espaço para o que é subjetivo, visionando a criação de outro mundo, construído da seguinte forma: “liberto da linguagem, valores e modelos da sociedade burguesa, capaz de expressar os níveis mais profundos da personalidade (Geist, entendido de várias maneiras, utilizando símbolos derivados do mundo industrial moderno”.³

2 A inovação cênica: Bertold Brecht

Face às circunstâncias desse período, surge o trabalho dramático de Bertold Brecht, ainda que a inovação da performance cênica que esse dramaturgo promoveu nas artes distancie-se gradualmente em relação à contribuição do Expressionismo. O teatro de Brecht inicialmente foi motivado por características de viés expressionista, orientando a atenção na perplexidade e na impotência do ser humano frente ao mundo. Portanto, destaco esta citação:

[...] o Expressionismo se apresenta no palco cultural com marcas igualmente precisas de radicalismo ideológico e estético. [o Expressionismo] representa uma revolta que explodiu no íntimo da sociedade burguesa contra as formas extremadas do capitalismo e funcionalismo, de tecnocracia desespiritualizada, que aquela sociedade gerara em seu seio [...].⁴

Todavia, a linguagem teatral para Brecht traduziu-se pela “instauração de um verdadeiro e integral ‘humanismo da cena’, para a fundação de uma moderna e dúctil estética racionalista”, promovendo um teatro “extremamente aberto e dialético [...]”.⁵ Ele inclusive passou a utilizar a expressão “teatro épico”, que “concebe a ação teatral como o instrumento através do qual determinada atitude nas confrontações da vida e da história atuais pode ser eficazmente transmitida a um vasto público”.⁶ Basicamente o dramaturgo divide o teatro de duas maneiras: a forma dramática de teatro e a épica, conforme o esquema esboçado pelo próprio Brecht.⁷ Na primeira, temos o envolvimento do espectador numa ação cênica, sendo

admitido na ação; e na segunda o espectador é um observador, mas estimula-lhe a atividade, colocando-o face a uma ação.

Intelectual da dialética de Karl Marx, engajado contra o regime capitalista, Brecht tem vasto repertório de peças e poemas que confrontavam politicamente os temores da ideologia nazista. Suas obras também tratam de questões pertinentes à problemática social, indicando caminhos de interpretação dos dilemas do homem em prol de seu próprio exercício de consciência, lançando-o ao encontro do sentido de sua função no mundo para que ele possa questionar e devolver argumento de resposta para o porquê de sua existência. Em alocução ao “Congresso para a Investigação de Atividades Americanas”, dia 30 de outubro de 1947, o dramaturgo alemão explica os motivos de se fazer arte:

Nós passamos nossa vida num mundo perigoso. O nível de nossa civilização é tal, que a humanidade já possuiria todos os meios para ser extremamente rica, mas em geral ainda é flagelada pela pobreza. Temos padecido grandes guerras e, pelo que ouvimos, existe a perspectiva de outras, ainda maiores. É bem possível que uma delas devore a humanidade inteira. Poderíamos ser a última geração da espécie humana sobre a terra. As idéias a respeito de como poderiam utilizar-se as novas possibilidades de produção, não foram muito desenvolvidas desde os dias em que o cavalo tinha de fazer o que o homem não podia fazer. Não crêem vocês que, em uma situação precária, toda idéia nova deveria ser cuidadosa e livremente examinada? A arte pode tornar mais claras, e inclusive mais nobres, tais idéias.⁸

Brecht reclama ao mundo uma resposta que só pode emanar da contingência humana, pois enquanto indivíduo não pode alcançar decisões próprias sem a participação da mesma coletividade da qual faz parte. Tudo é provocação na cena brechtiana, tudo leva a crer em um posicionamento combativo à miséria de condições sociais e, sem dúvida alguma, de espírito. A exemplo de *A Vida de Galileu Galilei (Leben des Galilei)*, escrita no final da década de 30 do século passado, ocorre um diálogo entre o pequeno monge que deseja conquistar a sabedoria de Galilei e questiona a pertinência dos dogmas católicos, a crença de Deus frente à pobreza e à morte resultantes da sujeição humana como fonte de servidão ao sistema político, em que o personagem astrônomo responde e, indiretamente, indaga ao público, ou à platéia, e ao pequeno monge isto:

– Bondade da alma! Provavelmente, o que o senhor quer dizer é só que não sobrou nada, que o vinho foi bebido, que a boca deles está seca, de modo que o melhor é beijar a batina! Mas por que não há nada? Por que é que só é ordem, neste país, a ordem de uma gaveta vazia? E necessidade só existe a de se matar no trabalho? Em meio das vinhas carregadas, ao pé dos trigais! Seus camponeses pagam a guerra que o Vigário do suave Filho de Deus provoca na Espanha e na Alemanha. Por que ele põe a Terra no centro do universo? Para que o trono de Pedro possa ficar no centro da Terra! É isso que importa. O senhor tem razão, não são os planetas que importam, são os camponeses. E o senhor, não me venha com a beleza dos fenômenos que o tempo redourou! O senhor sabe como a ostra margaritifera produz a sua pérola? É uma doença de vida ou morte. Ela envolve um corpo estranho, intolerável para ela, um grão de areia, por exemplo, numa bola de gosma. Ela quase morre no processo. A

pérola que vá para o diabo. Eu prefiro a ostra com saúde. A miséria não é condição das virtudes, meus amigos. Se a sua gente fosse abastada e feliz, aprenderia as virtudes da abastança e da felicidade. Hoje, a virtude dos exaustos nasce da terra exausta, mas eu sou contra. Meu caro, as minhas novas bombas d'água fazem mais milagres do que a sua ridícula trabalhadeira sobre-humana. – “Crescei e multiplicai-vos”, pois os campos são estêreis e a guerra voz dizima. O senhor quer que eu minta à sua gente?⁹

Essa peça retrata embate de forças, principalmente associa arte e linguagem teatrais para imprimir metaforicamente a luta entre os governantes do mundo e a massa popular que os serve. Adepto das premissas marxistas, Brecht retoma no palco o valor histórico inerente ao homem. Nessa luta, entretanto, o autor coloca à disposição do ator a técnica do distanciamento que, segundo Roberto Schwarz, desautoriza o ator de se identificar com seu papel, “ele guarda distância, ele guarda um espaço de liberdade em relação ao seu papel, [...] ele aponta para a possibilidade de uma outra ordem, dando acesso ao novo”.¹⁰ Para Odette Aslan,¹¹ caberia ao artista brechtiano “ensinar o espectador a pensar e a rever sua concepção de mundo”.

