



Espaços da Crítica Literária

Joana Luíza Muylaert de Araújo



Espaços da Crítica Literária

Joana Luíza Muylaert de Araújo

Araújo, Joana Luiza Muyleart.

Espaços da crítica literária / Joana Luiza Muyleart
Araújo.- Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

420 p.

ISBN 978-85-65130-06-6

Formato World Wide Web

<http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/9-espacos-da-critica-literaria>

1. Literatura. 2. Crítica literária. I. Araújo, Joana Luiza Muyleart. II. Edições Makunaima. III. Título.

CDU 82.09

Nota da autora

Rer os próprios textos, alguns escritos há mais de dez anos, deixá-los quietos por mais um certo tempo, escolher aqueles que serão publicados na forma de livro, nada disso é muito confortável. Estamos sozinhos, quase absolutamente, com a nossa única própria assinatura como garantia de algum valor ao que foi escrito. Não fosse a discreta e elegante solicitação do professor Jobim, muito provavelmente jamais teria eu tomado qualquer iniciativa nesse sentido.

Escrever é muito perigoso. Publicar mais ainda. Exibimos, junto com o que julgamos o melhor de nós, as nossas limitações de toda natureza. A escrita somos nós, na nossa mais inquietante estranheza. Desejamos, em qualquer situação, sentirmo-nos minimamente em casa. E o que é o livro senão o espaço do *outro*? Desse *outro leitor* que não conhecemos, começando por nós mesmos, leitores assustados com o que escrevemos?

Um outro desconforto se refere à inconfessável vaidade, que sempre nos move. Outro perigo a ser domesticado, a ser contornado. O fetiche do livro ainda nos fascina. Como consolo, em gesto de uma nem sempre muito sincera modéstia, recorreremos à (im)provável utilidade da empreitada. Eis a pergunta afinal que se impõe: por que mais um livro contendo exercícios de teoria e crítica literária?

Não me sinto segura para responder. Resta então a possibilidade de que, talvez, nem seja essa uma questão tão

relevante assim. Se há uma certa densidade nesses textos, que acima chamei de exercícios, talvez sua relativa importância resida na lentidão do tempo em que foram elaborados. Um tempo elástico, em muitas direções, acolhedor das muitas intermitências desses escritos. Um tempo que permitiu reescrever, diversas vezes, o que antes fora exposto em sala de aula, em colóquios, simpósios e congressos, em tantas conversas entre amigos, alunos e professores.

Se há alguma utilidade nesse livro, por fim, só o leitor poderá dizer. Espero que seja útil a alguém, que não apenas à própria autora. Para dizer a verdade, manifesto o meu contentamento por ter conseguido terminar, encerrar uma etapa. O livro pode ser um auto-retrato retocado de seu autor, é verdade, nem por isso deixa de revelar alguma verdade, de conter alguma serventia, ainda que não saibamos ao certo para quem.

Dividido o livro em quatro seções, a primeira encerra o tema das relações entre cartas e literatura brasileira, o lugar das cartas, sua importância decisiva para a fundação e consolidação do cânone literário no período modernista, em meio às muitas hesitações de seus missivistas, constituindo surpreendentes revelações dos bastidores da história desse momento tornado mítico e solene, mas que um dia foi também, e certamente, um acaso de felizes encontros, de desencontros e muitos equívocos. Ainda nessa seção, foram acrescentados dois textos que tratam de questões pertinentes à história da literatura brasileira, escrita, ao mesmo tempo, *à margem e do ponto de vista do modernismo*, de dentro e de fora, simultaneamente, em obras esquecidas pela crítica posterior. Esse é o caso de *Movimentos modernistas no Brasil*, de 1966, de Raul Bopp. E ainda o das crônicas que Mário de Andrade

escreveu para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro, em 1939, por ocasião do centenário de Machado de Assis.

Nos textos da segunda seção são revisitadas as inúmeras polêmicas travadas por escritores da cena literária brasileira no século XIX, significativas dos impasses teóricos, próprios de uma “comunidade imaginada” de intelectuais dilacerados entre dois mundos inconciliáveis. Tanto quanto possível, procurei trazer para essas reflexões o debate teórico contemporâneo que entrelaça questões de historiografia e teorias da narrativa, literatura e cultura.

Considerando ainda os estudos contemporâneos de teoria da literatura, verifica-se um amplo interesse pelos textos considerados, até não muito tempo, apenas como fontes auxiliares para a investigação dos autores e gêneros legitimados como canônicos no meio acadêmico. Desde ao menos três décadas, debruçar-se sobre relatos autobiográficos, diários, cartas e outros escritos situados na mais ou menos rígida fronteira entre literatura e documento, entre ficção e memória, tem exigido dos estudiosos reformulações constantes sobre os paradigmas que sustentaram as teorias tradicionais sobre narrativa. Essa é, em síntese, a questão que atravessa os cinco ensaios da terceira seção, envolvendo problemas de teoria e métodos pertinentes às diversas formas de expressão de si, desde uma certa modernidade cujo início podemos situar a partir do romantismo.

Questões de teoria literária como disciplina consolidada no meio acadêmico – suas intermináveis crises, seu provável fim repetidamente anunciado – constituem o interesse dos ensaios da quarta e última parte. Articulada ao conjunto anterior de textos, em que são estudadas as múltiplas expressões da escrita de si, a seção

em pauta abrange artigos cuja indagação central consiste em avaliar em que medida esses novos textos, além de outros a que podemos denominar de “formas híbridas”, vêm contribuindo para desestabilizar a noção de literatura que emerge, em fins do século XVIII, simultaneamente como ruptura e como espaço institucional, legitimador de uma “sacralização do literário”.

Desalojando a literatura de seu território até então familiar, as escritas de si e os hibridismos na prosa e na poesia constituem um riquíssimo campo para se redefinir não apenas o “literário”, mas do mesmo modo a história que dele se ocupa; tarefa cada vez mais urgente, considerando-se sobretudo as mudanças de suporte, as novas articulações da literatura com outros modos de conhecimento, com outros campos do saber.

Um ou outro texto poderia fazer parte de uma seção diferente daquela em que foi enquadrado. Procurei reunir os ensaios segundo temas, métodos de análise e perspectivas teóricas. Nem sempre resultam evidentes, como seria de se esperar, as razões e os critérios de tal reunião em determinadas seções. Na verdade, penso haver, relendo os textos diversos escritos em diversos tempos, um único fio ligando todos esses rastros, parafraseando parte do título de um livro de Ginzburg, de que gosto particularmente: seriam as relações entre literatura, história e historiografia, que ao longo de mais de vinte anos vêm tecendo esses textos todos, aqui recolhidos.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os meus alunos, da graduação e da pós-graduação da UFU, do Instituto de Letras e Linguística e do Instituto de História, os impertinentes e inquietos, que mantêm acesa, sempre, a ousadia de perguntar e nos obrigam a

continuar. Também aos amigos professores, que sempre me encorajaram a escrever, entre os quais o professor José Luis Jobim, a quem expresso a minha gratidão.

SUMÁRIO

Cartas, crônicas e outros espaços da crítica literária.....	11
1. O equívoco epistolar, o encontro sempre adiado: algumas notas sobre a correspondência de Mário de Andrade	12
2. <i>Literatura brasileira em seu conjunto histórico</i> , de Raul Bopp: um capítulo à parte	51
3. Entre o culto e a exclusão: o lugar de Machado de Assis no projeto crítico de Mário de Andrade.....	97
4. Cartas e escritos dispersos para uma poética da tradição literária brasileira: Mário, Drummond e a solidão compartilhada.....	122
Polêmicas da crítica literária brasileira no século XIX.....	143
5. O não lugar de Machado, mestiço, na crítica naturalista	144
6. Euclides da Cunha: literatura e história	174
7. O projeto de modernização na prosa machadiana.....	185
8. O nacional e o cosmopolitismo na literatura brasileira: a polêmica Alencar–Nabuco.....	198

Escritas de si e ficcionalidade: autobiografia, memórias, relatos	209
9. Do arriscado gesto especular: o si-mesmo entre miragens, no Espelho de Rosa	210
10. O drama da escrita em <i>Memórias do subsolo</i> , de Dostoievski	238
11. Borges e o invisível espaço da escritura	276
12. A voz anônima e seus desdobramentos no relato de Ítalo Calvino, <i>O cavaleiro inexistente</i>	298
13. <i>Minha formação</i> : memória e discurso	313
Estudos de teoria da literatura: intersecções e limiares, limites e perspectivas	335
14. A literatura como simulacro: uma questão ainda sensível?.....	336
15. A teoria literária entre práticas e saberes: novas estratégias, múltiplos objetos.....	373
16. A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira.....	388
FONTES	417

**Cartas, crônicas e outros
espaços da crítica literária**

O equívoco epistolar, o encontro sempre adiado: algumas notas sobre a correspondência de Mário de Andrade

O “tempo-de-agora”, anacrônico e contemporâneo

E isto é uma lei universal; cada vivente só pode tornar-se saudável, forte e frutífero no interior de um horizonte; se ele é incapaz de traçar um horizonte em torno de si, e em contrapartida, se ele pensa demasiado em si mesmo para incluir no interior do próprio olhar um olhar estranho, então definha e decai lenta e precipitadamente em seu ocaso oportuno. A serenidade, a boa consciência, a ação feliz, a confiança no que está por vir – tudo isto depende, tanto nos indivíduos como no povo, de que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo ahistórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: “o histórico e o ahistórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura.” (NIETZSCHE, 2003, p. 11).

Um velho ditado corria, há muito, entre os mais sábios habitantes segundo o qual, “nada de bom pode vir de além das colinas.” (POE, 1965, p. 500).

Faltavam três minutos apenas para o meio-dia quando se verificou que o estranho objeto em questão era um rapazinho, bem pequeno e de aparência estrangeira. (POE, 1965, p. 500).

Que horas são? *Velho ditado*. (POE, 1965, p. 496).

Não está direito alterar o bom e velho curso das coisas.

Nada existe de tolerável fora de Vondervotteimittiss.

Juramos fidelidade aos nossos relógios e couves. (POE, 1965, p. 499).

Era uma vez “o mais belo lugar do mundo”, o burgo holandês de Vondervotteimittiss, com suas “sessenta casinhas idênticas”, situadas num “vale perfeitamente circular”, com seus habitantes cumpridores de uma rotina de hábitos e costumes que se perdiam num tempo sem memória (POE, 1965, p. 497). Na aldeia de geometria precisa e remota antiguidade, o tempo parecia não passar. Naquele espaço isolado de tudo o que poderia haver do outro lado das colinas que o contornavam, um “grande relógio” na torre do campanário regulava os passos, os gestos e os sentimentos, a fome, a sede e os desejos dos moradores do burgo, “obedientes servidores” (POE, 1965, p. 500) da hora sempre certa.

Mas eis que um dia, chega, de repente, o temido estrangeiro. Descendo “as colinas a toda carreira”, toma de assalto o campanário da torre, abate “o aterrorizado sineiro”, “principal dignitário do burgo” e, desse posto, passa ao comando do tempo, um novo confuso tempo, feito de assincronias, simultaneidades, dissonâncias. No campanário da torre parece haver “um regimento de tocadores de bombos batendo todos os tantãs do diabo” (POE, 1965, p. 501). Acostumados a agir segundo “as pancadas do sino à proporção que soavam”, os moradores da aldeia não conseguem perceber “as manobras do tal”. Tentam, atarantados, obedecer. A desorientação é geral. Ninguém mais sabe ao certo que horas são.

Quando comecei a escrever o texto que ora apresento, foi-se esclarecendo, pouco a pouco, porque me veio à lembrança o conto de Edgar Allan Poe. Entre outros temas não tão evidentes, chama a atenção *o peso de um passado que coagula o tempo presente e impede o futuro. De um passado que trava, que emperra a história.*

Nos estudos e pesquisas que venho desenvolvendo há alguns anos, sobre os diversos modos de construção de identidades cultural e literária no Brasil desde o período romântico, retorna sempre o problema das relações entre o passado e o presente, das tradições e das rupturas, das continuidades, do que permanece como tradição na contemporaneidade, uma contemporaneidade que se refaz por sua vez, interminável, reescrevendo a história da tradição, das tradições. Conhecemos as formulações de Silviano Santiago sobre a permanência da tradição no modernismo brasileiro. O que dizer da permanência da tradição modernista na crítica literária contemporânea?

Para uma possível, razoável resposta a essa questão, é preciso um considerável esforço de teoria e método, mais propriamente falando, faz-se necessário mobilizar, revolver o que já fora dito e escrito, para desses “ditos e escritos” extrair alguma novidade, alguma “nova velha história”, em companhia do velho Rosa.¹ Sigo, é claro, os monstros para mim sagrados, os meus clássicos, os meus precursores. (Re)invento a minha genealogia crítica. Com os olhos emprestados de todos esses escritores-leitores do meu passado e do

¹ ROSA, João Guimarães. Fita verde no cabelo. (Nova velha estória). In: _____, *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. II, p. 981-1082.

meu presente, leio o velho e o novo, as tradições e as rupturas, minhas e alheias.

Entre muitos (re)encontro Benjamin, o Benjamin das difícilimas teses sobre a história. Entre as teses, procuro a que me parece mais esclarecedora de uma nova concepção do passado, da tradição. Chego à idéia de uma tradição descontínua, citada e apropriada pelos leitores-escritores no instante de suas escritas, tradição apreendida como passado-presente, “saturado pelo tempo-de-agora”, nas palavras de Benjamin²; passado rememorado no presente fazendo explodir o tempo homogêneo e vazio de uma história congelada pelo relógio.

Como “o diabo no campanário”, personagem do conto homônimo de Poe (1965, p. 496-503), proponho embaralhar um pouco os ponteiros da história do modernismo literário brasileiro, para ser modesta como convém: de um dado momento dessa história. Embaralhar datas, autores e textos, linhagens teóricas nem sempre alinhadas como parecem, implica riscos, entre os mais comuns, o do *anacronismo*. Mas sem a pretensão da verdade, posso me fazer acompanhar do bom humor e da irreverência, tanto quanto possível nesse arriscado exercício; posso, acredito, “tomar posse de tudo quanto tem forma de relógio” para escrever um texto que resulte, ao final, pleno de um novo velho sentido.

O anacronismo é uma das várias faces do contemporâneo, afirma Agamben citando Nietzsche (“citação” no sentido que lhe confere Benjamin), como se pode ler na passagem a seguir, extraída

² In LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 119.

da “lição inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006-2007, em Veneza”:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse *anacronismo*, [o grifo é nosso] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Quem mais contemporâneo, anacrônico, extemporâneo a Vondervotteinittiss – burgo de origem remota, invulnerável à passagem do tempo, de construções rigorosamente simétricas, com seus moradores de olhos sempre voltados para “o grande relógio” – que aquele forasteiro, responsável pelo desassossego e perplexidade dos habitantes da cidade, pela absoluta desordem que se instaura com a sua chegada? O passado é esse estranho que de repente e ao acaso surge a nossa frente, “velhaco peralvilho”, “tangendo uma enorme rabeca, fora de qualquer compasso ou toada”, desalojando-nos de nossas casas, tornando irreversível uma indesejada restauração de uma antiga ilusória ordem das coisas.

É desse passado-presente que me interessa falar, desse tempo imprevisível e estranho, movimentando a vida, embaralhando cronologias, hierarquias e entristecidos hábitos. Como escrever a história que está por vir na cidade atarantada com seus relógios desencontrados? Certamente não como o “historiador” – narrador dos “acontecimentos calamitosos” recentemente ocorridos nos

limites da cidade de Vondervotteinittiss – que, movido pelo desejo de que tudo volte a ser como sempre fora, sugere “a todos os amantes da hora certa e da boa chucrute” que lancem “aquele sujeitinho de cima da torre”.

Trazer *o passado no presente* não é uma questão de escolha, ele nos acompanha a nossa revelia. É impossível ao homem não se lembrar. Parafraseando Nietzsche, o peso do que passou “o oprime ou o inclina para o seu lado, incomodando os seus passos como um fardo invisível e obscuro que ele pode às vezes negar”. Mas se é impossível o esquecimento, por outro lado, é absolutamente vital “poder-esquecer” (NIETZSCHE, 2003, p. 8). O historiador do conto acima, paralisado “pelo exame cauteloso dos fatos e diligente citação de autoridades” não pôde prosseguir a sua história. Escreve apenas sobre o que se passou, porque para ele “o horizonte está fechado e completo, e nada consegue fazer lembrar que para além deste horizonte há ainda homens, paixões, doutrinas, metas”. Para que o nosso historiador pudesse escrever um *passado tornado presente*, teria sido preciso exercitar-se na arte do esquecimento, começando por um certo *esquecer-se de si mesmo*, pressuposto do *colocar-se no lugar do outro*. Esse outro que é sempre um *diabo*, um estranho, do qual pretendemos nos livrar, tanto mais quanto menos conseguimos imaginá-lo como parte nossa.

Incluída entre os “contos humorísticos” de Poe, *O diabo no campanário* é uma história engraçada, escrita “com a pena da galhofa e da melancolia” por quem, de longe, enxerga o que o narrador não consegue perceber: “as trevas do presente” sob o excesso de luminosidade e regular geometria, sob o excesso de evidências e cronologias. Este narrador que se pretende

“historiador” faz às vezes de um homem de boa-fé, ingênuo cronista que acredita na “severa imparcialidade” de sua narrativa, fundamentada em pesquisas de “manuscritos e inscrições”, “opiniões eruditas”, outras nem tanto, e depoimentos dos “mais velhos homens do burgo” (POE, 1965, p. 496-497). Seria, nos termos de Nietzsche, um historiador dos monumentos e dos antiquários. E como o *diabo* da história - de outras histórias inacabadas – sempre retorna, quando menos se espera, o historiador, perplexo, não sabe mais o que dizer. É engraçada, disse acima, essa história. É também, por isso mesmo, muito verdadeira. Na cidade tudo vira “a mais completa, a mais abominável, a mais barulhenta confusão que é possível uma pessoa de juízo conceber”. “Cheio de desgosto”, diante de um tão “miserável estado”, o nosso historiador abandona o lugar e faz o patético, impotente apelo já referido. E o diabo permanecia “lá na torre”, “fazendo algo que não deveria com o relógio” (POE, 1965, p. 501-503). Transcrevo abaixo passagem um pouco mais extensa, com a qual poderá o leitor ter uma idéia dos efeitos cômicos, tragicômicos, ridículos mesmo, provocados pela entrada em cena desse ora “rapazinho, bem pequeno”, ora um “Diabo velho”:

Entrementes, todas as couves ficaram bastante vermelhas e parecia que o próprio Diabo velho tomara posse de tudo quanto tinha forma de relógio. Os relógios esculpidos sobre os móveis começaram a dançar como se estivessem enfeitizados, enquanto os que se achavam sobre as chaminés mal podiam conter-se de furor e tão continuamente batiam as treze horas, com tais pulos e balanços de seus pêndulos, que era coisa horrível de ver-se. Mas o

pior de tudo é que nem os gatos nem os porcos podiam suportar por mais tempo a conduta dos relógios de repetição amarrados às suas caudas, e vingavam-se disso, abalando todos precipitadamente para o largo, arranhando, empurrando, grunhindo e guinchando, miando e berrando, voando de encontro às caras, correndo para baixo das saias das mulheres e provocando a mais completa, a mais abominável, a mais barulhenta confusão que é possível uma pessoa de juízo conceber. E para tornar as coisas mais angustiosas, o velhaquinho mandrião, lá na torre, estava evidentemente se excedendo. De vez em quando podia-se vislumbrar o patife através da fumaça. Achava-se sentado ainda no campanário em cima do sineiro, que jazia completamente espichado de costas. Nos dentes, o infame conservava a corda do sino que agitava em torno com a cabeça, fazendo tal barulheira que meus ouvidos ainda retinam, só de pensar nisso. Em seus joelhos repousava a enorme rabeca, cujas cordas ele tangia fora de qualquer compasso ou toada, com ambas as mãos, procurando exhibir-se, o palhaço, a tocar canções *Judy Ó Flannagan and Pasty Ó Rafferty*. (POE, 1965, p. 502-503).