3 O protesto cênico: Augusto Boal

As ideias de Bertold Brecht foram incorporadas no teatro brasileiro, encorpando o enfoque cênico de modo a exacerbar o tom de denúncia e protesto disseminados não mais do palco para o público e, sim, através da fusão entre as esferas que dividem ator e espectador no espaço cênico. Todos vivenciam a cena. Nos meandros dessa linha, Augusto Boal oferece-nos *O Teatro do Oprimido*, referindo-se a toda bagagem genealógica teatral (indo de Aristóteles a Maquiavel), culminando nas propostas de Hegel e de Brecht para as artes cênicas. E de acordo com o encenador alemão, Boal explica o “épico” e o conhecido “teatro épico” brechtianos:

[...] a palavra “épico” tem a ver com tudo que seja amplo, exterior, objetivo, a longo prazo, etc. [...] Brecht usa a expressão “teatro épico” principalmente em contraposição à definição de “poesia épica” que nos dá Hegel. Na verdade, toda a Poética de Brecht é, basicamente, uma resposta e uma contraproposta à Poética idealista hegeliana. Quero que isto fique claro: a poética de Brecht não é uma categoria (épica) de uma poética anterior, mas se constitui, ao contrário, em uma poética inteiramente nova que inclui (como a de Hegel) os gêneros lírico, épico e dramático.¹²

Boal não só propõe reinterpretar a Poética de Aristóteles com a finalidade de explicar o mundo como algo perceptível e concreto, como também revela em sua obra a influência brechtiana, falando-nos que para Brecht “O personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas, ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua”.¹³ E ainda sob ponto de vista de Boal, Brecht acredita que “a relação social do personagem cria a ação dramática”.¹⁴

Perseguido durante a ditadura militar no Brasil, o dramaturgo brasileiro busca exílio em Buenos Aires, e é lá que ele escreve o *Teatro do Oprimido*. Ele exemplifica e expressa indignação quanto ao caos da sociedade brasileira nessa época:

Não é por outra razão que as classes operárias dos países capitalistas-imperialistas são tão pouco revolucionárias e chegam a ser reacionárias, como a maioria do proletariado norte-americano: trata-se de seres sociais com geladeiras, carros e casas, que certamente não têm os mesmos pensamentos sociais dos seres latino-americanos que, em sua maioria, vivem em favelas, têm fome e nenhuma segurança contra a doença e o desemprego.¹⁵

A concepção de uma forma de teatro que demandasse interação contínua entre representação e dinamicidade real de ações, orientou o propósito da “poética do Oprimido”, desenvolvido por Boal. Assim, ele direciona toda a ação desenvolvida à luz cênica para a própria diluição de sua fronteira entre o que é encenado e o que é vivido de fato. Todos estão mobilizados na ressurreição da arena grega:

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa.

[...] É necessário derrubar muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema Coringa.¹⁶

Anterior ao *Teatro do Oprimido*, Boal escreve no início dos anos 60 do século XX a peça *Revolução na América do Sul*, pondo títulos para as cenas a serem teatralizadas, como se cada uma delas fosse independente das demais, embora integradas ao todo da montagem, tal como Brecht fez em suas peças. Essa encenação tem como protagonista José da Silva, um simples operário, um indivíduo que quase inexistente em sociedade, não significa nada enquanto se condiciona como massa de manobras políticas. Aqui se retrata a luta de classes de fato: a classe operária pretende fazer uma revolução que acaba não ocorrendo, cedendo espaço para a politicagem dos “poderosos”. Vejamos um trecho, um diálogo entre o Líder e o Guia, que ficam de conluio para enganar José da Silva:

LÍDER – Mas onde é que eu vou encontrar alguém morrendo de fome?
GUIA – Qualquer esquina dessas você encontra. Tem um aqui perto. Se chama José da Silva. Dá dinheiro que ele vota em você. E bate no peito.
LÍDER – José da Silva?
GUIA – Chama pelo apelido: Povo.
LÍDER – Povo?
GUIA – E no Natal, me manda uma garrafa de cachacinha.
LÍDER – Povo. Obrigado. Não larga eles atrás de mim, hein? (Gritando) Po-vo Po-vo. (Sai sonâmbulo).¹⁷

Como a discussão dos dois personagens gira em torno do processo eleitoral, essa peça culmina na ausência de eleitores e na morte de José da Silva (Povo), tornando inócua a maracutaia dos políticos, o que o Líder lamenta no fim:

LÍDER – Senhor cadáver, aqui presente.
E também alma de defunto
Que não deve estar presente
Senhores membros do enterro;

José da Silva, operário,
Aqui jaz por nosso erro
Um operário o que é?
Pequena formiga que constrói
Muralhas contra a corrupção
Desta formiguinha, agora morta,
Dependeu o futuro da nação
Operário constrói fábrica, pasta de dente,
É ele que fazatedral, bonde, cachorro-quente
Pinga, vodka, whiskey
É operário que faz...¹⁸

Do espaço cênico, fica subentendida a vontade de marcar o esboço da realidade dentro da ficção, do teatro. É uma luta que se encena no palco, seja cultural, seja politicamente falando. Teatro é essa luta. Teatro é confronto, necessidade de diálogo.

4 A representação da modernidade

As manifestações de vanguardas no campo das artes em geral proporcionaram para nós perspectivas fortemente canalizadas pela originalidade de estéticas que atualizaram as ideias sobre a representação do mundo e do homem, contemporizados por uma linguagem desdobrada no desvio, nas deformações da vida moderna, o que conduziu também todo o percurso cênico para a encenação do que não está em foco de luz de palco. Foram essas as propostas de artistas, poetas e de intelectuais que, de certo modo, sintetizam a representação da modernidade e estão reunidas em vertentes artísticas distintas entre si, ainda que englobadas pela atmosfera do novo: o século XX assinala e dá singularidade ao que se chama modernismo, ventre de todas as possíveis e impensáveis criações imagéticas, teatrais e literárias:

[...] é a única arte [o modernismo] que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do “princípio de incerteza” de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais da causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas. O modernismo é, pois, a arte da modernização – por mais absoluta que possa ser a separação entre o artista e a sociedade, por mais oblíquo que possa ser seu gesto artístico.¹⁹

Notas

¹ KLEMM, Wilhelm. “Meine Zeit”. In: BARRENTO, João. *Expressionismo alemão: antologia poética*. Lisboa: Ática, 1976; Tradução do poema “Meu tempo”: Cantos e metrópoles, avalanches oníricas, /Terras descoradas, pólos sem prestígio,/ Mulheres pecadoras, miséria e heroísmo,/ Severos olhares espectrais, tumulto em férreas trilhas.

² ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura Alemã e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 134.

³ SHEPPARD, Richard. “Expressionismo Alemão”. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 227.

⁴ CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 18.

⁵ *Idem*, p. 20.

⁶ *Idem*, 1967, p. 106.

⁷ *Idem*, 1967, p. 139-40.

⁸ BRECHT, Bertold. “Alocação ao Congresso para a Investigação de Atividades Antiamericanas” In: BACKES, Marcelo. *Bertold Brecht*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 14.

⁹ BRECHT, Bertold. *Teatro de Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 98-9.

¹⁰ SCHWARZ *apud* BACKES, 1998, p. 23.

¹¹ ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 160-161.

¹² BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização S.A., 1991, p. 106-7.

¹³ *Idem*, p. 113.

¹⁴ *Idem*, p. 114.

¹⁵ *Idem*, p. 117.

¹⁶ *Idem*, p. 135.

¹⁷ BOAL, Augusto. “Revolução na América do Sul”. In: BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 97-98.

¹⁸ *Idem*, p. 115.

¹⁹ BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 19.

Les innovations techniques, scientifiques et l'idéologie du progrès dans *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola

Vanessa Costa e Silva Schmitt e Robert Ponge

Living in the small town of Plassans, his native place, Doctor Pascal Rougon devotes himself to his studies of heredity and degeneration in Émile Zola's novel, *Le Docteur Pascal* (1893). In the early 1870s, after the fall of the French Second Empire, Pascal is a witness of some technical and scientific innovations of his time and also an author of one of them. For him, science, which he chose as a muse, will allow a better understanding of nature and human being. Only science can lead to the elucidation of the mysteries of life and death, thereby providing the prevention and cure of diseases. After a brief presentation of the plot, this paper is organized in two parts. Initially, certain aspects of some technical and scientific advances of the nineteenth century, related to Doctor Pascal and to other characters' everyday life, are introduced. Afterward, this paper aims to assess what Pascal's scientific credo owes to the ideology of progress and modernity, which grew strong in the nineteenth century, and to what extent such a credo takes part in that ideology.

Keywords: *Le Docteur Pascal*; Zola (Émile); science; progress; literature and medicine; nineteenth century.

Refugiado na pequena e interiorana Plassans, sua cidade natal, o doutor Pascal Rougon consagra-se incessantemente a seus estudos sobre a hereditariedade e a degenerescência, no romance *Le Docteur Pascal* (1893), de Émile Zola. No início dos anos 1870, após a queda do Segundo Império na França, Pascal é testemunha de algumas inovações técnico-científicas da época e, também, artífice de uma delas. Para ele, a ciência, a quem elegeu como musa, permitirá uma melhor compreensão da natureza e do ser humano. Somente ela poderá conduzir à elucidação dos mistérios que envolvem vida e morte, possibilitando assim a prevenção e a cura das doenças. Após uma brevíssima apresentação do romance, a presente comunicação está concebida em duas partes: visa, num primeiro momento, a mostrar certos aspectos dos avanços técnico-científicos contemporâneos do médico, relacionados ao seu cotidiano e ao de outras personagens do romance. Na sequência, procura-se analisar em que medida o credo

Vanessa Costa e Silva Schmitt: cirurgiã-dentista graduada pela Faculdade de Odontologia da UFRGS; mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pela UFRGS, doutoranda em Estudos de literatura na mesma instituição. E-mail: vanessa.schmitt@ufrgs.br. Robert Ponge: professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, onde leciona tradução e literaturas francesa e francófonas; orientador da dissertação de mestrado e da tese de doutorado (em curso) de Vanessa Costa e Silva Schmitt. E-mail: r.ponge@ufrgs.br, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500,91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil.

científico de Pascal participa da ideologia do moderno e do progresso, que ganhou fôlego no século XIX.

Palavras-chave: *Le Docteur Pascal*; Émile Zola; ciência; progresso; literatura e medicina; século XIX.

Comme son titre l'indique, l'objet proposé au présent article est l'étude de la présence, dans *Le Docteur Pascal* (roman d'Émile Zola paru en 1893), de deux ordres de questions: d'une part, quelques-unes des innovations, inventions et autres découvertes techniques et scientifiques (ou prétendues telles) qui apparurent au XIX^e siècle; d'autre part, l'idéologie du progrès qui fleurit à l'époque. Après une brève présentation de l'intrigue, nous passons aux deux principales parties de notre travail. D'abord, nous montrons certains aspects de quelques-unes des innovations scientifiques et techniques qui sont contemporaines du Dr Pascal, appartenant à son quotidien et à celui d'autres personnages du roman. Ensuite, nous examinons dans quelle mesure le credo scientifique du personnage éponyme participe de l'idéologie du progrès et du moderne.

L'INTRIGUE DU *DOCTEUR PASCAL*

Retiré à Plassans, sa ville natale, le docteur Pascal Rougon se consacre à ses études sur l'hérédité et sur la dégénérescence. À l'âge de cinquante-neuf ans ce médecin croit avoir découvert un sérum novateur, sorte de panacée universelle contre les maux dégénératifs. Il s'agit d'une solution préparée à partir de la substance nerveuse des bovins et utilisée sous forme d'injection. Tout d'abord certains de ses patients présentent une amélioration incontestable de leur état de santé après les piqûres.

Dans son quotidien de chercheur, Pascal peut compter sur l'aide de sa nièce Clotilde, une précieuse collaboratrice. Les deux vivront une liaison incestueuse et très rajeunissante pour lui. Le médecin tombe malade et meurt avant la naissance de l'enfant qu'ils ont engendré, dont la conception a été ardemment souhaitée. Après la mort du savant, tandis que Clotilde veille son corps, tous ses manuscrits et tous les dossiers sur l'hérédité qu'il a réunis au long de sa vie sont détruits, brûlés par sa mère, Félicité Rougon. Comme les tares de sa famille ont été l'un des sujets d'étude de Pascal pendant trente ans environ, elle craint que les archives de son fils ne permettent l'éclosion d'un scandale qui éclabousserait le nom des Rougon. Ainsi se confirme l'une des craintes de Pascal, la plus angoissante: la destruction de son legs scientifique. À la fin du roman, néanmoins, l'enfant qui tète paisiblement le sein de Clotilde est l'incarnation de l'espoir qui animait le docteur: son fils serait « la continuation, la vie léguée et perpétuée, l'autre soi-même ».¹

Nous passons maintenant aux deux parties principales de notre travail.

QUELQUES INNOVATIONS TECHNIQUES ET SCIENTIFIQUES QUI APPARAISSENT DANS LE *DOCTEUR PASCAL*

Vers le milieu du XIX^e siècle, l'Europe vit une période d'effervescence technologique et scientifique tenue par certains pour une deuxième Révolution industrielle. Dans la France du début des années 1870, après la chute du Second Empire, Pascal est ainsi témoin de quelques innovations techniques et scientifiques, comme la voie ferrée et le télégraphe électromagnétique. En outre, à l'image de certains inventeurs dont les découvertes ne font pas long feu, il croit être le découvreur d'un sérum de jouvence. C'est sur quelques-unes de ces innovations et de ces découvertes, historiques ou fictionnelles, que nous nous penchons maintenant. Nous commençons par le chemin de fer.

La voie ferrée

Dans le roman, nous pouvons en effet observer les profondes modifications apportées dans le transport des voyageurs, résultat du développement du réseau ferroviaire en France pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Rappelons d'abord que, depuis la fin du XVIII^e siècle, les mineurs anglais utilisent le chemin de fer pour le déplacement des bennes. En 1804, Richard Trevithick fait circuler la première locomotive à vapeur dans une houillère; quatre ans après, il présente une autre locomotive qui remorque un wagon où le public peut prendre place. Avec *Puffing Billy*, créée par William Hadley, c'est la naissance de la locomotive moderne (elle peut remorquer 50 tonnes à 8 km/h).²

En France, l'année 1823 correspond à la première concession d'une voie ferrée destinée au transport de la houille: la ligne Saint-Etienne-Andrézieux. Les wagons sont encore tirés par la traction animale. On reproche son coût excessif à l'engin moderne.

Par contre, l'Angleterre prépare, en 1825, la première démonstration des services que peut rendre le système de locomotives à vapeur. En septembre, le public ovationne l'inauguration de la ligne Darlington-Stockton, quand des autorités sont transportées dans ce véhicule extrêmement rapide.³ En 1830, est ouverte la ligne Liverpool-Manchester qui connaît un énorme succès. Après cela, les inaugurations de lignes se succèdent outre-Manche.

Cependant la France, pays de longues distances, se montre encore réticente, en dépit des efforts déployés par la presse et de la clameur populaire. C'est seulement en 1842, sous le régime de Guizot, qu'est promulguée la charte des voies ferrées: la loi relative à l'établissement de grands chemins de fer crée le régime d'exploitation de ceux-ci en définissant une alliance de fonds de l'État et d'entreprises privées. Par toute l'Europe et aussi aux États-Unis, les lignes se répandent favorisant un nouveau contexte économique et social:

En multipliant la vitesse par dix et les charges remorquées par cent, le chemin de fer apportait une véritable révolution dans l'économie des nations. Les relations commerciales en reçurent un vigoureux coup de fouet, la productivité industrielle également, du fait de la réduction considérable du prix des transports permettant notamment la diffusion de la

houille loin du carreau des mines [...]. Le tourisme lui-même prenait naissance, grâce au chemin de fer.⁴

Dans *Le Docteur Pascal*, le voyage de Plassans, en Provence, à Paris que font, en 1873, les personnages de Clotilde et de son frère Maxime ne prend que vingt heures. Le train compte un wagon spécial pour les demoiselles et les dames seules. Lors du parcours Paris-Plassans, il faut changer de train à Marseille, arrêt pendant lequel on peut déjeuner dans le buffet de la gare.⁵

Le télégraphe électrique

Une autre découverte appartenant au quotidien des personnages du *Docteur Pascal* est le télégraphe électrique ou électromagnétique. Mis à la disposition du public français en 1851, il bouleverse les moyens de communication permettant que le destinataire reçoive des télégrammes presque sur-le-champ.⁶ Quand Pascal, à bout de forces, prend connaissance de la grossesse de Clotilde, il demande au docteur Ramond, son ami, l'envoi d'une dépêche où il prie la jeune femme de rentrer immédiatement. Pascal estime le temps nécessaire pour qu'elle reçoive le message: deux heures environ (« Il est près de dix heures, elle aura ma dépêche vers midi »).⁷ En fait, le télégramme, très objectif (« Je t'attends, pars ce soir »),⁸ sera lu un peu plus tard: « Ce fut seulement après le déjeuner, vers une heure, que Clotilde reçut la dépêche de Pascal ».⁹

Le Dr Pascal, ses recherches et son sérum de jouvence

Dans le contexte d'expansion économique, technologique, culturelle et sociale de l'époque, il ne faut pas oublier l'importance qu'acquiert la science, surtout les sciences naturelles, pendant le XIX^e siècle. *Le Docteur Pascal* permet de voir un peu de cet essor scientifique. Les sciences naturelles constituent le principal champ d'investigation du docteur, domaine où il propose des pratiques qui se veulent révolutionnaires. Tout comme le botaniste (et religieux) Gregori Mendel (tenu pour le fondateur de la génétique, 1822-1884) qui a défini en 1865 les lois de l'hybridation, Pascal travaille sur le croisement d'espèces botaniques diversifiées, surtout de certaines sous-espèces de roses. Ses études sur l'hérédité ont été motivées au premier abord par l'observation anatomique des étapes de la gestation humaine qui ont suscité chez lui un grand intérêt pour l'énigme de la conception: « [...] le problème de la conception, au principe de tout, s'était posé à lui, dans son irritant mystère. Pourquoi et comment un être nouveau? Quelles étaient les lois de la vie, ce torrent d'êtres qui faisaient le monde? ».¹⁰ N'oublions pas que la compréhension intégrale de la fusion microscopique capable de créer une vie nouvelle à partir de la transmission du code génétique des parents n'était pas connue en ce temps-là.¹¹