Penso que exatamente nos traços cômicos com que se desenha o retrato desse narrador, aspirante “ao título de historiador”, é que reside a força da narrativa de ficção, da literatura, lugar do corajoso exercício de distanciamento e estranhamento, indispensável também ao ofício do “historiador crítico”, assim como queria o filósofo da *Segunda consideração intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Não é, porém, a questão do riso que está em pauta neste estudo. Mais propriamente interessam os muitos sentidos, quase sempre contrários e contraditórios, da memória e do esquecimento,

a excessiva presença da tradição e o seu reverso, a excessiva valorização do contemporâneo, no exercício da crítica e da história da literatura. Em outras palavras, compreender como incorporar o *diabo* na história do modernismo brasileiro, passado que sempre insiste em retornar, passado-presente sempre, eis a questão de teoria e método deste texto.

No conhecido texto de Nietzsche, escreve o filósofo, anunciando o seu tema: “[...] há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura” (NIETZSCHE, 2003, p. 10). Há, poderíamos dizer em relação aos estudos de historiografia literária, uma degradação da inteligência e da capacidade reflexiva no excesso de memória, de história, de hábito, impedindo o avançar, o agir. Para que o historiador não se torne “o coveiro do presente”, seria preciso encontrar a medida certa, o “grau” adequado de esquecimento e memória. Mas “qual é o tamanho da *força plástica* de um homem, de um povo, de uma cultura?” Essa “força plástica” capaz de transformar e incorporar “o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstruindo por si mesmas as formas partidas”? (NIETZSCHE, 2003, p. 10). “Memória e Hábito são atributos do cronocarcinoma”, nos diz Beckett (1986, p. 13) em seu ensaio sobre Proust. Sabemos o quanto os estudos e pesquisas em literatura estão sobrecarregados de memória e hábito, ainda quando ressaltam a sua contemporaneidade e a sua novidade, nesse mesmo passo justificando a sua relevância. Neste texto, certamente não fugi à regra, e no entanto ainda espero fazer uma mínima diferença, nem por isso menos importante. Se conseguir utilizar “a história a

serviço da vida aprendida”, se conseguir “ser feliz” tornando algum leitor “feliz”, já terei realizado alguma coisa que preste, no sentido de prestar um razoável serviço a mim mesma e ao outro que me lê.

Terminando essas reflexões iniciais, espero que faça sentido e se justifique o longo trecho em epígrafe. Da *Segunda consideração intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*, destaquei algumas passagens que me auxiliaram a formular o problema que me aflige na escrita deste texto, que pode vir assim resumido: por que voltar à tradição moderna, ao passado modernista brasileiro? O que mais a dizer, a acrescentar à vasta bibliografia sobre a correspondência de Mário de Andrade? No que se segue procuro responder a algumas entre as muitas perguntas específicas da literatura brasileira e de suas muitas histórias.

Pesquisas em curso: epistolografia e literatura brasileira, leituras contemporâneas do modernismo³

Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever

³ O artigo em pauta é resultado de duas pesquisas. Uma, intitulada “Da impropriedade da literatura brasileira e de suas histórias: os modernistas brasileiros e seus precursores”, contou com o apoio do CNPq, que me concedeu uma Bolsa Produtividade em Pesquisa, com vigência para o período de 01/03/2007 a 28/02/2010. Entre os meses de agosto de 2008 e julho de 2009, recebi auxílio da FAPEMIG para realizar estágio de pós-doutoramento na UFMG. O tema dessa pesquisa foi a correspondência de Mário de Andrade com os escritores mineiros.

mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Considerando as breves formulações acima sobre uma certa “intempestividade”, um certo “anacronismo” de qualquer leitura necessariamente contemporânea, é que espero expor e discutir alguns aspectos do projeto crítico/historiográfico do autor de *Macunaíma*, esquecidos/rasurados pela crítica posterior marcada ainda excessivamente pelo historicismo; tanto quanto de um outro projeto de modernidade, mais afeito a um saber melancólico, que então se projetava, como contraponto, na poesia e na prosa, nas cartas e nos ensaios, de autores como Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião e Fernando Sabino, entre tantos outros.

A natureza dos textos selecionados – cartas, autobiografias, ensaios críticos, prefácios e outros escritos obscurecidos pela história dos monumentos literários – exige o recurso a perspectivas teóricas que na atualidade “citam” o passado e dele se apropriam, perspectivas nesse sentido também abandonadas, se pensarmos, mais uma vez com Walter Benjamin, que a atualidade – o que chamamos de novo, de contemporâneo – não é o resultado conseqüente de uma cadeia de eventos ou de idéias, mas citação, apropriação de vestígios do passado, citação que faz explodir o que no passado permanece vivo (LÖWY, 2005, p. 119). Em outras palavras, algumas dentre as teorias em jogo nas tendências contemporâneas da crítica historiográfica no Brasil constituíram os princípios de base para a leitura que se segue. Particularmente, as teorias mais sensíveis às “estranhas ambivalências” da escrita

literária brasileira – se é que assim podemos expressar a experiência específica de uma dada coletividade – não necessariamente identificadas aos projetos de canonização da literatura brasileira em razão do grau de sua representatividade.

Marca registrada da historiografia e da crítica literária brasileira é a insistência, a recorrência de aforismos em torno dos quais se vem cristalizando a idéia de que a experiência histórica nacional estaria condenada ao descompasso em relação aos grandes centros de decisão política e econômica.

Trata-se, fato amplamente conhecido, de uma tendência nascida no período romântico e reafirmada, em grande medida, no modernismo, tornando-se hegemônica no campo da crítica literária e cultural no país. Para os propósitos da reflexão em andamento, é preciso inverter, embaralhar os dados dessa equação, reavaliar algumas questões teóricas pertinentes ao terreno da historiografia literária, bem como ao domínio da crítica no país, marcadas, em linhas gerais, pelo sentimento de descompasso ou desacerto das produções literárias brasileiras em relação às literaturas “sagradas e consagradas”, supostamente no tempo e no espaço adequados.

O ponto de vista aqui adotado considera a hipótese de que a sensação de “desterrados em nossa própria terra” não se apresenta apenas como uma experiência das culturas modernas, à margem dos grandes centros de decisão política e econômica, mas constitui também, e essencialmente, toda construção identitária. Desse modo, privilegiamos os escritos que, em alguma medida, apresentem dissonâncias relativas ao pensamento dominante ou, para dizer de outro modo, incorporem em gesto afirmativo a estranheza de nossas histórias, imaginadas em cadência e compasso

imprevistos, nos espaços, sempre ajustados, da memória. E, uma vez que toda opção teórica nos compromete em atitudes práticas, o ponto de vista escolhido me levou a assumir o gesto propositivo de buscar nos textos não o que teriam deixado de cumprir, mas o que neles efetivamente se realizou.

Nesse gesto está implicada, portanto, uma perspectiva crítica em relação às abordagens totalizantes da literatura brasileira, uma perspectiva plural das histórias literárias como representações assumidamente fragmentadas e inacabadas ou, nas palavras de Siegfried J. Schmidt (1996, p. 116), como construções “tão multifacetadas quanto os historiadores que as escrevem”. E foi desse ponto de vista que pensei em buscar nos escritos dispersos, ou ao largo das grandes sistematizações – prefácios, notas explicativas, cartas, diários e memórias autobiográficas – o material para examinar outras escritas da história literária brasileira, além das que vêm sendo elaboradas a partir da idéia de “formação” como um percurso evolutivo, relativamente contínuo, de estilos, formas e temas literários ou, ainda, como superação da tradição.

São escritos aqui percebidos como apontamentos à margem das fontes tradicionalmente privilegiadas na crítica historiográfica brasileira e que, por isso mesmo, revelam possibilidades imprevistas para novos modos de escrever a história literária brasileira, despidos da nostalgia de uma identidade originária, presumivelmente perdida.

Como acima afirmamos, os textos selecionados são avaliados do ponto de vista das principais vertentes da historiografia literária contemporânea, afinadas com a redefinição dos paradigmas que sustentaram a historiografia tradicional, dentre os quais destacam-

se os de *formação* da literatura nacional, de história e narrativa ficcional enquanto gêneros estanques, de época e de periodização e, particularmente, a categoria dos textos canônicos, os chamados clássicos universais da literatura. Paradigmas, portanto, relacionados aos dois campos, da literatura e da história, simultaneamente. E, de fato, no caso dos estudos contemporâneos em historiografia literária, o crítico tem a sua frente um duplo desafio: além de decidir entre as diversas (e às vezes antagônicas) teorias da história, sobre as que irão consolidar as análises, deve também teorizar sobre as mudanças constantes dos padrões estéticos ou as várias representações do que chamamos literatura. Desafio que implica assumir a responsabilidade de suas escolhas, explicitando seus pressupostos teóricos e seus métodos, revelando, até onde isso é possível, as marcas de sua subjetividade na construção das histórias que narra e interpreta.

A especificidade dessa dupla tarefa pode-se explicar, em parte, pela reviravolta conceitual nos modos de compreender o campo literário, a partir da década de 1970, quando então ressurgiu o interesse pela história da literatura como uma forma de reação aos esgotados esquemas de análise e interpretação formalista/estruturalista. "Texto-manifesto da crise", nas palavras de Heidrun Olinto, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Robert Jauss (1994), teria antecipado as inevitáveis e profundas inflexões nos modos de escrever e conceber a história da literatura, inflexões decorrentes tanto das mudanças no terreno propriamente historiográfico quanto no campo da teoria da literatura.

Dizendo de outro modo, para escrever histórias literárias ou – para falar com mais propriedade e menos pretensão – para elaborar pequenos ensaios sobre micro-histórias da literatura brasileira, é preciso recorrer a correntes teóricas e historiográficas *ao largo* das que têm sido formuladas sobre as noções de formação, literariedade e cânone. Teorias e historiografias no plural, experimentos, ensaios, com todos os riscos que o plural implica.

Cartas e escritos para uma poética da tradição literária: Mário e Drummond

Ora se o Sr. Mário de Andrade se *inspira* (o grifo é do autor) em Machado de Assis é porque quis tradicionalizar a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Andrade. (ANDRADE, 1988, p. 105).

Entre cartas e ensaios críticos de autores modernistas brasileiros, destaco uma considerável parte da correspondência ativa de Mário de Andrade e boa parte das cartas trocadas entre seus mais conhecidos correspondentes. Dentre esses, passo a algumas considerações sobre a vasta correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, percebida aqui como “conjunto de ensaios” em que são experimentadas novas interpretações sobre a trama da tradição e da inovação na história literária brasileira.

Nesse conjunto, pode-se, com muita chance de acerto, examinar e confirmar a hipótese de uma historiografia feita nos desvãos e bastidores, descontínua e imprevisível, realizada no “calor da hora”, feita “ao correr da máquina de escrever”.⁴ Uma historiografia próxima da poética, do biográfico, do autobiográfico, da ensaística, a que poderíamos chamar de “escrita epistolar da história da literatura brasileira”.

Não é tão difícil elaborar um projeto, com suas hipóteses e objetivos, quanto desenvolvê-lo, concretizá-lo por meio de textos escritos, que é quando nos deparamos com as fragilidades de nossas certezas teóricas e de nossas convicções acerca do que é ou não é relevante para os estudos a que nos propusemos. No momento da escrita, em que se deve justificar efetivamente a importância do que pesquisamos, novas perguntas acrescentam-se às que delinearam o plano inicial. Reelaborando o que fora posto na introdução desse texto, que sentido faz retomar, hoje, a pergunta, formulada pelos modernistas, sobre a tradição? Sobre a relação com o passado marcada pela hostilidade? Sobre os impasses, sobre os ambivalentes sentimentos de familiaridade e estranheza? Não estaríamos na contemporaneidade assistindo ao fim da tradição moderna? A tradição da ruptura não estaria chegando a um

⁴ O termo faz referência a um poema de Mário de Andrade, “MÁQUINA-DE-ESCREVER”, em *Losango cáqui* (1924); a uma crônica de Clarice Lispector, intitulada “Ao correr da máquina”, publicada em *A descoberta do mundo*, de 1999; e ao conjunto de crônicas de José de Alencar, publicadas, com o título “Ao correr da pena”, no *Correio Mercantil* (entre setembro de 1854 e julho de 1855) e no *Diário do Rio de Janeiro* (em 1855).

“momento de esclerose”, como quer Silviano Santiago?⁵ Se “estamos vivendo o fim da idéia de arte moderna”, por que reacender questões que supostamente não mais nos inquietam? Estaríamos sendo anacronicamente modernos, modernos demais?

O que me levou a escrever este artigo foi, de fato, a mesma pergunta daqueles escritores comprometidos com a escrita de uma história literária/cultural brasileira: que contornos adquirem as contradições da modernidade no quadro particular do país? Mas afirmo que não se trata de uma questão ociosa, extemporânea; somos todos modernos, ainda, não porque sejamos brasileiros, preocupados com a nossa identidade, mas porque a modernidade – ou a pós-modernidade como pretendem alguns teóricos – é a nossa condição, histórica e incontornável, experiência contemporânea compartilhada: “vivemos não em três mundos mas num só”, para retomar as palavras de Ahmad em resposta a Jameson sobre a questão da “alegoria nacional”.(AHMAD, 2002, p. 83-107).

É sabido e fartamente repetido que, desde o período romântico brasileiro, encontramos nos escritos literários e historiográficos a recorrência de aforismos sobre a vida cultural e literária brasileira, em torno dos quais se vem cristalizando a idéia de que a experiência histórica nacional estaria condenada ao descompasso em relação aos grandes centros de decisão política e econômica. Questão delicada, envolvendo críticos e historiadores, só muito recentemente é que tem sido objeto de reflexão e polêmica

⁵ SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 94-139.

pública mais franca, com todos os riscos que mesmo as pequenas divergências comportam.

Em outras palavras, o problema apresentado pressupõe e exige a reavaliação de questões teóricas pertinentes ao campo da historiografia literária, bem como ao domínio da crítica no país, o que implica também mergulhar no sensível terreno dos sentimentos impalpáveis, das imagens de nós mesmos construídas e há muito tempo consolidadas. Descompasso ou desacerto, melancolia romântica que nos condena e nos salva, o não lugar que nos protege; entre a tradição do outro que não somos e o futuro para sempre postergado, o impasse, como paradoxo, nos sustenta. Quando, supostamente, se acertariam os ponteiros do nosso relógio?

Retomando, mais uma vez, a introdução do artigo, não se trata de acertar os relógios, mas, ao contrário, de inventar um outro calendário. Daí o recurso aos textos que, em alguma medida, apresentem dissonâncias relativas ao pensamento dominante ou, para dizer de outro modo, incorporem em gesto afirmativo a estranheza de nossas histórias, imaginadas em cadência e compasso imprevistos, nos espaços, sempre ajustados, da memória, de uma memória criadora inventiva. Daí a importância de narrativas e poemas construídos segundo o traçado das escritas nômades e paradoxais, que estão sempre cruzando fronteiras, embaralhando hierarquias. Não se trata absolutamente de buscar consolo ou refúgio no plano abstrato da superação conceitual ou poética, recusando a importância das abordagens que privilegiam o estudo das implicações econômicas e políticas. Reconhecendo que toda opção teórica encerra escolhas políticas, refaço aqui uma aposta

bem conhecida de todos os leitores de Antonio Candido: em literatura não há propriamente devedores nem credores, antes a solidariedade das trocas simbólicas, recíprocas, entre iguais.

Inicialmente considerados como fontes para nova interpretação do pensamento modernista brasileiro sobre a tradição, os textos críticos de Mário de Andrade – incluindo conferências e depoimentos, prefácios e poemas –, os escritos em prosa e verso de Drummond e ainda a correspondência entre ambos, assumiram, no decorrer das leituras, uma outra e nova significação: as fontes revelaram-se também o ponto de chegada. Em outras palavras, na metodologia se construíram os contornos da interpretação, a interpretação não foi resultado, mas processo simultâneo aos métodos de leitura e pesquisa.

Subscrevendo as palavras de Mário, para fins deste trabalho, reafirmo por enquanto que “a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista” (ANDRADE, 2002, p. 187). O que não significa afirmar uma espécie de marco zero nessa história.

Interessa-me aqui o Mário, “passadista confesso”. O Mário de Andrade que em *Paulicéia desvairada* (ANDRADE, 1993, p. 57-77)⁶ reivindica a antiguidade dos primitivos, a eternidade dos antigos, na esperança de formar, na “selva selvagem da cidade”, uma tribo, de contagiar essa tribo, com os sons de um novo arlequinal alaúde. O moderno poeta brasileiro, primitivo trovador “tangendo um alaúde” que, depois de tanto procurar a originalidade, parece tê-la encontrado nas múltiplas, diversas tradições herdadas e

⁶ Prefácio Interessantíssimo.

laboriosamente construídas, no itinerário errante de quem tem “os pés chagados nos espinhos das calçadas”, calçadas da “selva selvagem da cidade” de São Paulo,⁷ de onde tenta, em vão?, cantar e sentir “a palavra brasileira” que possa com outros brasileiros compartilhar. O poeta rodeado de livros que, na solidão de sua biblioteca, lembra-se de “um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos”, “lá no norte, meu deus! muito longe de mim” E de quem se lembraria esse outro brasileiro, lá nas lonjuras do Acre? Com quem partilhar sentimentos de pertença a um Brasil imaginário, esse “assombro de misérias e grandezas”? (ANDRADE, 1993, p. 203-206 e 189).⁸

Desse desejo viriam as cartas, muitas, tantas que levaram um dia o escritor a confessar: “sofro de gigantismo epistolar”. Por ora, falemos de uma apenas, citada e comentada em diversos textos da crítica dedicada ao assunto. Trata-se da conhecida missiva de Mário de Andrade em resposta à endereçada por Drummond, na qual o autor de Macunaíma recrimina no poeta mineiro o que ele considera um “mau nacionalismo”. (ANDRADE, 1988, p. 21-27).

O debate mencionado resume nos termos que se seguem. A duas passagens da carta do então jovem e recente amigo, reveladoras, segundo Mário de Andrade, de imaturidade intelectual,

⁷ Primeiro verso de “Colloque sentimental”, *Paulicéia desvairada*. Para maiores desdobramentos sobre a “experiência de errância”, incorporada na poesia de Mário de Andrade, ver ensaio de Nicolau Sevcenko. “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”, em *Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP, n. 7, p. 16-34, 2003-2004.

⁸ Dois poemas acreanos (Descobrimento e Acalanto do seringueiro), Noturno de Belo Horizonte em “Clã do Jabuti”.

opõe este último a convicções, ao que parece, inabaláveis, marcadas pelo tom abertamente irônico e combativo, tom característico do escritor que, no papel de mestre e mentor, dedicou-se intensamente à reflexão teórica sobre a cultura brasileira, agregando em torno de si importante grupo de intelectuais sob sua liderança, entre eles Drummond. A primeira passagem relevante, rebatida por Mário, diz respeito ao fato de Drummond considerar “lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”, de considerar o “Brasil infecto”. A seguinte trata do “apertado dilema: nacionalismo ou universalismo”, sendo o nacionalismo, pensava Drummond, conveniente às massas e o universalismo próprio das elites.⁹

A resposta vem incisiva. Mário dirige-se a Drummond afirmando peremptoriamente que “não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo”, o problema era antes dos incultos intelectuais brasileiros, “uns primitivos”, “ainda na fase do mimetismo”, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã”. É de se ressaltar ainda a afirmação de Mário chamando a atenção de Drummond para a importância do exercício da razão e da lucidez para se compreender o problema em questão: “Me diga se depois deste raciocínio você repete que não encontra no seu ‘cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha (sua) atitude de nacionalismo. Só o coração me absolve’. Não é o coração que

⁹ Parte do que desenvolvo neste item foi abordado em artigo que publiquei na *Revista da ANPOLL*, n. 23, p. 101-113, jul./dez. 2007, intitulado “Cartas e escritos dispersos para uma poética da tradição literária brasileira: Mário, Drummond e a solidão compartilhada”.

absolverá você. É a sua própria inteligência.” (ANDRADE, 1988, p. 27-35). Mas, considerando-se apenas as duas referidas cartas, teremos uma visão muito parcial sobre as posições tanto de Drummond quanto de Mário, em relação ao impasse vivido por toda a geração modernista a partir de 1924. No caso do autor de *Sentimento do mundo*, escusado dizer que nada respondeu às provocações do amigo nacionalista convicto.

De fato, ainda ressoam as palavras de Mário, quase definitivas, em contraponto com o silêncio de Drummond que, no entanto, por linhas tortas deixou impresso seu pensamento sobre a questão, para quem se dispusesse a decifrá-lo. Nesse caso, devemos recorrer sobretudo aos poemas e alguns poucos textos em prosa, que o escritor construiu em torno da “brasilidade”, textos que, pela carga de ambigüidade que encerram, constituem espaço privilegiado para uma interpretação mais abrangente e menos arriscada. Ironia e cautela marcaram as palavras e a atitude de Carlos Drummond de Andrade em relação ao projeto modernista de cultura brasileira. Embora alinhado às posições mais críticas e polêmicas de Mário de Andrade, Drummond dispensou um tratamento peculiar ao tema da tradição e do nacionalismo. É no tom menor do humor e de uma delicada melancolia que se aproxima do assunto.

Na obra de Carlos Drummond de Andrade, a imagem de Brasil que se desenha surge, sem contornos precisos, no tempo e no espaço de seu lirismo nostálgico, que tudo dissolve e corrói. Distante e irônico, por um lado não aderiu às manifestações mais entusiasmadas de seus contemporâneos; realista e melancólico, por outro não buscou (ou não pôde encontrar) refúgio em culturas

alheias, presumidamente mais avançadas, superando, se é que assim se pode afirmar, o velho impasse entre o local e o universal, que marcou a intelectualidade brasileira, a partir da segunda metade do século XVIII, quando então começou a tomar forma a consciência de uma cultura diferenciada e relativamente autônoma.

É que Drummond parecia saber, desde muito cedo, que a nostalgia da “pátria” experimentada pelo poeta moderno não se restringia – no caso específico de que estamos tratando – ao problema de “ser ou não ser brasileiro”. Esse é o sentimento que resulta da leitura de alguns de seus poemas e de textos em prosa, escritos entre 1923 e 1930, centrados no tema da brasilidade, invocado sempre que da tradição se trata. Sobre assunto tão intrincado, que solicita declarações peremptórias e atitudes claras, Drummond nada afirma em definitivo, esquivando-se e não nos fornece a chave. Conhecendo os riscos ao falar de uma questão a respeito da qual foi o poeta tão sóbrio e parcimonioso, foi nas imagens poéticas incertas e ambivalentes, nas frases concisas e cautelosas de sua prosa que procuramos nos aproximar das respostas que Drummond não quis oferecer, ao menos explicitamente, nem ao amigo missivista nem ao provável futuro leitor dessa correspondência.

Do mesmo modo, foi lendo e relendo tantas cartas quanto possível na imensidão de cartas desse contumaz correspondente, que foi Mário de Andrade, lendo e relendo o texto da conhecida conferência de 1942, além da sua correspondência com os escritores mineiros, que acredito ter vislumbrado um outro Mário de Andrade, nem tão combativo, nem tão nacionalista missionário. E nesse caso, imaginei mais afinidades entre os dois poetas do que costuma supor a crítica a eles consagrada. Numa de suas cartas a Drummond, de

18 de fevereiro de 1925, bem no início dessa correspondência, Mário reconhece que a poesia de *Paulicéia Desvairada* não é arte, “é polêmica e é teoria”; refere-se a Drummond como um dos “artistas legítimos”, universo do qual exclui a si mesmo, comprometido que estava com a “arte interessada”, “arte pregação”, “arte demonstração” (ANDRADE, 1988, p. 36-41). Em 15 de outubro se diz extasiado com a leitura de *Sentimento do mundo*, desculpando-se por não ser capaz de escrever o que quer que fosse sobre o livro do amigo, “não por vaidade de ser menor na crítica que o livro na poesia, mas por não ter força de demonstrar aos outros, mais: de impor aos outros toda a grandeza que eu sinto, que eu sei, no livro de você” (ANDRADE, 1988, p. 192). Menciono esses trechos apenas para anunciar o que ainda pretendo desenvolver em momento oportuno: as transformações percebidas na conversa epistolar, ao longo de quase duas décadas, entre o mestre Mário e o discípulo Drummond; a construção por meio de cartas de uma sólida amizade literária.

Apresento, por fim, o ensaio anunciado no título desse trabalho. Trata-se de notas, apontamentos sobre a crítica literária de Mário de Andrade, seus impasses, suas perspectivas, exercida no espaço epistolar, na correspondência entre Mário e os novos escritores, em busca da palavra autorizada do mestre e amigo. Neste espaço de experimentação, tento tornar mais nítida uma imagem rasurada e escondida por aquela que se sobressaiu na crítica e na historiografia literária brasileira, cristalizando-se no tempo da consagração do escritor.

O equívoco epistolar, o encontro sempre adiado: Mário e os jovens escritores mineiros

Por outro lado, a mim também, como a todo sujeito que escreve cartas que não são apenas recados, me perturba sempre e me empobrece o problema infamante do “estilo epistolar”. Aquela pergunta desgraçada “não estarei fazendo literatura?”, “não estarei posando?”, me martiriza também a cada imagem que brota, a cada frase que ficou mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada sentimento ou idéia mais nobre e mais intenso. (ANDRADE, 1988, p. 201).

Quase sempre, ao se invocar o nome do autor de *Macunaíma*, reitera-se o lugar-comum do modernista missionário em busca do autenticamente brasileiro na cultura e na literatura. Não se trata aqui de refutar o pressuposto central da crítica, segundo o qual o projeto crítico/historiográfico de Mário de Andrade fundamenta-se sobre a representatividade nacional das obras e dos autores por ele estudados. Quanto a esse pressuposto, nunca é demais lembrar, Mário não estava sozinho, a crítica modernista de fato retomara os “lugares-comuns” do projeto romântico, reajustando-os em nova chave.

Sem pretender julgar os acertos ou desacertos dos críticos-leitores de Mário, acredito mais pertinente e produtivo observar as palavras de desalento e perplexidade, passado o momento heróico do modernismo, em que o escritor parece não compreender muito bem o que se passa com “os jovens”, com os novos rumos da literatura e da cultura brasileira. Esses “salutares equívocos”, por

sinal, já se anunciavam no início da década de 1920, nas cartas trocadas com Drummond e com Bandeira. E se aprofundam na correspondência com Murilo Rubião, além de tantos outros escritores com os quais se corresponde mais intensamente nos últimos anos que antecedem a sua morte. A palavra crítica de Mário, menos assertiva, menos categórica nesse período, além de marcada pelas circunstâncias pessoais, não seria tributária da relação com os mineiros "mais esquivos", "menos integrados", quando se trata de uma, afinal desmedida, impossível missão: "abrasileirar o Brasil", como costumava dizer o escritor da *Paulicéia desvairada*?

Se percebida como imprevisível espaço de constituição de uma crítica dissonante em relação ao projeto pedagógico do escritor paulista, a correspondência entre Mário de Andrade e os críticos mineiros rende uma leitura em sentido inverso ao lugar-comum acima mencionado. Estaríamos frente a outra escrita da história literária brasileira, construída entre hesitações e perplexidades, sem o tom comumente assertivo, e às vezes categórico, da crítica empenhada na solidificação de um Brasil Literário. Em outras palavras, acredito importante que se aprofunde a reflexão aqui proposta por duas razões, esboçadas a seguir.

Exaustivamente ressaltadas nos estudos de crítica e historiografia brasileira, "as afinidades entre modernos e românticos" devem, a meu ver, ser indagadas, questionadas, sem que isso signifique desqualificá-las como ideológicas, como parte apenas de projetos políticos de um Brasil moderno, nem naturalizá-las como permanência de uma identidade cultural, essência desdobrável no tempo e no espaço, sempre igual a si mesmo nas

variadas manifestações. Uma revisão desses pressupostos cristalizados da crítica poderia nos deixar entrever uma outra, diversa mirada na direção do que costumamos pensar como literatura brasileira, partindo do contraponto estabelecido pelos interlocutores das cartas, que pode chegar à pergunta, radicalizando as ambivalências da modernidade, sobre o sentido de uma literatura brasileira, tão incerta quanto desejada.

Gostaria ainda de chamar a atenção para a talvez excessiva autoconfiança da crítica literária contemporânea quanto ao que também já se tornou um “lugar-comum”. Não estaríamos ainda experimentando a “moderna tradição do impasse”? Por que ainda nos voltamos para a pergunta a respeito do lugar central (ou não) da literatura na formação das identidades e culturas nacionais ou transnacionais?

Quero, na verdade, acreditar que nem tudo envelheceu entre o amontoado de velharias modernistas. Seria mais razoável, mais prudente, não nos deixarmos seduzir pelas nossas certezas contemporâneas, certezas de quem, de um presumível lugar mais ao alto, mais acima, na atualidade, pudesse enxergar algo que os antigos modernos não teriam podido alcançar, imersos que estariam em sua própria contemporaneidade. Devemos, pois, duvidar de nossas imperfeitas impressões contemporâneas. Parafraseando Luiz Costa Lima, em texto lapidar sobre a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, não podemos levar muito a sério a nossa tarefa de “crítico-caçador”. Cito o ensaísta: “Ao crítico, assim como ao historiador, só cabe a analogia com o caçador se lembrar que um e outro não só perseguem rastros, mas

que, assim fazendo, produzem outros rastros: os rastros do rastreador". (LIMA, 1992, p.153-169) .

Não é incomum que esse crítico-caçador encontre o que havia procurado: o objeto de seu desejo, julgado e condenado de antemão. Não estou me referindo exclusivamente ao que se consolidou como historiografia literária brasileira, refém da idéia de formação. Diria que há uma espécie de mal-estar da crítica e da historiografia literária posterior, se assim se pode dizer, aos velhos tempos em que se acreditava na "formação".

Percebida como mera continuidade da "tradição do impasse" (termo de João Alexandre Barbosa (1974)), a moderna/modernista literatura brasileira não teria quase nada a nos dizer hoje, a nós na nossa atualidade. Se retorna com insistência, é porque algo, ou muito, desses impasses ainda nos diz respeito. Para onde teriam sido varridas as fissuras e perplexidades, com seus principais luminares nem sempre convictos do que apregoavam? É disso que falamos, é sobre "isso que sobrou" que ainda contamos uma história, muitas histórias. Penso, agora, escrevendo este texto, quando me vejo perguntando sobre a história da literatura (brasileira, ainda...), naquela contemporaneidade de que nos fala Agamben (2009), que não exclui o anacrônico e o extemporâneo, que não exclui as aporias, os paradoxos próprios tanto do objeto cuja história se pretende escrever como da decisão de se narrar histórias. Nesse caso, todos os nossos sentidos, "razão e sensibilidade", devem ser mobilizados para buscar/descobrir não apenas os rastros do que procuramos, mas principalmente os nossos, que exigem de nós um deslocar-se muito mais incômodo, pois é de nosso tempo de agora, de nossos passos e decisões atuais

que advêm as maiores estranhezas, os lugares-comuns que mal conseguimos enxergar.

Portanto, não me interessa tanto o Mário de Andrade missionário, o Mário pedagógico, embora sinta por essa personagem uma imensa admiração. Quero agora, no momento deste trabalho, vasculhar na correspondência de Mário de Andrade, entre os anos 1920 e 1940 do século passado, campos de forças ambivalentes no projeto de história e canonização da literatura brasileira, sugerindo a insistência de escritas rasuradas, reveladoras da síntese impossível, embora desejada, entre tempos e lugares, mais ou menos incompatíveis na sua heterogeneidade. É preciso ler e reler – com boa vontade e clemência, porque disso também carecem escritores como ele – as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Murilo Rubião, entre Mário e Henriqueta Lisboa, entre Mário e Fernando Sabino, além da correspondência entre Mário e Drummond, Mário e Bandeira, considerando os silêncios, as lacunas e os equívocos nem sempre reconhecidos, ou mesmo percebidos, pelos mesmos missivistas empenhados no projeto de construção de uma literatura brasileira moderna, em pressuposto acordo com a sua tradição, do mesmo modo pressuposta e imaginada como totalidade harmoniosa a ser preservada e transmitida. Importa, acredito, voltar-se ainda uma vez para os impasses da tradição crítica sobre o movimento modernista brasileiro, não com o objetivo de superá-los, antes de incorporá-los ao campo das recentes indagações relacionadas às novas estratégias de convivência das culturas heterogêneas e híbridas, assimiladas e assimiláveis, em tempos de “modernidade líquida”, além das “radicalmente estranhas”, na sua irredutível heterogeneidade,

sempre atravessando fronteiras, territórios alheios, demarcados, previsíveis.

Como todo problema de historiografia e crítica pressupõe questões de teoria, estamos diante de um problema teórico-historiográfico, mais expressamente de “história literária”, o que significa reconhecer que estamos em terreno particularmente delicado, terreno ainda mais incerto que o da “história/história”. Contar a história de uma literatura é tarefa tão paradoxal quanto a literatura ela mesma, essa “estranha e paradoxal instituição”, nas palavras de Derrida (1992), surgida do anúncio de seu próprio fim, deslocada e reinventada a cada nova palavra da crítica, a cada nova releitura de seus cânones.

O surpreendente da literatura e de suas histórias reside talvez nessa mesma condição, de uma atividade necessariamente fora de lugar, deslocada e extemporânea, em desacerto com o presente imediato, por essa mesma razão necessariamente revigorada por uma inevitável contemporaneidade e pertinência. Não a literatura concebida como literariedade, bem entendido, mas como categoria da modernidade que se reinventa incessantemente, até que novíssimos paradigmas a façam desaparecer por completo. Por ora, endossando Andreas Huyssen (2002), no seu diagnóstico sobre a extemporaneidade da literatura (embora não concordando com os prognósticos do crítico alemão), digo que essa mesma extemporaneidade pode ser a sua “chance”: continuamos precisando de historiadores e escritores (poetas e romancistas) que, “irmanados num fim cognitivo”, “descrevam as coisas como se vistas pela primeira vez”, narrem os acontecimentos da perspectiva dos estranhos/estrangeiros diante do desconhecido, na sua radical

novidade, para falar nesse momento com Ginzburg 2001), um historiador/historiador, em conhecido ensaio.

Apostando nas possibilidades da literatura e suas histórias é que partimos do pressuposto de que, na correspondência de Mário de Andrade, podemos entrever outras histórias, ainda não reveladas, muito certamente porque elas viriam nos mostrar um Mário nem tão herói, nem tão sincero, nem tão autêntico, um Mário bem mais esquivo e dissimulado, vaidosíssimo, em seu empenho por construir a sua imagem cuidadosamente retocada para a posteridade. É nas “suas cartas” que assistimos, entre muitas performances, ao escritor que afirma sem meias palavras, sem modéstia, o seu desejo de fixar “um antes e depois” dessas cartas, marco inaugural, novo “momento decisivo” na formação da literatura brasileira, reabrindo a antiga questão dos começos de uma história. Sobre a assertiva, claro está, não há consenso.

Mas não sendo esse o problema central nessa oportunidade, aqui tratado, retomo o tema e título deste artigo: “O equívoco epistolar, o encontro sempre adiado: algumas notas sobre a correspondência de Mário de Andrade”. Intrigada com o que o teórico francês, Vincent Kaufmann (1990), chamou de “equívoco epistolar”, passei a perseguir na correspondência de Mario de Andrade o que não pôde ser transmitido, compreendido, ouvido, lembrando-me sempre do desassossego de Kafka, expresso na frase: “A paz não tem necessidade de cartas”.¹⁰

¹⁰ KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: Brasiliense, 1986. O tema da urgência de se escrever cartas com o objetivo de se alcançar uma certa paz retorna ao

Passo à síntese de sua proposta. Com o “retorno do autor”, ressurgem nos estudos literários o problema do gênero epistolar, do missivista como uma das facetas do autor, como um de seus personagens. O missivista se situaria então entre a pessoa e o escritor, entre a pessoa e a persona. E entre os seus escritos – cartas, bilhetes etc... – seria preciso decidir sobre aqueles que “mereciam um ‘certificado’ de literariedade” e os que deveriam ser recusados, permanecendo à margem do reinado da “textualidade”. O missivista aparece então como “um trãnsfuga contagioso”, embaralhando os papéis e lugares tanto do escritor quanto do crítico. Nunca se sabe “de que lado da fronteira ele vem”. “Seu meio de predileção é uma espécie de terreno vago (em todo caso pouco desembaraçado, minado), dissimulado entre a vida e a obra; uma zona enigmática conduzindo daquilo que ele é àquilo que ele escreve, em que a vida passa (atravessa) às vezes numa obra, e inversamente.” A hipótese do crítico é que para certos escritores, “a prática epistolar é uma passagem obrigatória, um meio privilegiado de ter acesso a uma obra” (KAUFMANN, 1990, p. 8). Contrariamente ao lugar-comum que entende a correspondência como um modo de se comunicar com o “outro”, haveria na verdade um equívoco fundamental no gesto epistolar: a carta não favorece a comunicação, ao contrário, desqualifica toda forma de partilha, de comunhão e de identificação, produz uma distância graças à qual a escrita pode acontecer. O missivista contumaz convoca obstinadamente, apaixonadamente o “outro” para melhor destituir-

longo da conhecida missiva de Kafka endereçada ao pai; carta que, como se sabe, jamais chegou às mãos de seu destinatário.

lo. O solitário e misantropo missivista poderia ser então pensado como “o abominável homem das letras”, elo perdido entre o homem e a obra, lugar fugaz, quase inapreensível, de passagem, de transição. Monstruoso na sua aversão ao contato humano, o missivista moderno (pois é dele que se está falando) possibilitaria o acesso às obras em que falha, em que falta a palavra, instrumento de comunicação com o “outro”. Kaufmann (1990, p. 10) nos fala dessa passagem do homem à obra como um “tornar-se inumano, monstruoso e cruel”, cujo agente seria o missivista. “Parte-se, em geral, da idéia de que ele quer bem àqueles a quem se dirige, mas nada é menos certo”. Além do mais, o destinatário real não coincide com aquele para quem se escreve. As cartas nunca chegam ao seu destino, como naquele conto de Kafka em que o mensageiro não consegue encontrar o endereço nem o destinatário para transmitir as palavras que lhe foram confiadas pelo imperador: o remetente não sabe a quem se dirigir, desconhecemos o conteúdo da mensagem que traz consigo, como um segredo inviolável e inacessível.