Quant aux nouveautés scientifiques, Pascal semble atteindre son apogée (ou croit l'atteindre) par la production d'un sérum thérapeutique à base de substance nerveuse de bœuf. Après un processus de dépuración minutieux et complexe de la matière première, le sérum est prêt à être injecté dans l'organisme du malade. Avant de l'expérimenter sur des patients, Pascal se pique avec la substance afin d'en analyser les effets. Face à l'absence de réactions initiales, il double, triple la dose jusqu'à ce qu'un matin, au lever, il s'étonne de « retrouver ses jambes de vingt ans ».¹² Ayant augmenté la dose à cinq grammes, la sensation et de jeunesse et de bien-être est

indéniable: « [...] il respirait plus largement, il travaillait avec une lucidité, une aisance, qu'il avait perdue depuis des années ».¹³ À partir de cette expérience individuelle positive, il fait fabriquer à Paris une seringue spéciale de cinq grammes de capacité, afin de piquer quelques patients. Les premiers résultats favorables de cette technique encore empirique enthousiasment Pascal, bien qu'il ait conscience des risques qui en découlent, comme les embolies. Un peu plus tard, quand cette thérapeutique échoue, le docteur, déçu de la médecine, attribue l'amélioration initiale de l'état de santé des patients à une simple action mécanique de la piqûre hypodermique.¹⁴ D'après un principe scientifique alors répandu, peu importerait le fluide injecté sous la peau, toutes les piqûres hypodermiques produiraient le même effet: leur mécanisme d'action, selon le docteur Fleury, consiste dans la neutralisation de la fatigue.¹⁵

LE CREDO SCIENTIFIQUE DE PASCAL ET L'IDÉOLOGIE DU PROGRÈS

La science est la muse du docteur Pascal, elle doit permettre à tous de mieux comprendre la nature et l'être humain. D'après lui, seule la science sera capable de conduire à l'élucidation des mystères de la vie et de la mort, d'où résulteront la prévention et la guérison des maladies. Il croit que « l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science ».¹⁶

La pensée de Pascal sur la primauté de la science est à l'unisson de l'enthousiasme général de l'époque pour le progrès. Selon Robert Schnerb, le XVIII^e siècle, ou siècle des Lumières, a vécu « la passion pour la connaissance »: il s'est adonné aux recherches mathématiques, botaniques et chimiques, a élaboré une explication mécaniste assez grandiose de l'univers, a sondé les constellations, a exploré les mers lointaines.¹⁷

Pendant le XIX^e siècle l'essor de plusieurs techniques semble justifier les espoirs de l'homme dans la science. Le sujet inspire le philosophe Ernest Renan (1823-1892, dont *L'Avenir de la science* paraît en 1890), ainsi que Marcelin Berthelot (1827-1907), chimiste et homme politique, d'après qui « la science est la bienfaitrice de l'humanité [...]. Sous son impulsion, la civilisation moderne marche d'un pas de plus en plus rapide ».¹⁸

Le credo scientifique de Pascal oscille au long du récit. D'abord adhésion inconditionnelle à la capacité résolutive de la science (bien que celle-ci marche à pas ralentis), la foi du médecin perd sa force à cause de l'empirisme et des échecs de la médecine devant le cycle inexorable de la vie et de la mort. De ce fait, il s'interroge sur la validité de ses interventions:

Corriger la nature, intervenir, la modifier et la contrarier dans son but, est-ce une besogne louable? Guérir, retarder la mort de l'être pour son agrément personnel, le prolonger pour le dommage de l'espèce sans doute, n'est-ce pas défaire ce que veut faire la nature? Et rêver une humanité plus saine, plus forte, modelée sur notre idée de la santé et de la force, en avons-nous le droit? [...] le doute m'a pris, je tremble à la pensée de mon alchimie du vingtième siècle, je finis par croire qu'il est plus grand et plus sain de laisser l'évolution s'accomplir.¹⁹

Physiquement débile, psychologiquement affaibli, Pascal veut reprendre ses forces dans le travail ardu. Il y redécouvre sa conviction dans la science, et même sa foi dans le soulagement de la souffrance qu'offre l'art médical. Ainsi il se remet fébrilement à ses théories, essayant de les compiler dans un legs scientifique: « Il semblait ressaisi par cet amour de la science, qui, jusqu'à son coup de passion pour elle [Clotilde], avait seul dévoré sa vie ». ²⁰ Au seuil de la mort, il expose à Ramond son testament scientifique:

Il avait la nette conscience de n'avoir été, lui, qu'un pionnier solitaire, un précurseur, ébauchant des théories, tâtonnant dans la pratique, échouant à cause de sa méthode encore barbare. Il rappela son enthousiasme, lorsqu'il avait cru découvrir la panacée universelle, avec ses injections de substance nerveuse, puis ses déconvenues, ses désespoirs [...]. Aussi s'en allait-il plein de doute, n'ayant plus la foi nécessaire au médecin guérisseur, si amoureux de la vie, qu'il avait fini par mettre en elle son unique croyance, certain qu'elle devait tirer d'elle seule sa santé et sa force. Mais il ne voulait pas fermer l'avenir, il était heureux au contraire de léguer son hypothèse à la jeunesse. Tous les vingt ans, les théories changeaient, il ne restait d'inébranlables que les vérités acquises, sur lesquelles la science continuait à bâtir. Si même il n'avait eu le mérite que d'apporter l'hypothèse d'un moment, son travail ne serait pas perdu, car le progrès était sûrement dans l'effort, dans l'intelligence toujours en marche. ²¹

Ouvrier du savoir et libre penseur, Pascal sait que son mal, la sclérose cardiaque, aboutira à la mort. Il a beau être impuissant devant la nature de cette maladie, son legs atteste son espoir dans la science. Celle-ci, quoiqu'imparfaite, traduit la quête incessante menée par l'homme pour la compréhension intégrale de son être et pour la résolution des mystères qui demeurent fréquemment insondables pendant maintes générations.

Notas

¹ ZOLA, Émile. *Le Docteur Pascal*. (1893). Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, coll. « Folio classique », 1993. p. 364. Dorénavant, les citations extraites du *Docteur Pascal* renvoient toutes à cette édition.

² GARREAU, Marcel; PORTEFAIX, André; BERNARD, Jean-Philippe. « Chemins de fer ». In: *Encyclopaedia Universalis*. « Corpus » 4. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985. p 701-713.

³ Consulter SCHNERB, Robert. *Le XIX^e siècle: l'apogée de l'expansion européenne (1815-1914)*. Paris: PUF, 1955. p. 31. Il s'agit du vol. 6 de: CROUZET, Maurice (dir.). *Histoire générale des civilisations*. Paris: PUF.

⁴ GARREAU, Marcel; PORTEFAIX, André; BERNARD, Jean-Philippe. Op. cit., p. 702.

⁵ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 384.

⁶ Pour plus de renseignements sur ce sujet consulter: ESCARABAJAL, Georges. « Télécommunications: télégraphe, téléimprimeur, télex ». In:

Encyclopaedia Universalis. « Corpus » 17. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985. p. 816-820.

⁷ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 366.

⁸ Idem, Ibidem, p. 366.

⁹ Idem, Ibidem, p. 382.

¹⁰ Idem, Ibidem, p. 87.