Assim seriam as cartas, seus remetentes e destinatários, “travando um combate sem fim e sem esperança contra os mal entendidos, as interceptações, os atrasos e a distância” (KAUFMANN, 1990, p. 16). Palavras que em princípio deveriam assegurar a continuidade, o contato, reafirmam dissonâncias, desencontros e equívocos: as cartas, que surgem do desejo de contornar distâncias, criam outras tantas distâncias, outros tantos vazios, que “é preciso preencher com outras palavras”, infinitamente, como numa cena que se repete para prorrogar o

encontro, tão desejado quanto temido: o encontro real destruiria toda possibilidade de escrita.

Outro aspecto que cabe destacar para o nosso caso é a idéia de que as cartas de um escritor podem-se tornar o espaço privilegiado para se adiar também a obra que nunca chega a se realizar como se espera: as cartas tornam-se então uma espécie de “estágio menor da obra, transição, passagem para outra coisa, para uma obra ou espaço por vir” (KAUFMANN, 1990, p. 44).

Sabemos, lendo as inúmeras passagens nas milhares de cartas que escreveu, o quanto Mário de Andrade procurava justificar o poeta e o prosador que ele não fora, no meio do caminho entre o artista e o missionário sacrificado. Como consolo, restavam as cartas. Mário também sabia da importância futura de sua correspondência, mais decisiva na história da literatura brasileira do que a sua prosa e sua poesia, segundo ele mesmo e seus prognósticos.

Considerando as reflexões de Kaufmann, passo a um breve comentário sobre duas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Murilo Rubião.

Numa das cartas a Murilo Rubião, de 1944, Mário, referindo-se a “Bárbara”, um dos contos fantásticos do escritor mineiro, escreve, temeroso pela possibilidade de não ser compreendido por seu interlocutor: “Seu conto ‘Bárbara’ ficou simplesmente uma delícia. Não sei si (*sic*) você se agrada deste qualificativo e aliás já lhe previni (*sic*) várias vezes que uma das falhas de minha incapacidade é o gênero de ficção que você faz. Ora, essa falha, me faz ficar danadamente tímido e superficial, diante dum conto como este, de que gostei francamente muito. Mas terei gostado certo?”

(MORAES, 1995, p. 89). Em outra carta do mesmo ano, Mário também se mostrara bastante cauteloso diante do que chama de “prosa baseada no princípio da fantasia”. Embora admitindo a “enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa”, talvez sem saber o lugar dessa nova prosa de ficção na literatura brasileira, percebe, e formula em linhas gerais, o essencial na construção de uma narrativa que acertadamente aproxima de Kafka. E ao final, escreve o seguinte: “Pois então, Ihe fica rasgadamente confessado aqui: eu Ihe digo, Murilo Rubião, com franqueza o que sinto, mais o que sinto do que o que penso sobre os seus contos, mas digo assim meio desconfiado de mim, porque não entendo muito, nem consigo apreciar totalmente o gênero a que você se dedicou. Não tem dúvida nenhuma que existe nisso uma das deficiências minhas. De maneira que você nunca imagine que estou defendendo princípios estéticos em que tenho confiança ou imagino que são normas imprescindíveis. São quase apenas palpites.” (MORAES, 1995, p. 55-58).

Tudo parece indicar que estamos frente a um Mário de Andrade, a essa altura de sua vida, menos interessado em polemizar ou em sustentar um projeto crítico, que deixava mais evidentes as muitas brechas por onde viriam surgir imprevistas formas literárias brasileiras, como os contos de Rubião.

Se acertadas as reflexões de Kaufmann, a literatura brasileira pode até ter começado com as cartas, trocadas entre os modernistas. Mais cedo do que se esperava, entretanto, tomava outros rumos. Mário parece não compreender a literatura que está se fazendo nos anos 1930-1940. Assume imprevista dimensão a distância indesejada entre o que compreendiam por literatura

brasileira o modernista Mário de Andrade e os novos escritores. Nessa nova cena epistolar, sobram os equívocos, as incompreensões.

“O missivista contumaz convoca obstinadamente, apaixonadamente o ‘outro’” para melhor destituí-lo, disse acima. Mário foi esse correspondente contumaz. Segundo alguns, foi mestre, foi amigo. Teria sido também um obcecado e abominável homem das letras? A quem eram endereçadas as cartas de Mário? Teriam chegado suas cartas aos verdadeiros destinatários?

Termino com a transcrição de um pequeno trecho de uma carta de Manuel Bandeira a Mário, com o que espero reiterar a extemporaneidade, a contemporaneidade de se reler as “suas cartas, nossas cartas” (SANTIAGO, 2006, p. 59-95), as cartas de Mário aos seus contemporâneos modernos/moder-nistas, assim (com)partilhando os seus/nossos impasses, nossos equívocos.

Há uma diferença grande entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é ... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção. (MORAES, 2001, p. 264).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional". In: _____. *Linhagens do presente – ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 83- 107.

ANDRADE, Mário de . *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 57-77.

ANDRADE, Mário de . Amadeu Amaral. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 183-187.

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert. Cartas e escritos dispersos para uma poética da tradição literária brasileira: Mário, Drummond e a solidão compartilhada. *Revista da ANPOLL*, n. 23, p. 101-113, jul./dez. 2007.

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre/São Paulo: L&PM, 1986.

DERRIDA, Jacques. This strange institution called literature: an interview with Jacques Derrida. In: _____. *Acts of literature*. London: Routledge, 1992. p. 33-75.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Abralic, 2002. p. 15-35.

JAUSS, Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KAUFMANN, Vincent. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Editions de Minuit, 1990.

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na *Formação*. In: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Condido*. (Vários colaboradores). São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. p.153-169.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP: Giordano, 1995.

MORAES, Marcos Antonio de (Organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade&Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP: IEB-USP, 2001.

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

OLINTO, Heidrun. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

POE, EDGAR ALLAN. O diabo no campanário. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 496-503.

SANTIAGO, Silvano. Suas, cartas, nossas cartas. In: *Ora (dires) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. p. 94-139.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

“Literatura brasileira em seu conjunto histórico”, de Raul Bopp: um capítulo à parte

Joana Luíza Muylaert de Araújo

Viviane Cristina Oliveira*

Introdução

Em artigo inserido no sétimo número da revista *Literatura e Sociedade*, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, Eneida Maria de Souza destaca a relevância de novas leituras sobre o Modernismo, percebido em seu diálogo com a tradição, na tentativa de repensar, tanto quanto possível, o que se tornara “lugar comum” na crítica e na historiografia literária brasileira. Em outras palavras, o “que importa é a constante releitura que se processa do modernismo e de seus representantes, o que possibilita a atualização dos textos, a reconfiguração de posições assumidas ou a transparência de imagens até então obscuras” de forma “a deslocar os discursos que se apresentam como canônicos” (SOUZA, 2003/2004, p. 37). É nessa direção que os mais diversos artigos publicados nessa revista, dedicada ao Modernismo, caminharam, propondo novas perspectivas a respeito de algumas propostas e trajetórias autorais, sobretudo, as de Mário e Oswald de Andrade. Ambos tornaram-se, ao longo dos anos,

* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

personagens centrípetas dos primeiros anos modernistas, em torno das quais passaram a gravitar diversos estudos e menções. Nas páginas que ora apresentamos esses dois autores também encontram-se presentes, contudo nossa atenção se dirige a outro personagem a eles contemporâneo: Raul Bopp.

Nascido em Pinhal, Rio Grande do Sul, Raul Bopp ficou conhecido entre os amigos como um incansável viajante, constantemente percorrendo novas distâncias dentro e fora do país. Impulsionado pelo desejo de viajar, já na adolescência cruza a fronteira do país rumo ao Paraguai e desde então seriam constantes suas idas e vindas rumo aos mais diversos lugares. Em constante trânsito, cursou Direito em quatro cidades diferentes, dentre elas Belém, onde, em contato com a floresta amazônica – lugar que marcaria sua trajetória poética –, iniciou a composição de *Cobra Norato*, seu único poema a receber maciço reconhecimento da crítica. Seguindo seu itinerário de viagens, em 1926 chega a São Paulo, onde entra em contato primeiramente com o grupo Verde-amarelo, tornando-se posteriormente ativo participante do grupo Antropofágico. Nesse último viria a atuar como diretor da *Revista de Antropofagia*, e, segundo afirma, foi motivado, especialmente por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a concluir e publicar trechos de seu “episódico” poema *Cobra Norato*. Se durante a vivência com os “antropófagos” engajou-se na cena literária, da mesma se afastaria após o término intempestivo do grupo devido ao romance que viera à tona entre Oswald e Pagu, conforme relata no livro *Movimentos modernistas*.

Findo o grupo antropofágico, Raul Bopp parte rumo a outros países e em 1932 inicia uma carreira diplomática que se estenderia

ao longo de três décadas. Nesse período diplomático o poeta afastou-se da cena e dos trabalhos literários, afastamento que ele classificaria como um “desquite amigável com a literatura” (BOPP, 1972, p. 14), apesar de continuar a lapidação de alguns versos e a composição de alguns poemas esparsos. Após aposentar-se, Bopp retoma a atividade de escrita não tanto de poemas, mas de textos em prosa. A partir da década de 1960 ele passa a publicar alguns livros dedicados a notas de viagens e memórias, tais como *Samburá*, *Longitudes* e *Memórias de um embaixador*. Dentre esses está um texto voltado menos para o autor em sua trajetória pessoal do que para a trajetória de um grupo: *Movimentos modernistas no Brasil*. Publicado em 1966, esse livro dedicado ao Modernismo guarda em suas páginas a história dos “antropófagos” antes adormecida nos bastidores, tendo por isso recebido menções em alguns estudos dedicados à Antropofagia. Mas não é somente por esse motivo que o texto de Bopp interessa. Ele interessa pela apresentação de uma outra história da Semana de Arte Moderna, a Semana narrada pelo poeta, e de um panorama dedicado às ressonâncias do Modernismo semelhante e, ao mesmo tempo, diverso daqueles construídos por críticos e historiadores.

É por meio dessa história de 22, tecida por Raul Bopp no capítulo inicial de *Movimentos modernistas no Brasil*, que ensaiaremos realizar algumas considerações direcionadas tanto a reavaliar o Modernismo, suas propostas e contradições, quanto destacar a maneira como Bopp o releu: sem deixar de render homenagem ao Movimento, Raul Bopp parece querer nos levar a imaginar um outro começo, uma outra história, menos “heróica” do que a historiografia literária nos habituou a conceber. Além disso, a

pequena história que ensaia compor, por sua feição lacunar e subjetiva, possibilita-nos tecer algumas reflexões, ainda que breves, em torno da própria escrita das histórias literárias, as quais, mesmo velando a subjetividade e os vazios a elas inerentes, não deixam de apresentar as lacunas e o inacabamento próprios ao fazer historiográfico. Desse modo, o texto boppiano será tomado ao mesmo tempo, nas linhas que se seguem, como via para um reencontro com o Modernismo, com o percurso que o consagrou como momento literário fecundo, e como uma diversa percepção do movimento, apontando para a multiplicidade de histórias, responsáveis por conferir-lhe múltiplas faces e significados.

1. “Teremos os nossos nomes esternizados [...]”¹

Em nota explicativa à publicação de *Movimentos modernistas no Brasil*, Raul Bopp explicita ter produzido seu livro a partir do que escrevera para o pronunciamento de duas conferências sobre o Modernismo ocorridas no Instituto Brasileiro de Estudos Internacionais, acrescentando ainda que

Desenvolvi algumas teses. Aumentei o conteúdo de informações, que tinham enlaces indiretos com a matéria. Incluí,

¹ Frase de Mário de Andrade retirada de texto publicado em BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 112.

também, algumas respostas a um questionário feito por José Condé, para o *Correio da Manhã*. Mário da Silva Brito, ao lê originais, gentilmente me sugeriu alguns cortes e substituições. Dessa forma saiu este livrinho, que talvez seja de algum proveito para os que se interessam pelo assunto². (BOPP, 1966, p. 155).

O livro, apesar da pouca repercussão que obteve, era/é de interesse e importância para aqueles que se dedicaram, e ainda se dedicam a estudar e (re)escrever o itinerário modernista, uma vez que trazia a público uma “pequena história” compreendendo o período que vai da conhecida Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo aos bastidores do grupo antropofágico. De acordo com Augusto Massi, quando em 1963 Bopp retorna ao país, aposentado das funções diplomáticas, estava em curso “uma revalorização crítica do modernismo” (MASSI, 1998, p. 33), o que o estimula a escrever sobre alguns fatos que agitaram a cena literária entre os anos de 1922 a 1928. De fato, é em meados da década de 1950 e, sobretudo, a partir dos anos 60 que se intensificam a produção e publicação de estudos dedicados ao Modernismo e seus participantes.

Em 1958 Mário da Silva Brito, leitor das páginas de Bopp, publica sua *História do modernismo brasileiro – antecedentes da semana de arte moderna* que, por ser o mais completo e extenso balanço até então produzido sobre os fatos que precederam e desencadearam a Semana, valeu a seu autor a consideração de

² Optamos por manter o texto de Raul Bopp, nessa e em outras citações inseridas nas próximas páginas, tal como se apresenta em seu livro.

“mais abalizado historiador da Semana de Arte Moderna”, no dizer de Alfredo Bosi (1994, p. 337), e responsável pelo “documento mais sério sobre o assunto” como afirma Menotti del Picchia (1992, p. 70). Esse último dedicou no correr dos anos diversos artigos e referências à Semana, em especial por ocasião dos sucessivos “aniversários” do evento rememorados a cada dez anos. Em um desses artigos, ao lembrar a história das “três noites memoráveis”, Menotti afirma:

O Brasil, por longo tempo, deixou a revolução encurralada em São Paulo. Joaquim Inojosa tentou levá-la a Pernambuco, onde foi quase mentalmente trucidado. O Paraná respondeu com uma inconfidência frustra ao nosso grito. Depois a coisa venceu. E quando venceu – isso levou talvez dez anos – não tinha nenhum interesse. As coisas novas envelhecem muito depressa nos rebanhos humanos. (DEL PICCHIA, 1992, p. 67).

Tal afirmativa guarda o tom consagrador de uma Semana considerada revolucionária por ele e por outros escritores e críticos, como também revela um insucesso inicial que muitos escritos dedicados a resgatar sua importância histórica tenderiam a apagar. É o caso de alguns textos de Joaquim Inojosa nos quais, visando traçar a história do Modernismo no Nordeste, salienta uma repercussão imediata e feliz das propostas de arte moderna provenientes de 1922. Contudo, é o mesmo Inojosa a dizer em nota datada de 1971 que “o véu da fantasia parece que vai se rasgando aos poucos pelos puxões de pesquisa de Wilson Martins, Mário da

Silva Brito e outros abnegados da história ou crítica literária” (INOJOSA, 1975, p. 115).

Seria nas páginas desse último³ que os dias de arte moderna de 1922 seriam (re)postos num encadeamento histórico responsável por desfazer a possível impressão de que a Semana se fez por si só, como um golpe sem prévios antecedentes. Dessa forma, a Semana de Arte Moderna não perde, mas ganha um toque a mais de importância, uma vez que ela representou não o ponto de partida e sim o resultado necessário do anseio de renovação artística esboçado desde o começo do século. E é, sobretudo, com Wilson Martins, em seu estudo de 1965, que “o véu da fantasia”, de certa maneira, se esvai quando o autor afirma terem sido a oposição aos modernos e a repercussão de suas propostas menores do que poderia parecer a um olhar mais apressado.

Críticas e vaias ocorreram, como também ocorreu o apoio de alguns jornais e vários artistas. A repercussão das propostas lançadas pelos modernistas não foi de tão largo alcance nem tão imediata num primeiro momento, o que não significa que ela não tenha atingido, de forma restrita, certos meios intelectuais de

³ Sobre a importância do livro composto por Brito, Wilson Martins destaca que a história da Semana de 22, “até o livro de Mário da Silva Brito era, antes, uma mitologia, um combate do Olimpo contra o Inferno. Os fatos demonstram, ao contrário, que, antes da Semana de Arte Moderna, particularmente a partir de 1916 [...] todos se mostravam de acordo em que o Parnasianismo e o Simbolismo já se haviam esgotado e que era necessário fazer alguma coisa de novo. [...] Ao contrário do que por tantos anos se pensou, em consequência de um compreensível engano de perspectiva, foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna que fez o Modernismo.” (MARTINS, 1965, p. 53, 55).

alguns estados, tais como o Rio de Janeiro e Minas Gerais. O alcance reduzido da vanguarda e a pouca atenção a ela dedicada inicialmente Menotti deixa transparecer no trecho acima mencionado, indo suas palavras ao encontro do que diz Raul Bopp em carta a Jorge Amado, datada de 1932:

Crítica cadê? [...] Reparem: quem é que fala no Macunaíma de Mário, onde está o Oswald feito de barro, que tirou o Modernismo de uma costela de Tarsila? Quem cita o Mané Bandeira, que no final das contas é o nosso poeta? E a “Negra Fulô” de Jorge de Lima? [...]. A Noratinho, coitada, andou uns dias nesse meio chuchando no dedo extraviada. Meio encabulada num canto de vitrine. Veio o João Ribeiro deu uns beliscões nos pronomes. Encabulou. Teve ainda dois artigos assinados: um da Eneida e um do Facó. Compensou. [...] Mas no ajuste das contas, extraindo a raiz quadrada de uns elogiozinhos de rua, foi um fracasso. Talvez o recorde do ano. As livrarias venderam um exemplar. Eu só queria saber quem foi essa besta. Talvez por engano uma encomenda do Butantã de São Paulo. (BOPP, 1998, p. 196-197).

Bopp lamenta o “fracasso” de sua obra, “fracasso” compartilhado por outros na carta mencionados, os quais igualmente não haviam ainda obtido uma atenção mais fecunda da crítica. Mesmo Mário e Oswald de Andrade, considerados por contemporâneos e pósteros figuras de proa do Modernismo, teriam que esperar longo tempo por releituras e considerações mais profícuas e extensas de suas obras. Contudo, tal espera não corresponde a uma completa ausência de referências e debates em torno das coordenadas modernistas, mesmo porque alguns autores,

como Menotti del Picchia, traziam constantemente à tona as idéias de renovação por meio de textos lançados em jornais nos quais contribuía com certa regularidade. Além disso, se retornarmos um pouco mais no tempo, rumo aos anos anteriores às décadas que destacamos como mais frutíferas no resgate e releitura do Movimento, percebemos que alguns registros e obras, mesmo que esparsos, a ele dedicados já marcavam sua presença e importância na cena literária. Nesse sentido, podemos citar já em 1936 a publicação da obra *A nova literatura brasileira*⁴, composta por Andrade Muricy à maneira de um balanço, de feição antológica, que representa o volume até então mais extenso dedicado à estética modernista.

Nessa obra, em que vários escritores são listados de maneira a se colocar em destaque algumas de suas características autorais exemplificadas por trechos de suas composições, Andrade Muricy ressalta, em prefácio, a importância e os exageros da nova geração que despontara em 22. Diz ele ao abordá-la:

O Brasil não é tão rico, literariamente, que lhe seja lícito prescindir do trabalho de uma geração inteira. Acontece que essa geração quis viver por conta própria. Para isso, inovou, o que importou na quebra de tantos e tão amáveis hábitos enraizados. [...] Foi muito mal apresentada, e ainda mais mal recebida, a geração. Nenhum esforço continuado foi feito por conhecê-la. Ela apareceu desaprazível, e de fealdade irritante a sua obra. A indolência, a

⁴ De acordo com Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), *A nova literatura brasileira* é o primeiro balanço crítico do Modernismo.

moleza nacionais trataram de se desaperceberem dela. Que fôsse passando. [...].⁵ (MURICY, 1936, p. 7, 9).

Nesse mesmo ano em que Muricy publicou esse texto, no qual destaca a desatenção e o desinteresse em torno daquela que denominou “a nova geração”, a revista *Lanterna Verde* lançava uma espécie de inquérito no qual as respostas variavam entre as que apontavam o saldo positivo do Modernismo e as que afirmavam a falência do Movimento, ou mesmo, sua inexistência, declarada por Octavio de Faria. Também a *Revista do Brasil* produziu semelhante inquérito, mas de maiores proporções, em 1940, década que seria marcada pelo que Wilson Martins⁶ denomina “os balanços e inventários” (MARTINS, 1965, p. 116). Foi utilizando o jornal como suporte, que uma série de entrevistas com diversos escritores foram lançadas, a partir de 1943, com a finalidade de apurar a possível contribuição do Modernismo para os jovens que atuavam numa nova cena literária, diversa da que marcou a década de 20. As entrevistas, organizadas por Mário Neme, foram publicadas em livro em 1945 sob o título de *Plataforma da nova geração*, sendo no ano anterior que Edgar Cavalheiro lançou seu *Testamento de uma geração*, organizado igualmente por entrevistas direcionadas a um balanço das falhas e conquistas modernistas.

Dentre os balanços produzidos nessa década, dois seriam marcantes: em 42 Mário de Andrade – que já era então figura

⁵ Mantivemos a ortografia original.

⁶ Foi do estudo de Wilson Martins que retiramos as referências sobre os inquéritos e entrevistas dedicados ao Modernismo.

reconhecida pela importância e seriedade de sua atuação como pesquisador, escritor e missivista –, pronuncia um depoimento de maior profundidade crítica, assim como Oswald, em tom otimista, diverso daquele que marcara os dizeres de Mário, faria em 44 na conferência “O caminho percorrido”. No ano seguinte, o autor de *Pau-brasil* publica em *Ponta de lança* uma série de artigos polêmicos, eivados das idéias políticas e literárias daquele que se fez e se quis a ponta, ou ainda a lança, do Modernismo. Nesse mesmo ano, Antonio Candido publica o texto “Estouro e libertação”, um dos primeiros textos mais extensos dedicado à obra de Oswald que, em artigo inserido em *Ponta de lança*, iria refutar algumas considerações do crítico e amigo.

Apesar de tais obras, inquéritos e publicações, não seriam ainda esses os anos em que a crítica firmaria a importância histórica do Movimento, cumprindo assim em parte o que dizia, em tom de blague, Mário de Andrade em carta a Hélios (pseudônimo de Menotti del Picchia) em 1922: “Estamos célebres! Enfim! Nossos livros serão comprados! Ganharemos dinheiro! Seremos lindíssimos! Insultadíssimos! Celeberrimos. Teremos os nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira”⁷. De fato, seus nomes ganhariam lugar definitivo nas histórias literárias brasileiras, tendo suas obras, sobretudo as de Mário e Oswald, sucessivas edições, sem que ambos estivessem vivos para presenciar esse intenso processo de reconhecimento. A propósito, vale lembrar a carta de 1970, em que Rudá de Andrade escreve a Antonio

⁷ In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 112.

Candido, lembrando a mágoa de Oswald em relação à falta de reconhecimento crítico e ao quase isolamento literário em que viveu seus últimos anos. Nela, o filho relata que o poeta “considerava-se peça fundamental do processo intelectual brasileiro. Tudo o que se fazia para este progresso o emocionava” (apud CANDIDO, 1977, p. 91). No texto em que menciona a carta, relembra o crítico:

No fim de sua vida, em 54, levei-o à 2ª Bienal. Era no Ibirapuera de Niemeyer, da oficialização definitiva da arquitetura e da arte moderna que daria Brasília. Estávamos naquela tarde praticamente sós, sob as arrojadas estruturas de concreto e cercados de arte abstrata. Oswald sentia-se como um dos principais autores daquela conquista. Ele chorou. Era como se tivesse vencido uma longa batalha. (CANDIDO, 1977, p. 92).

Em 1960 a nova capital do país seria fundada e em sua arquitetura estaria a marca definitiva de uma arte renovada pela qual ansiaram e lutaram os modernistas. Em 62, a Academia Brasileira de Letras consagrava definitivamente o Modernismo ao oferecer um curso sobre o Movimento¹¹, como informa Alceu Amoroso Lima em artigo datado do mesmo ano. Nessa mesma década, foram publicadas as *Poesias reunidas de Oswald de Andrade* prefaciadas por Haroldo de Campos que, desde o final dos anos 50, retomara a poesia de Oswald por meio das propostas e do

¹¹ Já em 1952, Menotti del Picchia publicava uma nota no jornal destacando e louvando o fato de que a Academia “celebrou solenemente o trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna” o que para ele significava “a integração de cenáculo no espírito da revolução vitoriosa.” (DEL PICCHIA, 1992, p. 37).

fazer poético concretista¹². O ideal estético e antropofágico do poeta também seria retomado e relido pelos jovens tropicalistas, seus versos e, mesmo, os de Raul Bopp figurariam em suas canções. Bopp que, diferente do amigo de batalhas antropofágicas, presenciou esse momento de intensa releitura e revalorização do Modernismo, dele participando ao publicar, em 1966, *Movimentos modernistas no Brasil*.

Desde então, multiplicaram-se os estudos dedicados ao Movimento de forma a reavaliar suas contribuições, seus acertos e contradições. Além disso, intensificaram-se as edições e reedições de obras modernistas, bem como o número de antologias dedicadas aos poetas do Modernismo. De acordo com Alceu Amoroso Lima, que toma a mencionada década de 40 como o momento em que se começara a atentar para as contribuições do Movimento, a “crítica, que de início não tomara conhecimento do Modernismo, ou apenas de longe participara do movimento [...] passa a estudar, recolher os seus despojos, nas mesmas condições que os de todo nosso passado literário” (ATHAYDE; MELLO FRANCO, 1969, p. 196), e o autor indica a fundação das Faculdades de Filosofia e Letras como o fator que traria novo impulso para o estudo desse passado.

Seria nesse novo meio acadêmico que – ao invés das críticas ligeiras e impressionistas lançadas, geralmente, em jornais – os estudos e críticas em profundidade ganhariam lugar, dando

¹² Num trecho de seu livro *A arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos afirma que “a poesia concreta brasileira, desde seus primeiros manifestos, bateu-se pela reconsideração da obra de Oswald de Andrade”, Oswald que para ele fora “a figura mais dinâmica do Movimento Modernista de 22, o criador de nossa nova poesia [...] precursor da poesia concreta”. (CAMPOS, 1975, p. 168).

progressivo impulso ao resgate das questões e decisivos pormenores antes esquecidos ou negligenciados. No novo espaço constituído, de meados dos anos 1950 aos nossos dias, fermentariam os estudos que, já a uma distância temporal dos fatos¹³, se tornariam responsáveis pela releitura e definitiva consagração do Modernismo. Dentre os estudos, desde então desenvolvidos, podemos citar os de João Luiz Lafetá, Affonso Ávila, Sérgio Miceli, entre outros, os quais dedicaram aos anos modernistas intensas análises que permearam desde as questões estéticas e ideológicas delineadoras do Movimento até as relações de patronato que os artistas mantiveram com a classe dirigente. O livro de Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, e o de Affonso Ávila, *O modernismo*, tratam em linhas gerais das primeiras questões apontadas; já o de Miceli, *Nacional estrangeiro*, trata das estreitas relações mantidas entre os modernistas e a elite do café.

Nesses e em outros livros, a história do Modernismo é retomada sob novas coordenadas, revelando aspectos pouco conhecidos, ou ainda, revendo sob um novo prisma episódios e aspectos bem conhecidos pelo público. É assim que João Luiz Lafetá lança nova luz sobre a atuação de Graça Aranha na história de 22 e Marcia Camargos, em seu trabalho *Semana de 22 – entre vaías e aplausos*, retoma a história da Semana de forma a ressaltar, como o fez Sérgio Miceli, os vínculos de patronato entre artistas e

¹³ Dizia Andrade Muricy, em sua obra anteriormente mencionada, que um "juízo mais seguro sobre a valia da contribuição da nova literatura brasileira, só poderá ser formado quando houver passado tempo suficiente para que se aclarem perspectivas ainda hoje consideradas insólitas". (MURICY, 1936, p. 9).

elite dirigente e a resgatar a importância histórica de Monteiro Lobato. Sempre que posta em questão, uma história adquire os mais surpreendentes sentidos, assumindo assim uma pluralidade que nos obriga a rever uma certa escrita da história como a única autorizada a falar do passado. Considerando-se as histórias possíveis do Modernismo, o título do livro de Raul Bopp torna-se ainda mais significativo, pois ao apresentar-se no plural abre essa fresta pela qual podemos ler uma outra história do começo, ou outros começos, contidos mesmo naquilo que seria o germen das propostas e direções modernistas. *Movimentos modernistas no Brasil* indica que os rumos e interpretações dos grupos vigentes na década de 20 não foram unos e unívocos, como demonstram as escritas diversas de seus intérpretes.

Por ter-se tornado o ponto de partida privilegiado para o que se escreveu sobre a literatura brasileira, antes e depois, o Modernismo permite-nos perceber nas páginas a ele dedicadas, nos vários depoimentos e reconstituições especialmente da Semana, a historicidade da história vencedora e hegemônica, a natureza institucional e política do “literário”. Em relação à Semana de 22, o que pretendemos até aqui ressaltar são as “lutas pela verdade histórica”, nem sempre confessadas, protagonizadas por alguns de seus participantes e contemporâneos, interessados em resgatar em artigos e conferências “a história” das noites no Municipal, cada um de acordo com suas memórias e perspectivas. Desse modo, vieram à tona diversas versões dos fatos, versões nem sempre confluentes, as quais os historiadores tiveram que rastrear no ensejo de traçar uma possível versão “verdadeira” do que ocorreu no teatro, para isso privilegiando um ou outro depoimento. E não é exatamente num

depoimento, mas numa história outra da Semana de Arte Moderna, narrada por Raul Bopp, que nos deteremos com mais vagar, uma vez que é com a Semana que o poeta inicia seu *Movimentos modernistas no Brasil*.

2. A Semana e seus reflexos segundo Raul Bopp

Quando Raul Bopp retoma os fatos que teriam desencadeado o Movimento Modernista, ou melhor, os Movimentos Modernistas, ele o faz recompondo inicialmente um panorama de uma atualidade em que as sensibilidades se agitavam com as mudanças advindas do progresso técnico/ industrial. “A arte moderna veio de longe, seguindo os caminhos da máquina” (BOPP, 1966, p. 9) diz o poeta ao relacionar com o desenvolvimento técnico as transformações artísticas que se faziam sentir de longe, na Europa, de onde emergiriam as vanguardas, as quais são por ele lembradas em suas características essenciais. Nesse contexto, Paris ganha destaque como “centro magnético” (BOPP, 1966, p. 11) em que as diversas propostas estéticas animavam debates e controvérsias. A esse cenário parisiense é contraposta a estagnação que vigorava nos meios artísticos paulistas, nos quais destacava-se a existência de “uma pequena elite culta [...] uma semi-nobreza rural” (BOPP, 1966, p. 16) que, em constantes viagens à Europa, trazia notícias das vanguardas, bem como novidades materializadas mesmo em peças adquiridas em Paris.

Se Bopp aponta esse caminho da elite cafeicultora que buscava no exterior as notícias de arte moderna, o trajeto inverso

também é apresentado quando a visita de Darius Millaud ao Brasil, em 1917¹⁴, ganha uma referência raramente feita em outras histórias. Ao mencionar essa visita e destacar o encanto que tomara o francês pelas coisas do Brasil, às quais conferia sempre um tom de exotismo, o poeta cria uma similaridade interessante que revela uma via de mão dupla¹⁵: se os brasileiros buscavam novidades na Europa, inclusive lá começando “a gostar dêsse ‘Brasil’ cordial, narrado na sua frescura primitiva” (BOPP, 1966, p. 15), também os europeus que aqui aportavam aprendiam “lições de Brasil” e daqui igualmente levavam algumas coisas na bagagem. Millaud, como narra Bopp, “levou consigo a tônica da nossa música” (BOPP, 1966, p. 15) e a marchinha “Boi no telhado” foi por ele transformada em *Boeuf sur le toit*, nome que seria dado ao lugar em que, por um tempo, se reuniram em Paris figuras de vanguarda.

Após traçar tal panorama, o poeta introduz o relato do que se passara no Municipal pelo que denomina “A idéia de um Movimento Modernista”, na realidade, a ideia de um festival de Arte Moderna. O surgimento e concretização dessa idéia são apresentados não como simples citação, mas como uma narração composta, em alguns momentos, por elementos característicos às narrativas ficcionais. Disso são exemplares os trechos:

¹⁴ Nesse ano de 1917 Bopp estava no Rio de Janeiro, cidade que o francês visitara. Talvez seja daí, da lembrança desse fato, que ele destaca essa visita.

¹⁵ Sérgio Miceli, em seu estudo *Nacional estrangeiro*, desdobraria esse fato ao apontar os vínculos não somente entre a elite do café e os modernistas, como também entre tal elite e alguns artistas europeus que, para vender suas telas, adequavam suas obras ao gosto dos clientes brasileiros que, afinal, não eram tão afeitos aos experimentalismos estéticos.

Uma vez, numa roda de intelectuais, a conversa se espalhou pelos meandros regionalistas, até escorregar numa pergunta:

– Por que é que em São Paulo não se passava a limpo aquele “Brasil” de Paris, para dar início a uma renovação geral das artes? Elas estavam completamente subtraídas da realidade, numa situação desalentadora. Davam uma melancólica sensação de atraso. (BOPP, 1966, p. 19).

Na noite da inauguração, o Municipal transformou-se num dos maiores pontos de convergência da cidade. Filas contínuas de autos despejavam seus ocupantes, pelas imediações. Uma onda humana foi se alinhando, lentamente, pelos corredores do teatro, esgalhando-se em ascensão pelas escadarias. A casa ficou repleta. [...] À hora indicada, sob um estrondo de palmas, cortado de silvos e alaridos, Graça Aranha apareceu no palco para fazer a sua anunciada conferência, sobre a “Emoção estética na obra de arte”. (BOPP, 1966, p. 19).

No primeiro, o surgimento da idéia é apresentado por meio da imprecisa expressão temporal “uma vez” que introduz a cena sugerida de uma roda de conversas em que alguém faz uma pergunta, à qual é cedido um espaço próprio à tomada de fala por um personagem. Essa cena, em que alguém sugere a retomada de um Brasil visto de outra maneira à distância, em Paris – o que nos faz mesmo recordar dos primórdios românticos em que um grupo também ligado à capital francesa foi tomado pelo impulso de repensar a arte e/em seu país – é narrada como gérmen de uma proposta cuja autoria Bopp confere a Di Cavalcanti e cuja

concretização só foi possível pelo envolvimento financeiro de representantes da alta sociedade como Paulo Prado que, para Bopp, “ficou sendo o personagem fundamental dessa iniciativa” (BOPP, 1966, p. 18).

O início dos festivais ocorridos em 13, 15 e 17 de Fevereiro é retomado, no segundo trecho, não como um relator ou crítico objetivamente o faria, provavelmente, informando apenas que muitas pessoas estiveram presentes no Municipal. Bopp o retoma à maneira de um narrador, ou mesmo de um cronista que resgata os fatos imprimindo neles sua marca narrativa, quando descreve a chegada do público em autos, o adentramento da “onda humana” pelas escadarias do teatro e a aparição de Graça Aranha no palco “sob um estrondo de palmas” para iniciar as apresentações. É nesse mesmo tom que o poeta narra o clima de hostilidade que foi se formando em torno dos apresentadores, as conversas de intervalo – “No intervalo fermentavam comentários. Grupos, formados pelos corredores e salas de fumar, reliam os programas impressos.” (BOPP, 1966, p. 21) – a incompreensão frente à música de Villa Lobos, o pedido da direção do teatro para que baixassem o pano e pusessem fim à primeira noite de espetáculo.

As segunda e terceira noites de arte moderna, narradas de forma mais breve, são igualmente lembradas pela tônica da incompreensão frente às obras de pintores como Anita Malfatti e frente às apresentações, dentre as quais a única apontada como a que “conseguiu ser ouvida em silêncio” é Guiomar Novais. Em relação à terceira noite há apenas a breve referência de que a platéia era reduzida e, assim, “Villa Lobos se impôs, com um programa mais a gosto do público.” (BOPP, 1966, p. 24). Ao final, o poeta

insere uma informação, raras vezes mencionada, sobre um almoço de encerramento entre os participantes do evento, informação que fecha esse momento narrativo para dar início a um balanço dos saldos e das iniciativas decorrentes de 22.

Ao ler as páginas em que Raul Bopp reescreve os festivais de 22 temos, por vezes, a impressão de que foi ele um dos participantes da Semana, que presenciou os acontecimentos e está a relembrar os momentos marcantes. Contudo, ao final do livro, na segunda das oito notas complementares, o poeta afirma, a contrapelo da referência que mais de uma vez foi feita à sua participação na Semana, que “não tive a menor atuação pessoal nesse movimento. [...] mal me sobrava tempo para acompanhar, de longe, o que ocorria nos arrabaldes modernistas, sem tomar parte em nada. As informações que eu tinha, a êsse respeito, eram captadas em conversas.” (BOPP, 1966, p. 131-132). Em 1922, o poeta se mudara para o Rio de Janeiro a fim de concluir o último ano de Direito, sendo de lá que recebia esparsamente as notícias da “agitação literária” de São Paulo.

Diante da história das noites no Municipal por ele recontada tendemos, não sem algum receio, a considerá-la puro depoimento. Entretanto, Raul Bopp não está a rememorar fatos que teria presenciado, pois deles apenas tomou conhecimento por meio do que outros lhe disseram, do que lera a respeito. Por outro lado, em alguns momentos pendemos rumo à afirmação de que sua narrativa pode, sim, ser considerada o depoimento de um poeta contemporâneo aos acontecimentos, dos quais teria participado como um de seus protagonistas – tal impressão talvez se deva atribuir ao tom de conversa ao pé do ouvido, que atravessa o seu

relato. Mas o fato é que ele se afasta de seu texto para dar a cena ao que conta, caminho esse inverso ao que tomaram alguns autores que sobre o assunto ofereceram suas versões. Autores como Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Joaquim Inojosa, Oswald de Andrade, Yan de Almeida Prado, Alceu Amoroso Lima que também não participara dos festivais, entre outros, que deixaram em conferências e artigos seus testemunhos sobre o que acontecera, cada um sublinhando sua “participação” no que ocorrera em 22, numa demonstração inequívoca de anseio por seu quinhão nessa história.