¹¹ Le docteur Pascal meurt en 1873; c'est seulement en 1876 qu'Oscar Hertwig, un zoologiste allemand (1849-1922), montrera que, chez les oursins, la fécondation résulte de l'union de deux noyaux des gamètes mâles et femelles. Cette découverte préparera la voie à la compréhension de la fécondation humaine (ROBERT, Paul (dir.). *Le Petit Robert 2: Dictionnaire universel des noms propres*. Paris: Le Robert, 1993. p. 836).

¹² ZOLA, Émile. Op. cit., p. 93.

¹³ Idem, Ibidem, p. 93.

¹⁴ Idem, Ibidem, p. 261.

¹⁵ Le docteur Fleury a été l'une des sources médicales qu'a consultées Zola afin d'écrire son roman (note 37 de l'édition du *Docteur Pascal* dirigée par Henri Mitterand, p. 465).

¹⁶ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 97-98.

¹⁷ SCHNERB, Robert, op. cit., p. 21.

¹⁸ BERTHELOT, cité par SCHNERB, Robert. Op. cit., p. 478.

¹⁹ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 260.

²⁰ Idem, Ibidem, p. 331.

²¹ Idem, Ibidem, p. 375.

Modernização e vanguarda: os desvarios da Paulicéia

William Moreno Boenavides

Using as framework the ideas of Lafeté (2003), which analyses the representation of the lyric subject in *Paulicéia desvairada* (1922), we intend to explore the relationship, exposed in Andrade's book, between the lyric expression and the urbanization *process*, under which the city of São Paulo was passing in the beginnings of the 20's. By analyzing some of the book's poems, as "Os Cortejos", we try to understand the aesthetic traces of this relationship that can be found in the work. For example, we explore the trace of exaggeration, in its bond with the urban experience that was in development in the temporal and spatial proximity of the production conditions of the work. In the same way, we explore the aesthetic program of the modernist vanguard of São Paulo, in its possible confluence with the characteristics of Andrade's book. The inaugural and explosive aspect of the movement proposed by the vanguardists is analyzed in conjunction with the aforementioned modernization process, in the chance that we can better grasp the forms of lyric expression that can be found in *Paulicéia Desvairada*. In this process, we look for the understanding of the vanguardist's presuppositions in its dialectical relationship with the specificity of the Brazilian historical formation.

Keywords: Modern lyrics; Mário de Andrade; Paulicéia Desvairada.

1 O exagero: antecedentes críticos

Vemos com Lafeté (2003) que a leitura de *Paulicéia desvairada* (1922) pode provocar estranhamento no leitor. Isso se deve à presença do exagero nos versos de Mário de Andrade. Exagero que passa pelo tom de poemas que não foram feitos para a "leitura de olhos mudos", mas para serem cantados, urrados, chorados, conforme o *Prefácio interessantíssimo*;¹ pelo uso das imagens, pela disposição e formato dos poemas (bem como pela diferença de formato e disposição de poema para poema). Não foi o crítico, no entanto, o primeiro a destacar o caráter de exagero presente na obra. Logo após seu lançamento, em 1922, vieram os primeiros comentários. Na revista Klaxon, Carlos Alberto Araújo destaca a originalidade da poesia de Mário, que chega a desconcertar a crítica. Os elementos auditivos e pictóricos dessa poesia também são destacados, "não há rumor (material ou intelectual) da cidade que não atue em seu microfone". O comentarista percebe ainda que existe na *Paulicéia* "resumos admiravelmente coloridos dos diversos sentidos da vida da cidade [...]" e que "Mário enxerga os menores detalhes das coisas".² Mais adiante, afirma que "O Autor de Paulicéia [sic] Desvairada é um revoltado. Seu livro é um livro de crise, de exaltação. Daí certos exageros nas expressões, certo abuso da liberdade",³

*Mestrando em Literatura Brasileira UFRGS (Orientador: Prof. Dr. Antônio Sanseverino).
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500,
91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Tel.: 051 33086759; e-mail: boenavides@gmail.com.*

destacando a revolta de Mário como elemento propulsor dos exageros presentes na obra. Com isso refere-se, talvez, implicitamente a experiências do autor que estiveram ligadas diretamente ligadas à gênese da *Paulicéia*, voltarei a isso mais adiante.

Com o mesmo crítico, vemos ainda que o exacerbamento da subjetividade corresponde à seleção dos elementos objetivos que faz da cidade para a representação e transformação – deformação para a constituição do exagero, como se pode ler no próprio *Prefácio interessantíssimo*.⁴ Prenuncia assim o que será analisado pela crítica (bem) posterior, no que diz respeito ao entrelaçamento da vivência do sujeito lírico e da cidade, levando à impossibilidade de discernir se o desvario presente no título é da cidade ou do “eu”. Diz Carlos Alberto Araújo:

Dissemos que Mario é um objectivo. Mas é um objectivo paradoxal, isto é, que toma á cidade em que vive aquilo apenas que lhe pôde servir. É, portanto, um objectivo na sensação (recebe tudo, embora só guarde alguma cousa), mas é um subjectivo, si assim podemos nos explicar, na expressão. Esse subjectivismo, aliás, como é natural num livro de separação, de rompimento entre o eu que possuía artificialmente e o eu que afinal reconheceu em si mesmo, é um subjectivismo exagerado.⁵

Revolta, rompimento e exacerbamento da subjetividade são elementos do exagero na *Paulicéia* para Araújo nesse comentário publicado em novembro de 1922 na revista Klaxon, “Mensário de Arte do Modernismo”. Pouco mais de um ano depois, em 21.01.1923, Tristão de Athayde publicava a matéria “Vida Literária” em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, as motivações do exagero são vistas por outra perspectiva:

Livro [*Paulicéia desvairada*] fremente de impaciências, sonoro de imprecensões, despenteado da luta que sustenta contra o marasmo, contra a rotina, contra a indiferença. Livro de combate, portanto, não pode ser um livro isento de exageros, mesmo na sua polifonia.⁶

Assim como Araújo falava das “sensações” (recebidas da cidade e selecionadas pelo “eu”), Athayde fala da rotina, da indiferença com esse cotidiano em transformação. Travando um combate contra a rotina e a banalização das relações da metrópole em crescimento, o livro não pode ver-se livre dos exageros. Esse mesmo caráter impulsivo (“impaciências”, conforme Athayde) participando da constituição dos exageros visíveis nos poemas foi destacado pelo próprio Mário de Andrade. Escreveu ele na *América Brasileira* em 1924 (texto republicado em *Crônicas de Malazarte – VII*):