Nesse sentido é significativo o que disse esse último autor mencionado, em artigo de 1952 intitulado “Ano zero”, ao iniciar seu texto:

Todos contam sua história. Também vou contar a minha. Todos falam do Movimento de 1922 e da parte que nêle tomaram. Por menor que a minha tenha sido, não deixarei também de trazer o meu depoimento. [...] É [...] de 1913, em Paris, que me vem a mais remota memória do Modernismo. (LIMA,1969, p. 42).

Em 1913, o crítico estivera com Graça Aranha em Paris e esse lhe falara sobre a necessidade de renovar o quadro literário do Brasil – era preciso “dar vida àquele cemitério” (apud LIMA,1969, p. 42) dizia o autor de *Estética da vida*. Alceu relembra a amizade com Graça Aranha e o papel relevante e polêmico que esse teria no desenrolar dos acontecimentos de 22, acontecimentos dos quais Alceu não participara pessoalmente, mas se envolvera em avaliações e comentários por meio de artigos que lançava em jornais. Para ele, em sua visão pessoal, 22 representou “o ano zero

do Modernismo” em que “ia nascer o primeiro movimento que, de um dia para outro, afirmaria a entrada violenta de uma geração nova na cena literária” (LIMA,1969, p. 44). Consideração essa que seria confluyente com outras lançadas por alguns dos participantes da Semana, os quais também se colocaram a recontar os fatos, registrando cada um à sua maneira detalhes e interpretações responsáveis por fornecer novos contornos a uma história que ganhava, e ainda ganha, faces diversas sempre que retomada por diferentes intérpretes.

É pela diversidade de rumos que tomara essa história que, por exemplo, a questão da autoria do plano de realizar um festival de arte moderna recebeu as mais diversas abordagens. Menotti del Picchia afirmou em artigo que “A história da ‘Semana de Arte Moderna’ não tem sido bem contada” (PICCHIA, 1992, p. 65), pois ela nascera de uma aliança primeiramente entre ele e Oswald de Andrade, à qual aderira Mário de Andrade e, posteriormente, outros artistas como Brecheret, Di Cavalcanti e Graça Aranha, que vieram unir forças para a elaboração e realização dos três festivais. Já Mário de Andrade diria em sua conferência de 1942: “Quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu.” (ANDRADE, 1943, p. 234). Yan de Almeida Prado, por sua vez, disse em tom de sarcasmo, num texto em que ataca acidamente as figuras de Mário e Oswald de Andrade, que teria sido a esposa de Paulo Prado a dar a idéia de uma reunião que “tivesse aspectos dos desfiles de modas femininas em Deauville”, idéia que teria sido “aplaudida e

adaptada” (PRADO, 1976, p. 11)¹⁶ aos moldes de uma manifestação artística e literária. A participação de Graça Aranha e sua importância para a realização da Semana seriam igualmente motivos para polêmicas. Oswald de Andrade refutaria a importância do mesmo, diferentemente de Joaquim Inojosa e Alceu Amoroso Lima, por exemplo.

Raul Bopp, como dito anteriormente, conferiu a autoria da ideia a Di Cavalcanti, o que provavelmente se deve à leitura que fez do estudo de Wilson Martins, o qual elege como mais acertada a consideração de que foi o pintor a primeiramente idealizar uma exposição seguida de conferências sobre a arte moderna. Bopp conta a sua história, constrói uma versão, mas não se insere pessoalmente no que está a reconstruir nesse capítulo inicial de seu livro. Ele tece uma narrativa e nela deixa marcas que nos permitem perceber o rastro das leituras que fez, as quais, juntamente com as lembranças do que ouvira dizer na época, auxiliaram-no a construir sua história. As referências a autores como Wilson Martins, Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima são explícitas nas páginas dedicadas a um balanço dos resultados da agitação literária de 22, páginas em que o poeta passa a mencionar os salões, as revistas literárias, os grupos e obras ligados ao ideário modernista. De maneira pontual ele apresenta os centros de reuniões em São Paulo e no Rio de Janeiro, as publicações em prosa e poesia, os ensaios críticos, as revistas, grupos e correntes que se delinearam a partir de 22.

¹⁶ É interessante notar que Marcia Camargos adotou essa versão de Yan de Almeida Prado ao relatar a história da Semana de 22.

Pode-se dizer que o momento mais esquemático do texto, momento que começara a delinear-se com a citação dos salões, dentre os quais ganham destaque os de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadó, parte da referência a “uma das conseqüências do movimento”: “despertar maior interesse público para o livro nacional” (BOPP, 1966, p. 38), o que para Bopp deveu-se à reanimação dos debates em torno de autores nacionais “modernos e não-modernos”. A partir daí, torna-se constante a listagem de obras e nomes inseridos em determinadas correntes e atrelados a certas classificações. Ao mencionar o avanço editorial que impulsionou, sobretudo, a publicação de livros de poesias, o poeta cita vários volumes de poemas publicados em 1922 e, em seguida, valendo-se da observação feita por Wilson Martins de que “no período de 1922 a 1930 a poesia absorveu quase todo esforço de renovação” (BOPP, 1966, p. 39), são listadas outras obras publicadas de 1924 a 1930.

Nessa mesma página, em que cita Wilson Martins, também ganham destaque os nomes de Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima, sendo os dois primeiros os que terão lugar recorrente nas páginas em que Bopp ensaia traçar um panorama das produções e vertentes modernistas. De Coutinho o poeta apresenta *A Literatura no Brasil*, terceiro volume; de Alceu Amoroso Lima o *Quadro sintético da literatura brasileira* e de Martins não fica expresso o nome do estudo que dele teria sido consultado. Desse último, Bopp utiliza-se para afirmar o lugar de destaque das produções poéticas na década de 20 e dos livros em prosa de ficção na década de 40, período a partir do qual também surgem os ensaios críticos que se tornariam referências para futuros estudos sobre o período. Afrânio Coutinho é citado com mais recorrência, sendo sua *Literatura no*

Brasil qualificada como “excelente” e “notável”. Raul Bopp não somente menciona essa obra, como dela recorta frases, esquemas inteiros, parecendo assim endossar a leitura sobre as correntes modernistas que, nos idos de 1960, já se tornara canônica. Ao que tudo indica, com esse procedimento de recorte e colagem, o poeta reitera a cronologia proposta pelos dois críticos, os quais nesse sentido possuem opiniões convergentes, de que esse período corresponde aos anos de 1922 a 1945. Por três vezes trechos da obra do crítico são trazidos para dentro do texto de Bopp, ressaltando-se que em duas delas o próprio Coutinho retoma sínteses feitas por outros estudiosos, como Alceu Amoroso Lima, Peregrino Júnior e Cassiano Ricardo.

Entre as linhas do que pode parecer apenas endosso da crítica já consagrada, lemos um outro texto, um experimento, um ensaio que se esboça, embora carregado do peso da tradição modernista. Um texto que aos poucos se insinua “entrelinhas”. Se por um lado, o poeta reproduz algumas classificações discutíveis, por outro introduz modificações no interior das próprias citações, que fazem desses mesmos esquemas uma outra coisa, retirando-lhes no mesmo procedimento uma suposta autoridade indiscutível. Nesse sentido, ao transcrever uma lista composta por Afrânio Coutinho a fim de apresentar “uma galeria de grandes nomes da poesia brasileira” (COUTINHO, 1959, p. 106), Raul Bopp retira seu nome, que antes constava na lista, e acrescenta o nome de Aureliano Figueiredo Pinto – poeta gaúcho que fora seu amigo e sobre o qual julgava haver imerecidamente poucos estudos. Da mesma forma, ao apresentar um resumo dos “grupos e correntes literárias, que resultaram do Movimento de 1922” (BOPP, 1966, p.

53), resumo feito por Alceu Amoroso Lima e Peregrino Júnior e que Coutinho inserira em seu estudo, Bopp retira seu nome da corrente em que estaria inserido.

Estaría Raul Bopp apenas encenando uma performance da humildade? Os esquemas apresentados pelo crítico e historiador na *Literatura no Brasil* incorrem em certas limitações e incoerências e disso torna-se exemplar esse resumo que reproduzira o autor de *Cobra Norato*. As correntes e grupos ali apresentados são as seguintes: Dinamistas e Espiritualistas do Rio de Janeiro; Primitivista, Nacionalista e Desvairistas de São Paulo. Sobre essa classificação apontaria, com razão, Wilson Martins que sua falha estaria em confundir ainda mais as linhas já incertas entre as tendências que surgiram dentro do Movimento e “multiplicar os *ismos* onde não existem” (MARTINS, 1965, p. 96). Além disso, Desvairista seria um nome fantasioso, derivado de uma blague feita por Mário de Andrade em seu “Prefácio interessantíssimo”. Frente a isso, vale notar que em seu texto o poeta coloca lado a lado dois estudiosos que assumiram posições diversas em relação à coerência de tal esquema, revelando, supõe-se, descuido ou desinteresse em relação aos esquemas que ele próprio incorpora em seu livro de ajuste de contas com o passado modernista. O fato é que Raul Bopp absorve as considerações e classificações tecidas ora por um ora por outro, sem desdobrá-las em qualquer reflexão ou crítica mais apurada, mais inquieta com os significados que assumiriam os movimentos modernistas no quadro mais amplo e complexo da história literária brasileira.

Recorrendo a esses escritos – os quais sugerem, numa primeira leitura, um poeta-crítico em busca de legitimidade para a

sua leitura do Modernismo —, vislumbramos na composição boppiana dissonâncias, efeitos inesperados, pois trata-se antes de uma forma mais experimental, próxima do rascunho, de anotações prévias para o que poderia vir a ser um estudo teórico e crítico de maior fôlego. *Movimentos modernistas*, de Bopp, caminha na contramão das histórias de Coutinho e Martins, as quais são pautadas na objetividade, na linearidade e coerência (tão almejadas quanto impossíveis) com que os fatos são apresentados e analisados. O texto de Bopp, em sua superfície, parece se eximir de análise e interpretação dos fatos, parece tão somente apresentar fatos, os quais lança, por vezes, de forma desordenada, causando mesmo a impressão de que alguns tópicos podem mover-se sem o prejuízo do todo. É assim que, por exemplo, após dedicar trechos à apresentação das tendências que se delinearão posteriormente às “gerações de 1922 e 1930” (BOPP, 1966, p. 40), mencionando o surgimento nos anos 50 de um “movimento poético, inspirado no concretismo pictórico” (BOPP, 1966, p. 40), ele retorna à década de 20 para citar a viagem organizada por Olívia Penteadó a Minas Gerais em 1924 e a ruptura, no mesmo ano, de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras.

No momento em que, após traçar um panorama esquemático das ressonâncias de 22, retorna a 24 para mencionar “o acontecimento de maior sensação, depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo [...] quando Graça Aranha achou de fazer aquela saída barulhenta da Academia Brasileira de Letras” (BOPP, 1966, p. 60), seu texto retoma alguns traços narrativos em que se imprime a subjetividade do autor/narrador, na reconstrução que fizera dos festivais de arte moderna. É o tom de um narrador a

relatar uma cena que percebemos quando, de forma bem-humorada, brevemente diz: “Num grupo agitado, Coelho Neto, com o rosto tostado pelo sol do Maranhão, figura miúda (54 quilos), fácil de se carregar, berrava do alto dos braços da turba: – Eu sou o último heleno!” (BOPP, 1966, p. 60). É assim, num instante quase fotográfico, que a discussão entre Graça Aranha e Coelho Neto – do qual fornece detalhes físicos conferindo um tom mais burlesco à cena – é relatada sem maiores explicações e sem que esse episódio fosse explorado ou ampliado por alguma consideração reflexiva. Nesse mesmo tópico, intitulado “Graça Aranha deixou a Academia”, Bopp insere uma informação que parece não ter ligação com o episódio relatado. Ele informa a vinda de Marinetti ao Brasil em 1926, a qual não teria sido, segundo ele, de muita relevância para os modernistas, já que “o jôgo estava feito, por elementos nacionais” (BOPP, 1966, p. 60).

A inserção dessa informação nesse trecho é mostra de uma certa despreocupação com a seqüência e encadeamento dos tópicos e dos conteúdos que esses contêm, o que, juntamente com o tom narrativo que traz à tona cenas recompostas por um olhar que parece tê-las visto para narrá-las, constituem elementos estranhos a um fazer historiográfico como o que traz o poeta para sua obra por meio dos trabalhos de Coutinho e Martins. E essa liberdade em relação a algumas amarras, liberdade que flagramos no texto de Bopp, se dá mesmo pela diferença de rumos e objetivos que sua obra apresenta em relação àquelas compostas pelos dois críticos. Diferentemente desses, Raul Bopp não pretendia realizar um estudo aprofundado ou um projeto crítico e historiográfico ancorado no meio acadêmico, o que nos conduz ao cuidado de não comparar as

produções dos três autores como se tivessem o propósito comum de compor histórias legitimadas academicamente, de intenso veio crítico e teórico. Bopp ensaia apresentar os *Movimentos modernistas* sob sua ótica e, ao fazê-lo, não conduz suas afirmativas nem à maneira de um depoimento, nem à maneira de um estudo baseado na análise e averiguação dos fatos, o que torna sua obra de difícil classificação.

Por vezes seu texto ganha feições de um depoimento (o que vemos claramente nas notas complementares), por vezes de uma narrativa moldada mesmo com recursos semelhantes aos ficcionais e, no outro pólo, de uma narrativa à maneira das historiográficas tradicionais em que o uso de listagens e esquemas é recorrente. Quando reproduz listagens alheias, traz com elas as limitações de toda enumeração que elege alguns nomes e oblitera outros. Tanto é assim que, por duas vezes, o poeta inseriu em listas modificações que se tornam significativas por indicarem as lacunas que lhes são próprias. Em uma, referente aos “apóstolos” do Modernismo, Bopp acrescenta nomes e em outra ele retira o seu para inserir o de seu amigo e conterrâneo, como anteriormente mencionamos.

Nesse movimento de citação de outros, de utilização de esquemas alheios, Bopp vai compondo seu próprio esquema, no qual amplia as informações dadas por Coutinho sobre as correntes e grupos ao estender as referências – antes dirigidas pelo crítico somente aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro – a outros estados e regiões, tais como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Nordeste e Amazônia. Ao ler o panorama por ele composto, podemos perceber entretecidas às considerações que “transcreve” as marcas que nos permitem identificar sua percepção do

Modernismo e a importância que confere ao mesmo. Para o poeta, o Modernismo representou um “rejuvenescimento nas letras” que “alcançou dimensões nacionais” (BOPP, 1966, p. 129) e não somente estimulou a realização de estudos direcionados à questão nacional, como também exerceu efeitos positivos no plano político.¹⁷

O Movimento ganha assim um alto significado e, nesse sentido, é relevante a utilização, em alguns momentos, de um vocabulário bíblico¹⁸. Bopp utiliza a designação de apóstolos ao se referir aos participantes da Semana, propagadores da “boa nova”, mencionando Manuel Bandeira como “o precursor do verso moderno no Brasil” (BOPP, 1966, p. 34), responsável por influir na orientação poética de Mário de Andrade, o qual Bopp denomina de “cristão novo” pela virulência com que defendia as novas propostas. Tais expressões, relativas ao cristianismo – símbolo de uma nova era bíblica –, quando aderidas às referências aos modernistas conferem a esses a importância de propulsores de uma nova era, de um novo tempo para as artes. Dessa relevância que o poeta percebe e destaca ao reler o Modernismo é, também, exemplar o pequeno capítulo intitulado “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”,

¹⁷ Essa avaliação Bopp deixa mais claramente explícita em nota complementar, quando diz que os reflexos modernistas “penetraram mesmo em camadas do mundo oficial, propiciando um clima de transformações na vida nacional [...]. O aproveitamento da inteligência nos altos quadros do Governo (desatendendo às pressões do coronelismo retrógrado) mudou sensivelmente o panorama político” (BOPP, 1966, p. 129).

¹⁸ Vários modernistas utilizaram tal vocabulário, dentre eles Menotti del Picchia, Joaquim Inojosa, entre outros.

que pode ser lido como um veículo interessante para a composição de algumas considerações sobre a própria escrita das histórias literárias.

3. Uma história da literatura em breves linhas

Ao lermos o título do quarto capítulo de *Movimentos modernistas no Brasil*, “Literatura brasileira no seu conjunto histórico”, temos a impressão de que a seguir se desdobrarão inúmeras páginas a abordar desde as primeiras manifestações literárias (como aos primeiros textos do Brasil colônia se refere José Veríssimo e, na sua esteira, Antonio Candido) até as gerações que atuavam no cenário da então atualidade em que Bopp escrevia esse seu texto. Contudo, é com surpresa que averiguamos o número de páginas dedicadas a essa apresentação: duas. É nesse curto espaço que a literatura brasileira é retomada num conjunto histórico cujo fio condutor consiste no descompasso entre arte e realidade sócio-cultural do país. É dessa maneira que Raul Bopp inicia suas considerações, afirmando: “Os que estudam, em grandes linhas, a nossa história literária dentro dos respectivos períodos, assinalam a falta de identificação das letras com as condições sociais existentes.” (BOPP, 1966, p. 103).

Desse modo, ele parte da constatação, respaldada por diversos estudiosos, de que por muito tempo a literatura fez-se mais de desencontros do que encontros com a realidade de um Brasil que se firmava como nação e necessitava da arte para espelhar traços de sua singularidade e autonomia. Os “séculos que se seguiram ao Descobrimento” (BOPP, 1966, p. 103) teriam se pautado por uma estreita ligação com Portugal, de onde “copiavam-se os mesmos

figurinos" (BOPP, 1966, p. 103). Tal ligação é a explicação apontada para o fato de que "estivemos sempre desacertados das conjunturas sociais", sendo "épicos numa fase da vida colonial, em que não havia nada de épico a exaltar" e "líricos com a insurreição mineira" apesar das "deportações, esquiteamentos", os quais "não emocionaram os corifeus do Arcadismo" (BOPP, 1966, p. 103). O Romantismo "com a força que trazia consigo" é então apontado como o momento em que esse quadro começou a alterar-se, ao nível mesmo da linguagem. Bopp cita José Veríssimo, segundo o qual já era possível perceber nas obras românticas "um novo boleio de frase " e o registro de "algumas insubordinações gramaticais" (BOPP, 1966, p. 104). Essa importância conferida ao Romantismo segue a trilha consolidada pelos mais diversos escritos historiográficos que o postulam como o momento em que a busca pela autonomia em relação ao modelo estrangeiro começaria a incisivamente delinear-se não somente como necessidade, mas exigência.

Vale notar que é nesse momento, posterior à Independência, que a escrita das histórias da literatura brasileira ganha impulso, recebendo os historiadores notoriedade frente a uma sociedade em que escrever a história significava traçar um caminho diferenciado, que refletisse independência e singularidade frente ao outro, ao antigo colonizador. A íntima e desigual relação entre Brasil e Portugal, a cópia dos modelos que desse último aportavam, os desníveis sociais do jovem país passam a ser percebidos como problemas que deveriam ser corrigidos, mesmo que simbolicamente pela recusa do outro, pela busca do original, do que nos seria próprio e nos distinguiria. Nesse sentido, uma vez que os laços de

dependência com a metrópole não foram rompidos de maneira rápida e repentina, deixando por muito tempo seu lastro, a literatura e sua história passaram a perseguir a representação de uma autonomia desejada e a encarnar o nacional; nas palavras de Regina Zilberman “a literatura corporificou doravante a nação, respondeu por ela e prestou contas, em nome da autonomia e da auto-suficiência, ausentes talvez em outros setores da vida pública e social” (ZILBERMAN, 2006, p. 37).

E para tecer histórias nas quais uma literatura fosse apresentada como brasileira, como produto singular de um povo, com feições próprias adquiridas com o passar do tempo, foi preciso buscar e determinar uma suposta origem e, a partir daí, tecer em linha evolutiva as correntes de autores e obras que lograram gradualmente alcançar o aperfeiçoamento de uma arte que se diferisse, ou ao menos tentasse se diferir, do modelo europeu, ou melhor, do modelo português¹⁹. É ainda Regina Zilberman a dizer

¹⁹ É interessante notar que nessa busca pelo que nos era próprio, com a conseqüente recusa do modelo português, outro modelo europeu passou a ser adotado: o francês. Luiz Costa Lima, em seu livro *História ficção literatura*, afirma que a França se tornou “o centro irradiador da historiografia literária.” (LIMA, 2006, p. 340). E essa influência se tornaria dominante no Brasil, o que nos atestam alguns fatos: a história apontada como pioneira ao esboçar a existência de uma literatura brasileira é a do francês Ferdinand Denis; o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, foi feito aos moldes do parisiense e nele atuou Joaquim Norberto de Sousa, que realizou uma história calcada em seu predecessor Denis, como também em Garret, e a qual tornou-se por muito tempo (antes do aparecimento dos estudos de Sílvio Romero e José Veríssimo) referência da historiografia do país. É ainda Costa Lima, apontando a ressonância longamente sentida do modelo francês, a constatar que aqui seguiu-se o “modelo francês do

que a “história da história da literatura é, pois, a da trajetória da busca, encontro e afirmação da nacionalidade, expressa e materializada pelas obras que formam aquele acervo.” (ZILBERMAN, 2006, p. 37), ou seja, não é somente nas obras que a questão da constituição e afirmação nacional torna-se central, mas também na constituição das próprias histórias literárias. E essa tônica terá seu lastro nos mais diversos escritos historiográficos, dentre os quais a mencionada autora destaca o de Antonio Candido como um ponto fundamental dessa trajetória.

Na esteira de estudiosos que o precederam, como José Veríssimo e Sílvio Romero – autores fundamentais para a historiografia literária brasileira já que foram por um bom tempo, mesmo em suas divergências, respaldo para diversos pesquisadores –, mas sensivelmente diferente desses, Antonio Candido retoma essa íntima vinculação entre história e nacionalidade de maneira diversa. Em sua *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, o autor não se propõe estabelecer uma origem da literatura brasileira seguida da listagem de séries de momentos e nomes pautados pela sucessão cronológica de forma a tecer, por meio de fatos e obras, uma “biografia” que encarnasse o nacional.

professor de literatura – ser ele especialista em uma literatura nacional, sobretudo a do próprio país” e vir a ser, por sua vez, mais um historiador de mais uma literatura, a sua própria de preferência. “Alguns, como Gustave Lanson e Albert Thibaudet, foram mundialmente difundidos por suas Histórias” (LIMA, 2006, p. 340- 341). E foi tendo em vista o trabalho de Thibaudet que, segundo Antonio Candido ao contar a origem de seu livro *Formação da literatura brasileira*, o editor José de Barros Martins pediu-lhe que compusesse uma história à semelhança da que compôs o francês (orientação que Candido não seguiu).

Pelo contrário, o historiador ensaiou compreender como a literatura se constituiu no cenário brasileiro e como os diversos autores em “seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 2007, p. 27) construíram projetos de nação que, em momentos decisivos, deram forma e início a uma literatura pautada por Candido como “sistema orgânico e coerente”.

Baseando-se numa concepção da literatura em sua relação com a sociedade, relação que se enraíza na tríplice estrutura autor, obra e público, as reflexões do autor encaminharam para a exclusão do “sistema” autores como Antônio Vieira e Gregório de Matos para integrá-los no rol das “manifestações literárias” e isso, como observou Luiz Costa Lima, se dá menos pela maior ou menor recepção que tiveram em relação a outros autores do que pelo fato de não se integrarem num conjunto maior e coerente do que fora concebido como “mais uma literatura nacional”. De acordo com Candido, seria com os árcades e, sobretudo, com os românticos que o sistema se configuraria. E aqui retornamos à questão do Romantismo como momento representativo para toda uma tradição historiográfica da configuração de uma literatura brasileira. Vale lembrar José Veríssimo, referindo-se a uma singularidade que confirmava a existência de uma arte nacional:

A Literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português [...]. É isto absolutamente certo desde o romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. Mas o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o

nacionalista depois, esse se veio formando desde as nossas primeiras manifestações literárias [...]. É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa Literatura a unidade que lhe justifica a autonomia.²⁰

Segundo Alfredo Bosi, José Veríssimo, um crítico mais atento ao valor estético das obras, andou não muito longe de seu predecessor, Sílvio Romero (a quem se contrapunha) ao recorrer à utilização do valor nacional como critério de avaliação de uma obra e de seu autor. Por esse critério, e não pelo estético, Veríssimo condenara “os textos naturalistas e simbolistas, que seriam produções ‘menos nacionais que a dos românticos’, estes, sim verdadeiros criadores de uma literatura brasileira”, assim como Romero que “admirava mais o ‘brasileiro’ Alencar do que Machado de Assis, cujo humor pessimista lhe parecia estranho à índole nacional” (BOSI, 2002, p. 11-12). É por essa medida, reforçando o “cânon nacional-romântico” (BOSI, 2002, p. 12), que os dois críticos fundadores, respeitadas as suas singularidades, delinearam seus projetos historiográficos.

Raul Bopp, nas breves linhas que traça, segue o rastro deixado por toda uma tradição crítica que fez da relação entre literatura e nação o eixo para se delinear e se interpretar os momentos que constituiriam a literatura brasileira. No “conjunto histórico” composto pelo poeta, encontramos apontados os problemas da cópia e do desligamento da arte em relação à

²⁰ In: CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 52.

sociedade em oposição à necessidade de uma afirmação e de uma originalidade que não eram alcançadas e, por isso, os momentos que rapidamente destaca se fazem mais pela ausência, pela falta, do que pelo deslindamento do que foi efetivamente feito²¹. Bopp intensifica essa tônica na ausência, presente em diversas histórias anteriores, pois diferente dessas nem sequer destaca algum autor ou obra singular que esboçasse algum movimento em direção ao original ligado ao nacional. Exceção feita ao período romântico, em que realizações nesse sentido passam a ser notadas nos “ensaios vacilantes” (BOPP, 1966, p. 104) de uma busca do que nos distinguia como nação literária.

No rastro deixado pelos seus predecessores, Bopp salta períodos fundamentais para a crítica, como o Realismo em que se destaca a obra amadurecida de Machado de Assis, para chegar ao Modernismo, movimento que para Antonio Candido “abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria” (CANDIDO, 2007, p. 87). É assim, como “a fase mais fecunda” pela qual as questões nacionais receberam novo fôlego, que, tanto em seu “conjunto histórico” como no panorama anterior por ele traçado, o poeta considera (e quase considera somente) e relê o Modernismo. Mas não é tanto por esse lugar de importância

²¹ Nesse sentido, Candido se destaca da tradição historiográfica iniciada no século XIX, uma vez que pontua em seu texto o que foi efetivamente realizado pelo projeto de uma literatura nacional.

conferido à “reação modernista de 1922” (BOPP, 1966, p. 104) que esse capítulo de Bopp nos interessa.

Ele interessa na medida em que apresenta algumas características desconcertantes a um olhar acostumado às extensas e sistematizadas histórias literárias. Dentre elas, destacamos a brevidade e o caráter lacunar da história que recompõe, bem como a indefinição do lugar em que fala a voz que a conduz. O autor é um poeta contemporâneo aos fatos que marcaram a primeira década modernista, mas que nesse e em outros momentos ensaia atitudes de historiador e não de um memorialista que deseja registrar seu depoimento sobre os fatos. Por vezes ele parece se afastar de seu texto, como pretendem os críticos e historiadores, ou ainda os narradores, e por vezes nele se coloca ao utilizar a primeira pessoa (o que flagramos nas notas complementares e nas páginas dedicadas à Antropofagia) ou ainda, como é o caso desse quarto capítulo, deixa marcas que nos permitem entrever ali a interferência de sua trajetória pessoal nos juízos que emite.

Sua atuação no Modernismo começa e termina com o grupo antropofágico e é justamente ao referir-se à Antropofagia e à atuação do amigo Oswald de Andrade que Bopp coloca o ponto final nesse seu “quadro histórico da literatura brasileira”. Nada mais é dito ou considerado, apesar de muito já ter ocorrido desde o término do grupo aos anos em que Bopp se pôs a escrever *Movimentos modernistas no Brasil*. Da mesma maneira, apesar de Mário de Andrade ser considerado personagem fundamental, geralmente tido como a personalidade mais relevante, é o partido do amigo que o poeta toma. Foi Oswald de Andrade que o incentivou a retomar a composição de *Cobra Norato*, e é a ele que o

poeta confere o mérito de “personalidade básica nos movimentos modernistas do Brasil”, que “estava na linha de frente, abrindo o caminho” (BOPP, 1966, p. 104).

Não sendo um crítico ou um historiador de ofício, Bopp pôde valer-se de uma certa arbitrariedade que suprime qualquer preocupação teórica, que omite momentos inteiros da história literária, que utiliza frases alheias sem apresentar a autoria das mesmas e compõe um quadro parcial e cheio de lacunas, não só no que diz respeito ao Modernismo, mas a todo um trajeto histórico da literatura brasileira. Assim, infiltrando-se em terreno alheio, carregando essas e outras marcas a ele estranhas – como a pessoalidade, a brevidade e, em outros momentos do livro, uma narratividade mais próxima do ficcional – sua obra torna-se lugar de importância para se conduzir algumas reflexões pautadas numa atualidade crítica que questiona os caminhos dos escritos que (re)tomavam a história em suas linhas como algo uno, homogêneo e acabado.

Como a percepção dos textos modifica-se de acordo com a geração e o tempo que os recebem, hoje recebemos e lemos as histórias literárias de maneira diferenciada. É sempre de um “tempo presente” que um novo olhar pode vir a perceber a historicidade das histórias que se apresentaram como porta-vozes de uma verdade inquestionável. Do nosso tempo presente é que lemos a “breve e concisa história” de Raul Bopp, “breve, concisa e nova história” que o poeta constrói, por um lado enraizada (como não poderia deixar de ser) na “romântica equação”, entre arte e nação; e próxima, por outro lado, dos atuais questionamentos em torno da validade e da possibilidade de se realizar em nossos dias

um projeto historiográfico como os que realizaram historiadores para os quais tantos vazios e tanta brevidade seriam inimagináveis. É ofício do historiador alinhar o desconexo, das partes construir um todo, da metonímia, metáfora. É ofício do historiador tentar rasurar os rastros conferindo-lhes um sentido que faça sentido, que seja ao menos verossímil. É ofício do historiador afastar a angústia provocada pelo que restou no meio do caminho, pelo que resiste a ser narrado.²² Sobre a impossibilidade de se constituírem hoje histórias sistêmicas, totalizantes, na forma de vários tomos, e sobre novos modos de escrever histórias a partir de fragmentos, mencionamos algumas observações de Heidrun Krieger Olinto.

Em seu texto *Interesses e paixões: histórias de literatura*, a autora parte do seguinte questionamento proposto por Siegfried J. Schmidt: seria a escrita de histórias de literatura “um projeto

²² Do desconforto que as lacunas, o inacabamento, de uma história provocam em quem a faz e em quem a recebe, torna-se um exemplo a *Pequena história da literatura brasileira* de Ronald de Carvalho, publicada em sua primeira edição em 1919. O autor a compôs sob a influência da história de Sílvio Romero, a partir daí reproduzindo certos preconceitos de raça. Sua história segue assim o modelo de seu antecessor, apresentando uma história iniciada no Descobrimento, pela descrição mesmo do solo, e que paulatinamente evoluía conforme o aperfeiçoamento atingido pelo aguçamento do espírito nacional. A última revisão que fez foi em 1925, quando acrescenta referências a uma reação nacionalista, então contemporânea, sem, no entanto, fazer menções à Semana de Arte Moderna. Posteriormente, o crítico Fábio Lucas inseriu um outro capítulo à história de Ronald de Carvalho, capítulo que tentou aproximar do estilo do autor e no qual aborda os fatos de 22 e a produção das gerações posteriores. Com esse gesto, o crítico ensaiou completar uma história que, para nossos dias, se apresentava incompleta, inacabada. E para evitar esse vazio, Fábio Lucas recorre a uma solução que evidencia ainda mais a angústia da incompletude.

necessário e impossível?” (OLINTO, 1996, p. 15). A partir daí, discorre sobre propostas teóricas contemporâneas em torno dessa questão, enfatizando, ao final, “a impossibilidade de não se escrever histórias”. Histórias necessárias, mas que não se podem fazer na trilha da “vocação universalista da historiografia tradicional” (OLINTO, 1996, p. 17). Não se trata de invalidar tais histórias de veio tradicional, as quais possuem grande relevância, mas de rever algumas no es que as constituem, no es como a classifica o em épocas e períodos estanques e a premissa de evolu o entre períodos de forma linear e orgânica, sem vazios e sem lacunas.

Histórias como a composta por Alfredo Bosi, por exemplo, devem ser estudadas com distanciamento, em conformidade com os seus pressupostos. Sobre projetos como a *História concisa da literatura brasileira*, assumidos por um único pesquisador, Antoine Compagnon (1999, p. 200) afirma que em “nossos dias, raramente uma pessoa ousa assumir sozinha o relato de toda a história de uma literatura nacional, e os trabalhos desse gênero são, o mais das vezes, coletivos, o que lhes d  uma aparência de pluralismo e de objetividade”. E desse recurso se valera Afrânio Coutinho ao lançar uma história escrita a várias mãos, a história que Bopp traz para dentro de seu texto que, na nossa percep o, pretendemos abordar como um fazer historiográfico abalado pelo caráter fugidio e fragmentado de seu objeto de estudo. Não queremos dizer o que Raul Bopp com certeza não poderia ter dito, portanto assumimos o risco dessa nossa “anacrônica leitura”.

Trabalhos como os de Bosi e Coutinho tendem a velar a subjetividade inerente a todo estudo e subjacente às escolhas teóricas feitas pelo crítico. Inversamente a esse caminho que gera

impressões de objetividade, completude e organicidade, estão direcionadas diversas propostas e reflexões críticas, como as tecidas pela mencionada autora Heidrun Krieger Olinto, responsáveis por lançar nova luz sobre as histórias literárias e as múltiplas percepções que as movimentam. Raul Bopp, parece, não manifestou, não explicitou dúvidas quanto às histórias literárias de que se apropriara para elaborar o seu brevíssimo capítulo “Literatura brasileira no seu conjunto histórico”. Brevíssimo capítulo que, em contraste com o que anuncia em seu título, ou teria sido mais uma blague modernista, ou (quem sabe?) uma rara percepção, naquele momento, para o que há de incompleto e fragmentário em toda História. Valendo a segunda hipótese, o capítulo de duas páginas, nas quais nos apresenta a “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico” solicita um olhar mais atento, mais confiante na aposta de que Raul Bopp não fora apenas um desatento “escrevinhador de histórias”, mas também um irônico descrente de glórias passadas. A “literatura brasileira”, os “movimentos modernistas no Brasil” mereceram algumas poucas páginas de sua lavra e este foi o seu projeto “possível” e “necessário”.

Por fim, retomando o início dessa nossa conversa, lembramos mais uma vez o que escreveu Eneida Maria de Souza em artigo acima mencionado. Apesar da grande quantidade de trabalhos dedicados por vezes aos mesmos aspectos e autores, reencontrar o Modernismo sob novas perspectivas não deixa de ser uma tarefa instigadora e relevante. Foi na trilha desse reencontro que aqui ensaiamos caminhar, partindo de um texto que se apresenta à margem dos “discursos que se apresentam como canônicos”

(SOUZA, 2003/2004, p. 37), o texto boppiano, como caminho e sentido gerador das breves reflexões que apresentamos. Ampliar tais reflexões no sentido de se construir o devido e merecido lugar na literatura brasileira, que acolha os textos críticos e outros escritos em prosa, de Raul Bopp, é tarefa que ainda se impõe, permanecendo como chamado a outras divagações pela narrativa boppiana, da qual ensaiamos uma pequena parte explorar. Mas isso, como disse Raul Bopp ao concluir *Movimentos modernistas no Brasil*, “isso é capítulo à parte”.

Referências

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: a semana de arte moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1966.

BOPP, Raul. *Memórias de um embaixador*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

BOPP, Raul. *Samburá – notas de viagens e saldos literários*. Brasília: Editora Brasília, 1973.

BOPP, Raul. *Longitudes: crônicas de viagens*. Porto Alegre: Movimento: IEL, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp* (organização de Augusto Massi). São Paulo: José Olympio, 1998.

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 7-53.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro – antecedentes da semana de arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22 – entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTRO, Sílvio. *A revolução da palavra*. Petrópolis: Vozes, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1959. v. 3, tomo 1.

DEL PICCHIA, Menotti; MANDATTO, Jácomo (Org.). *A semana revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso; MELO FRANCO, Afonso Arinos de. (Dir.). *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LIMA, Luiz Costa. *História ficção literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.

MASSI, Augusto (org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.

NUNES, Benedito. *Historiografia literária do Brasil*. In: NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Interesses e paixões: histórias de literatura*. In: _____. *Histórias de literatura – as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

PRADO, Yan de Almeida. *A grande semana de arte moderna*. São Paulo: EDART, 1976.

SOUZA, Eneida Maria de. *Construções de um Brasil moderno*. *Revista Literatura e Sociedade – O Modernismo*, São Paulo, USP, n. 7, p. 36-45, 2003-2004.

ZILBERMAN, Regina. Antonio Candido e o projeto de Brasil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, Abralic, n. 9, p. 35-47, 2006.

Entre o culto e a exclusão: o lugar de Machado no projeto crítico de Mário De Andrade

1. A permanência do critério de nacionalidade na crítica literária modernista de Mário de Andrade: uma conhecida polêmica

Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário... Tenho pelo gênio dele uma enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas. Eu pergunto, leitor, pra que respondas ao segredo da tua consciência; amas Machado de Assis?... E esta inquietação me melancoliza. (ANDRADE, 2002, p. 107).

As palavras com as quais Mário de Andrade inicia uma série de crônicas, publicadas no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1939, por ocasião do centenário do autor de *Memorial de Aires*, parecem reacender um velho impasse, muito familiar aos críticos da obra machadiana.

Quase sempre fora do esquadro quando o assunto é literatura brasileira, a obra de Machado foi, como se sabe, ora reconhecida e consagrada, ora rechaçada pelos seus contemporâneos que, não fugindo à regra da nossa **cordialidade**, ou a elogiavam sem qualquer reflexão teórica mais consequente, ou a condenavam, do

mesmo modo levados pelos sentimentos, nem sempre muito louváveis.