Foi nesse delírio de profunda raiva que Paulicea [sic] desvairada se escreveu, no final de 1920. Paulicea [sic] manifesta um estado de espírito eminentemente transitório: cólera cega que se vinga, revolta que não se esconde [...]. Os poemas foram muito corrigidos. Muita coisa deles se tirou. Algumas se ajuntou, mas os exageros, tudo quanto era representativo do estado da alma, e não desfalecimentos naturais em toda criação artística, aí se conservou.⁷

O trabalho artístico do autor, por essa concepção, não desestorica a obra. Ao contrário, seu esforço atua no sentido de preservar os elementos que possibilitam a

percepção do contexto de produção. Assim, a impulsividade do momento do sujeito criador encontra representação estética nas notas de exagero vistas nos poemas. Momento subjetivo que encontra correspondência no momento cultural e artístico do contexto vanguardista, bem como do processo de urbanização de São Paulo. Acredito que a partir do alinhamento dessas perspectivas seja possível propor uma leitura da obra que busque um enraizamento histórico que, passando pela formação da cidade de São Paulo, encontre referencialidade, de forma mais ampla, na formação do país como um todo.

2 Modernização e vanguarda

A cidade de São Paulo nos anos 20 passava pelo processo de urbanização mais acelerado que qualquer cidade brasileira já havia visto, uma verdadeira “metropolização”.⁸ Em doze anos (de 1908 – 1920) a população mais que dobrou, de 270 mil para 578 mil e nos catorze anos seguintes, praticamente repetiu o feito, chegando em 1934 a 1 milhão e 120 mil habitantes.⁹ Esse movimento extremamente acelerado expôs deficiências históricas da formação da cidade. Desde a escolha geográfica de sua fundação à influência da expansão cafeeira para o fluxo dos movimentos urbanos, as fraturas formativas revelaram-se na disparidade e discrepância entre o crescimento da cidade e as condições das quais ela dispunha para a vastidão do assentamento humano que teria que abrigar.¹⁰ Junte-se a isso, para a noção da disparidade e deformação com que a metrópole estava se formando, que empresas estrangeiras (inglesas e francesas) eram contratadas para gerenciar as obras que transformavam a cidade.¹¹

O conjunto das motivações históricas, partindo da abolição que levou à decadência de muitas fazendas, gerando migração em massa para a cidade; as convulsões econômicas do início da República brasileira (encilhamento e crise do café à frente), levando à necessidade de diversificação dos investimentos; o aumento absurdo dos índices demográficos e as mudanças urbanísticas (com expulsão de grandes contingentes humanos para a formação de centros urbanos que pretendiam imitar os europeus) proporcionou o surgimento de uma cidade que não pôde ser definida pelos critérios de ordem, de progresso paulatino e organizado, nem pelo crescimento planejado. A deformidade e a convivência de elementos contrastantes marcavam o aspecto geral. Bairros (considerados) modelos convivendo com cortiços, centros concentrando grande população cercados por clarões demográficos (dificultando a circulação e a comunicação). No movimento das massas que se formavam, “a mais revolucionária tecnologia se cruza e se ajusta circunstancialmente com os legados simbólicos mais arcaicos”.¹² Dava-se uma difusão desordenada e incongruente das condições materiais da vida urbana. Em sentido oposto, as relações humanas passavam por um movimento regressivo. Quanto a isso, o historiador Nicolau Sevckenko considera que “A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo.”¹³ Os exageros advindos da discrepância entre esses inúmeros desajustes constituem, me parece, base empírica para a estruturação da experiência urbana expressa em *Paulicéia desvairada*.

O crítico João Luiz Lafeté considera a *Paulicéia* “o primeiro esforço de se criar entre nós o verso moderno, capaz de representar a agitação e o tumulto da vida nas

grandes cidades”.¹⁴ Numa síntese feliz sobre o desenvolvimento urbano e o movimento de vanguarda, diz ele:

O charme da novidade tinha raízes num impulso profundo das mudanças. Para agir como agiu, não podia apenas ostentar a leveza das modas passageiras, mas necessitava radicar-se em estímulo interior persistente, provocado tanto pelo contato com as poéticas vanguardistas européias como pela vivência intensa da nova realidade de São Paulo no início dos anos 20. Poderíamos dizer [...] que a necessidade profunda a animar o sujeito é a representação moderna do próprio eu moderno, em estreita correlação com a cidade moderna.¹⁵

Ao mesmo tempo em que as transformações urbanas se processavam, desenvolviam-se na cidade inicialmente os preparativos e posteriormente os desdobramentos do movimento modernista, vinculado a diversas iniciativas vanguardistas europeias. Com seu caráter inaugural e explosivo e seu permissivismo estético, o vanguardismo também é relevante para a constituição dos elementos formais aqui estudados na obra de Mário.

3 Considerações finais: os desvarios da Paulicéia

Dentre os 25 trabalhos que compõem o livro *Paulicéia desvairada* (1922), incluindo a dedicatória e o *Prefácio Interessantíssimo*, diversos descrevem/reconstroem cenários e, em geral, marcam alguma experiência urbana do sujeito lírico. A forte presença de elementos considerados estrangeiros, o clima chuvoso ou úmido, cinzento e acachapante, o encontro com frívolos figurões (não nomeados nos poemas) e diversas outras cenas cotidianas passam pela seleção e transformação/deformação processada pelo sujeito lírico para serem expressas. Nesse sentido, as “Paisagens”, “Domingo”, “Anhangabaú”, “Noturno”, “Colloque sentimental” e o enorme “As enfibraturas do Ipiranga”. Nos extremos do livro, duas produções desproporcionais, se comparadas com os demais poemas, o recém citado “As enfibraturas do Ipiranga”, que encerra o livro; e o *Prefácio interessantíssimo*, esse exagerado não só no tamanho, mas no superlativo do próprio título.

Nesse “Prefácio”, que destaca itens que serão retomados pela crítica posterior, algumas prerrogativas estéticas estão postas. Destaca uma visão de Arte que não é mimese da realidade, mas deformadora dela. Afirma que o belo artístico será tanto maior quanto mais transformar o belo natural (dado exterior) pela atuação da subjetividade. O exagero é uma maneira de a subjetividade extrapolar o dado objetivo, ultrapassando a “defeituosa percepção dos sentidos”. Também nessa perspectiva, a “comoção” e o “impulso lírico” sentidos e expressos estão hierarquicamente à frente da métrica.¹⁶

Em poemas como “Os Cortejos”, percebe-se o movimento deformador da subjetividade, a transformação promovida pelo belo artístico sobre o natural. Segue o poema:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! "Bom giorno, caro."
Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...

Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! Os tumultuários das ausências!
Paulicéia - a grande boca de mil dentes;
e os jorros dentre a língua trissulca
de pus e de mais pus de distinção...
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Estes homens de São Paulo,
Todos iguais e desiguais,
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
Parecem-me uns macacos, uns macacos.¹⁷

Tanto a visão da cidade, “grande boca de mil dentes”, quanto os homens, “uns macacos, uns macacos” são expressos após sofrerem a deformação provinda do olhar/subjetividade do “eu” lírico. Os exageros na representação são visíveis pela adjetivação e pelo uso e repetição dos advérbios, “Horríveis”, “Nada”, “Nada”, “Nada”. A intensidade da e a força são construídas tanto pelo uso das imagens quanto da sonoridade. Nesse poema, o sujeito lírico se coloca como observador que olha “Os cortejos” que passam e referindo-se ao que vê deixa um tipo de raiva transparecer. E a lírica encontra força inclusive na mescla¹⁸ de elementos baixos e elevados, “pus de distinção”, “ricos [...] macacos”.

Também o poema “O rebanho” traz de forma acentuada essa perspectiva deformadora:

Oh! Minhas alucinações
Vi os deputados, chapéus altos,
sob o pálido vespéral, feito de mangas-rosas,
saírem de mãos dadas do Congresso...
Como um possesso num acesso em meus aplausos
aos salvadores do meu estado amado! [...]

Mas os deputados, chapéus altos
Mudavam-se pouco a pouco em cabras!
Crescem-lhes os cornos, descem-lhes as barbichas... [...]

se punham a pastar
rente do palácio do senhor presidente...
Oh! Minhas alucinações!¹⁹

Novamente a objetividade das referências é filtrada pela subjetividade. Essa subjetividade (explicitada expressões como “minhas alucinações” e “minhas retinas”) que deforma talvez ajude a enxergar melhor o que se passa. De todo modo, o exagero da representação está posto pelo viés da deformação promovida pelo trabalho do lado subjetivo, do “belo artístico” como diz no *Prefácio*.

Vê-se esse exagero em poemas que tratam da relação entre o sujeito e a cidade. Em “Paisagem Nº 1” temos que “Meu coração fica muito triste.../ Enquanto o cinzento das ruas arpejadas/ dialoga um lamento como vento...”.²⁰ O interior do sujeito lírico não se furta aos acontecimentos da rua, pelo contrário, é todo afetado por ele. Exemplo acentuado disso vê-se em “Trissulca”. O sujeito lírico revela: “Os

vícios viciaram-me [...] / Minha alma corcunda como a avenida São João”. Depois de fundido a tal ponto com a cidade que o formato de sua alma se confunde com o da rua, sabemos que o “eu” agora tem uma noiva: “Paulicéia, minha noiva”. Mais que isso, deixam descendência: “E tivemos uma filha”, batizada com “água-benta da garoas monótonas”.²¹

Nesses movimentos, a fusão do sujeito e da cidade está dada. A deformidade parece corresponder ao crescimento desordenado destacado anteriormente, se o “eu” se forma junto à cidade que é desordenada, a representação que faz dos dados objetivos só pode seguir o mesmo rumo e o descompasso ganha voz nas representações extremas.

Mais que uma experiência paulistana, a formação desigual da urbanização é uma experiência típica da formação histórica brasileira, como podemos ver com Sérgio Buarque de Holanda e a contraposição entre os “ladrilheiros” (colonizadores espanhóis e os “semeadores” (portugueses). A maior força, no entanto, para o salto que pretende-se aqui, na ampliação do escopo possível de visibilidade histórica no *Paulicéia*, parece-me que reside na gênese do livro. A compra do Cristo de Trancinhas de Brecheret foi sentida pela família de Mário como um escândalo. “Diante da arte moderna, a família tradicional refugia-se”.²² A cena foi propulsora da produção do *Paulicéia desvairada*. Essa relação com a família (âmbito privado) e a questão da natureza (ou classificação) da obra (moderna), que no fundo é a questão do momento cultural do país (âmbito público) lembra a questão da “Cordialidade”, novamente com SBH de *Raízes do Brasil*. O episódio ao mesmo tempo, faz questionar, ou pelo menos expõe o arcaísmo da própria modernização no Brasil. Para o historiador:

o estado não é uma ampliação do círculo familiar [...]

Não existe entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. [...] Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão [...] Há nesse fato um triunfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais e rudimentares [...] A ordem familiar, em sua forma pura, é abolida por uma transcendência. Em todas as culturas, o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar profundamente a estrutura da sociedade.²³

O rompimento (círculo familiar/ Estado) de Mário acarretou o transbordamento da subjetividade. Ao mesmo tempo, a vanguarda e a cidade propiciaram o trabalho estético alinhavado com esse excedente (de subjetividade) cuja manifestação estética é legível na *Paulicéia* pelo caráter de exagero das construções, permitindo a leitura da obra em sua historicidade em diversos planos, inclusive o da formação do Brasil.

Notas

¹ ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do livro 1982, p. 34.

²ARAÚJO, Carlos Alberto de. Klaxon: mensário de arte moderna, n. 07, nov. 1922, p. 13. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/browse>.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do livro 1982, p. 23-4.

⁵ARAÚJO, Carlos Alberto de. Klaxon: mensário de arte moderna, n. 07, nov. 1922, p. 13. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/browse>.

⁶ATHAYDE, Tristão. *Vida literária* 21/01/1923. In: BATISTA, Marta Rossetti. Brasil: 1º tempo modernista: 1917/29: documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 201.

⁷Andrade, *Crônicas de Malazarte – VII*. Apud LAFETÀ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*, 2003. In: BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 57-8.

⁸SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 93.

⁹ Idem, p. 180-9.

¹⁰¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, p. 115-6; 125-6.

¹² Idem, p. 92.

¹³ Idem, p. 19.

¹⁴ LAFETÀ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*, 2003. In: BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 54.

¹⁵ Idem, p. 55.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do livro 1982, p. 23-6; 32.

¹⁷ Idem, p. 38.

¹⁸ AUERBACH, Erich. *As Flores do Mal e o sublime*. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. Inimigo rumor, nº 8, maio de 2000.

¹⁹ ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do livro 1982, p. 41.

²⁰ Idem, p. 43.

²¹ Idem, p. 46.

²²LAFETÀ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*, 2003. In: BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 56.

²³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. In: SANTIAGO, Silviano (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 3 v. (V.2), p. 1044-5.