Muito já se escreveu sobre os impasses em que se viram enredados críticos e historiadores literários brasileiros, desde o período romântico e particularmente no final do século XIX. Com as lentes do **darwinismo social**, esses escritores, diante do que julgavam problemas da raça e dos trópicos, deram início à construção das imagens imobilizadoras de ressentimento e falta incontornáveis, que iriam predominar na crítica e na historiografia futura a respeito das produções literárias no país. Orientados por essa perspectiva, não poderiam deixar de sentir e perceber tudo o que se referisse às questões identitárias como realizações extremamente precárias, como máscaras descoladas de um presumido rosto verdadeiro. O impasse, um mal de origem, fez-se, assim, presença incômoda, continuamente lembrada, repisada, numa espécie de círculo vicioso, na historiografia literária do século XX, ao menos até a década de 1940.¹

Em busca do marco zero de uma identidade, por suposição, ainda incompleta, ainda em formação, esses melancólicos intérpretes do Brasil voltavam seu olhar para um passado feito de

¹ Sobre a continuidade, no século XX, dos pressupostos teóricos da historiografia literária brasileira oriundos do XIX, consultar SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. Merece também leitura atenta o ensaio de Flora Sussekind, "Rodapés, tratados e ensaios. A formação da crítica brasileira moderna.", em *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003, p. 15-36.

ruínas e um futuro de incertezas, na melhor das hipóteses, um futuro utópico, sempre adiado, sempre inalcançável.

Como uma velha história que se repete, a **formação** de uma literatura brasileira, contraíra muitas dívidas, políticas e culturais, dívidas que se perpetuam insanáveis, em razoável medida, pelo assentimento magoado dos devedores. Dívida sempre rememorada nos escritos dos nossos críticos que, inseguros das imagens coaguladas que desenharam a respeito da própria cultura, parecem não ter se dado conta da historicidade e, em consequência, da provisoriidade de suas representações.

Com o cientificismo naturalista, os críticos acreditavam ser possível obter rigor e imparcialidade nas suas análises e, ao mesmo tempo, superar os esquemas impressionistas da crítica literária romântica. Sabe-se, hoje, no entanto, que os métodos naturalistas adotados, comprometidos com uma ideologia que nos reservava um papel menor na cena mundial, impossibilitavam o rigor e a neutralidade desejada. A consequência imediata é que, longe de ser científica, a crítica cientificista foi marcada em muitos momentos pelo aleatório, por um subjetivismo às vezes autoritário, exercida que foi ao sabor das veleidades pessoais, em conformidade com a velha e conhecida prática da **cordialidade**, atitude também presente nos debates teóricos que, por princípio, deveriam se circunscrever ao campo das ideias, menos vulneráveis, supostamente, aos sentimentos.

Caso exemplar da crítica exercida, naquele não tão distante século XIX, são as apreciações e os juízos sobre Machado de Assis e sua obra, dentre os quais cabe ressaltar, em linhas bem esquemáticas, o que escreveram a respeito dois autores

considerados entre os mais representativos da hegemonia cientificista no país: Sílvio Romero e José Veríssimo.

O que gostaria de ressaltar, nessa brevíssima apresentação, é o ponto comum aos dois escritores, que foi a utilização, em alguma medida, de critérios naturalistas e evolucionistas nos estudos comparativos entre autores da mesma nacionalidade ou de nacionalidades diferentes.

Fala-se, por certo não apropriadamente, de uma polêmica entre Machado de Assis e Sílvio Romero pois, embora houvesse empenhado todas as suas forças para provocar o “bruxo do Cosme Velho”, não obteve sucesso o combativo e, não raro, deselegante crítico. Machado, como sabemos, manteve um absoluto e definitivo silêncio, deixando o seu adversário às voltas com outros contendores que, em princípio, não constituíam o alvo desejado do crítico sergipano. A famosa controvérsia teve início com um artigo do escritor fluminense, publicado na *Revista Brasileira* em 1879, onde este afirmara que Sílvio Romero havia superestimado a importância do movimento literário do Recife, chefiado por Tobias Barreto e Castro Alves.²

² Referimo-nos ao conhecido e muito citado artigo “A nova geração”, em que o autor de *Dom Casmurro* discute sobre a então “poesia nova” brasileira (ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v. III, p. 809-836). Depois de analisar alguns poetas representantes mais significativos da “nova tendência”, concluiu Machado que estes não formavam um grupo compacto e coeso. Conjugação de ideal político e ideal poético, aspiração social ao reinado da justiça e da liberdade, tendência acentuada ao Realismo resultando numa poesia de cunho cientificista e didático não constituíam, a seu ver, elementos suficientemente coerentes e articulados num corpo de doutrina literária. Faltava ao nosso movimento

Em outro conhecido artigo – “Instinto de nacionalidade” – Machado de Assis, com astúcia e moderada ironia, manifestara-se contrário à opinião corrente de que o espírito nacional residiria nas obras que tratam de “assunto local”, doutrina, diz ele que, “a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1962, p. 803). Prudente e austero em suas críticas, reconhece Machado o valor das gerações de escritores que, antes dele, empenharam-se na missão de construir uma autonomia literária e cultural brasileira, o que não o impede de formular a questão em outra chave, “ao inverso”: **como entender e construir uma literatura brasileira tendo em vista a literatura e não propriamente**

poético uma definição estética, uma “feição assaz característica e definitiva” (ASSIS, 1962, p. 813). Sendo a direção de qualquer movimento artístico determinada pelas condições do meio, pelo “influxo externo”, e não havendo “por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas” (ASSIS, 1962, p. 813), nada mais compreensível que essa ausência de um conjunto articulado de escritores e obras partilhando ideias e procedimentos comuns. Concluindo, admite a existência de “uma tendência nova, oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas” (ASSIS, 1962, p. 815) mas, por outro lado, ainda não perfeitamente caracterizada. Tratava-se apenas de um movimento em vias de se afirmar. Porque pensava desse modo, Machado de Assis só poderia mesmo discordar de Sílvio Romero ao aquilatar o valor da conhecida Escola de Recife, que não teria tido, segundo ele, Machado, a expressão e a importância atribuída pelo escritor sergipano. Para um estudo mais detalhado a respeito das “polêmicas literárias” do período, consultar o livro de Roberto Ventura. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

o Brasil.³ Que a recente literatura brasileira devesse incorporar assuntos regionais ou nacionais parecia indiscutível, talvez um falso problema, anacronismo romântico que nos condenava ao interminável descompasso entre **nós e os outros, entre a margem e o centro das instâncias de legitimação.** Evidenciando o problema verdadeiramente em pauta – o do reconhecimento do escritor pelos seus pares, daqui e do outro lado do mundo, e não propriamente o da representatividade nacional, Machado desloca o velho impasse romântico entre o local e o universal. Parece que a ele não interessava muito a questão que

³ Em livro recentemente publicado no Brasil, Abel Barros Baptista reabre a questão levantada pelo ensaio de Machado, centrando os argumentos nas “rupturas” ou “recusas” que o autor operou no âmbito da nacionalidade: recusa da transformação do projeto nacional em lei; recusa do projeto nacional romântico; recusa da ruptura com o passado literário europeu. Recusas que afirmam, ao mesmo tempo, a literatura e a irredutibilidade da literatura ao nacional. Quando se esquivava a distinguir o que é próprio e impróprio, Machado expõe a condição paradoxal da literatura brasileira como literatura moderna, que surge de uma interrogação a respeito de si mesma. Nas palavras do crítico, se a literatura brasileira “não pode encontrar na tradição ocidental uma exemplaridade imperativa”, nem “impor [...] um critério determinado de nacionalidade”, pode, por outro lado, “interrogar a tradição enquanto transmissão da literatura, e pode fazer dessa interrogação a destruição de toda a autoridade, seja a do passado, seja a do presente alheio, seja a própria autoridade de um projeto nacional”. O “sentimento íntimo” seria, na interpretação de Abel Baptista, simultaneamente, a realização máxima (ou síntese) de um “processo crítico que se orienta para a remoção do problema da nacionalidade” e “instrumento que interrompe esse processo: ‘sentimento íntimo’ vale menos como proposta de um ‘brasileirismo interior’ do que como meio retórico que mantém a coerência da argumentação fundamental sem iludir a questão nacional”. BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003, p. 97-111.

tanto afligia seus contemporâneos. Como se situar no tempo e não no espaço? Como ser lido e aceito senão incorporando o que, segundo Romero e tantos outros, era impróprio, inadequado, imitação de ideias fora do lugar?⁴ Essas, e não a da brasilidade literária, pareciam ser as perguntas do escritor.

Em outras palavras, não bastava restringir-se à pintura e à descrição da “cor local” da vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações, da natureza e dos costumes. Cumpria ir mais além, do escritor brasileiro deveríamos exigir, “antes de tudo, [...] certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1962, p. 804).

E é exatamente o contrário desse “sentimento íntimo”, um nacionalismo de fachada, que Machado aponta e critica no romance e na poesia de então. Com uma visão perspicaz do problema, Machado acabou provocando uma polêmica, mesmo sem a intenção de polemizar, porque tocou no cerne de uma questão sensível aos críticos e escritores brasileiros, na maioria refêns do velho dilema do atraso, do descompasso, diante do que ia de mais avançado na literatura pelo mundo afora.

Ao contrário do autor de “Instinto de nacionalidade”, Sílvio Romero, como se sabe, foi um polemista contumaz. No ensaio chamado “Machado de Assis: estudo comparativo da literatura

⁴ Como o leitor terá identificado, aproprio-me, nessa passagem, do título do conhecido texto de Roberto Schwarz, *As idéias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

brasileira" (ROMERO, 1936), pretendeu promover um ataque demolidor da obra do escritor brasileiro, já àquela época, consagrado e reconhecido. Desse texto, surge um Machado de Assis, "genuíno representante da "sub-raça brasileira cruzada". O absurdo de tal julgamento expressa não apenas as limitações do "critério nacionalista" de fundamentação etnográfica, expressa ao mesmo tempo as motivações pessoais não explicitadas, certamente comprometedoras da imparcialidade e do rigor científico visados pelo crítico. O que Roberto Ventura chama de "processo crítico movido por Sílvio Romero contra Machado de Assis" (VENTURA, 1991, p. 95-149)⁵ antes se revela uma reação subjetiva à apreciação não muito favorável de Machado sobre o Movimento Cultural de Recife, do qual se sentia parte o deselegante crítico.

Esse o motivo principal, certamente, que impediu Sílvio Romero de alcançar o mínimo de isenção e parcialidade esperadas no exercício da crítica literária. Poderíamos argumentar a seu favor alegando a inadequação de seu instrumental teórico. Mas este não seria um argumento suficientemente forte. Aos equívocos teóricos

⁵ Mais recentemente, ao recorrer à expressão "livro-tribunal", referindo-se à devastadora crítica de Sílvio Romero, João Cezar de Castro Rocha menciona a proposta de Roberto Ventura, na qual se inspirara para cunhar a metáfora. É o que lemos no trecho a seguir, palavras de Ventura citadas por João Cezar : "[...] a polêmica se apropriava da argumentação jurídica: cada um dos debatedores advogava a sua própria causa, como se estivesse diante de um júri hipotético, formado por um público incumbido de assistir à apresentação e exposição das partes". ROCHA, João Cezar de Castro. "O ruído das festas" e a fecundidade dos erros: como e por que reler Sílvio Romero. In: *O exílio do homem cordial*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, p. 260.

acrescenta-se o que já assinalamos – a ausência de objetividade, de equilíbrio nas ponderações. Pesou, e bastante, o fator pessoal.⁶

Lutando por provar a veracidade de sua tese, Sílvio Romero discute com outro importante crítico da época, José Veríssimo, segundo o qual o “critério nacionalístico” não se poderia adequar à obra de Machado de Assis, pois, dessa forma, “ela seria nula ou quase nula, o que basta, dado o seu valor incontestável, para mostrar quão injusto pode ser às vezes o emprego sistemático de fórmulas críticas” (Apud ROMERO, 1936, p. 27)⁷.

⁶ Sobre a polêmica como “espetáculo”, antes “um duelo de personalidades” que um espaço de reflexão teórica, consultar o livro de Flora Süssekind, *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. No estudo a respeito da produção literária brasileira entre os anos 1970-1980, interessamos chamar a atenção para o que a autora observa como permanência, no então passado recente do país, de uma prática autoritária surgida no século XIX: “Bastaria lembrar as polêmicas que agitaram a vida cultural brasileira na segunda metade do século XIX e na virada de século. Bastaria lembrar um Sílvio Romero ou um Carlos de Laet para verificar que este mecanismo de discussão privilegiado no país tem raízes bem mais longínquas do que 1964” (SÜSSEKIND, 2004, p. 69-70).

⁷ Contra-argumentando, escreve Sílvio Romero que “o espírito nacional não está estritamente na escolha do tema, na eleição do assunto como ao Sr. José Veríssimo quer parecer. [...] O caráter nacional, esse *quid* quase indefinível, acha-se, ao inverso, na índole, na intuição, na visualidade interna, na psicologia do escritor. Tome um escritor eslavo, um russo, como Tolstoi, por exemplo, um tema brasileiro, uma história qualquer das nossas tradições e costumes, há de tratá-la sempre como russo, que é. Isto é fatal. Tome Machado de Assis um motivo, um assunto entre as lendas eslavas, há de tratá-lo sempre como brasileiro, quero dizer, com aquela maneira de sentir e pensar, aquela visão interna das coisas, aquele *tic*, aquele *sestro* especial, se assim devo me expressar, que são o modo de representação espiritual da inteligência brasileira” (ROMERO, 1936, p. 27-28, grifos do autor). É interessante que Sílvio Romero, certamente sem se dar conta, referenda as palavras do próprio

Machado sobre o critério da nacionalidade. Admite e reconhece que Machado, em seus contos e romances “chegou até a criação de verdadeiros tipos sociais e psicológicos, que são *nossos* em carne e osso, e essas são as criações fundamentais de uma literatura” (ROMERO, 1936, p. 28-29). Machado seria nacional na medida mesmo em que sua literatura refletiria a “sub-raça brasileira cruzada”. Depois de ter afirmado a nacionalidade do escritor, vê-se o crítico na desconfortável circunstância de salvar uma nacionalidade não-machadiana, uma nacionalidade étnica-popular, conforme postulado em muitos de seus ensaios, incluindo o que estamos comentando. Segundo o novo critério, a obra de Machado careceria de representatividade popular. Machado, escreve Sílvio Romero, “é o menos popular de nossos poetas, pelo fundo, pela forma, pelo ritmo, pela linguagem, por tudo”; além disso, “em quase toda a sua obra, em poesia, tem esquecido o povo brasileiro” (ROMERO, 1936, p. 52-53). O autor de *Quincas Borba* é ainda censurado por não incorporar o modo romântico de escrever, por aquilo que o próprio Sílvio Romero não legitimou, respondendo a José Veríssimo, como lemos acima. Nas palavras do autor dessa devastadora crítica, tanto na prosa como na poesia machadiana, “falta completamente a paisagem, falham as descrições, as cenas da natureza, tão abundantes em Alencar, e as da história e da vida humana, tão notáveis em Herculano e no próprio Eça de Queiroz” (ROMERO, 1936, p. 55). Faltando-lhe o povo e a paisagem brasileiros, a obra de Machado não passaria então, segundo o crítico, de uma imitação mal feita dos autores ingleses. E, no entanto, não havia ele antes afirmado que o espírito nacional residia numa maneira própria brasileira de sentir e pensar e não na mera escolha de temas locais? Ostensivamente hostil e deselegante, a crítica de Sílvio Romero foi, porém, coerente no seu conjunto. Afinal, parece nos dizer ele, o problema não residia exatamente na literatura de Machado, mas no Brasil nela representado: o Brasil mestiço e imitador. A tendência à imitação, entendida pelo crítico como um problema de raça (o brasileiro seria imitador porque mestiço), mostrava-se incontornável na escrita de Machado, que, desse ponto de vista, **é e não é** um legítimo representante do “espírito brasileiro”. Afirmação que, na sua ambigüidade, colocava o escritor num desconfortável lugar, uma vez que esse “espírito” atravessava um “momento mórbido, indeciso, anuviado, e por modo incompleto, indireto [...]”. Como “um produto normal, genuíno de seu tempo, de seu meio” (ROMERO, 1936, p. 71, 154), Machado é a expressão de um tempo, de um

Apontada por Sílvio Romero como um grave defeito, a ruptura do escritor com o meio e a raça brasileira foi, ao contrário, valorizada por José Veríssimo enquanto sinal de originalidade e superação das limitações de um povo “atrasado” como o nosso (VERÍSSIMO, 1977, p. 104). Quanto menos nacional a obra de

meio e de uma raça nada notáveis, segundo o melancólico crítico, juiz implacável na exata proporção de sua melancolia. Finalizando essa longa nota, vale relembrar a conhecida passagem em que Sílvio Romero propõe, de modo incisivo e peremptório, um negativo diagnóstico sobre a cultura brasileira. Refiro-me ao que ele chamou de “disparate”, “contradição intrínseca” entre “uma pequena elite intelectual” e o “grosso da população”. Depois de afirmar que “a nação brasileira é um produto recentíssimo da história”, com “pouco mais de setenta anos de vida autônoma”, e que por isso mesmo não possui “um corpo de tradição e feitos históricos que constituam uma espécie de modelo, de paradigma para ações futuras”, nem muito menos “uma vasta cultura disseminada pelas altas classes sociais” (ROMERO, 1936, p. 71), Sílvio Romero não poderia mesmo apontar qualquer saída para o impasse. Resta-lhe tão-somente constatar: de um lado, o povo, quase inteiramente inculto; de outro, os raros intelectuais, capazes apenas “copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no velho mundo”, [...] mestiços e meridionais, apaixonados, fantasistas, capazes de imitar, porém organicamente impróprios para criar, para inventar, para produzir coisa nossa e que sai do fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história”. O resultado é “uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma estufa, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior” (ROMERO, 1936, p. 71-72). Como parte da “pequena elite intelectual brasileira”, estranha ao país, o autor de *Quincas Borba* “nunca fez escola; nunca foi popular, mesmo no bom sentido da palavra e do fato” (ROMERO, 1936, p. 153). Por outro lado, mau imitador, Machado era a expressão autêntica de uma cultura inautêntica, imitação imprópria de tudo que chegava de fora, do velho mundo, quase sempre antes ou depois, nunca no tempo certo. Sua obra é mais e menos nacional do que deveria, em incontornável desacerto com a hora e o lugar de onde supostamente deveria se configurar, em descompasso, portanto, com as tendências contemporâneas universais e com a tradição literária brasileira.

Machado tanto melhor, já que mais próxima dos padrões literários europeus. Segundo Veríssimo, Machado de Assis foi um grande escritor porque estava acima, e portanto deslocado, do meio nacional, foi universal porque não foi nacional.

Ser ou não ser nacional era uma referência, como se vê, para os diversos julgamentos, mas não constituía, de fato, um critério seguro, uma vez que poderia significar ora um defeito, ora uma virtude, ora uma condição indispensável, ora um obstáculo intransponível para atingir o universalismo em questões de literatura.

A respeito de Machado, a crítica dos anos 1920 e 1930, com a devida ressalva a escritores como Augusto Meyer, parece ter preferido silenciar e quando se pronunciou, como nas crônicas de Mário de Andrade, tudo indica a retomada do lugar-comum historiográfico do século passado.⁸

⁸ Há algum tempo, ao menos desde o final da década de 1980, a obra crítica de Augusto Meyer tem recebido a merecida e justa atenção. Em 2002, por ocasião do centenário de seu nascimento, Tânia Carvalhal pronunciou a conferência “Augusto Meyer, leitor de Machado de Assis”, em que destaca a importância dos ensaios do escritor gaúcho, “uma verdadeira cisão na crítica machadiana”. Deslocando o foco das análises para a obra, relativizando o problema da “brasilidade literária”, Meyer evita tanto as armadilhas do biografismo quanto os impasses do critério nacional e dá início a uma nova tendência nos estudos sobre o autor de *Dom Casmurro*. Como não é o caso de tratar mais extensamente da questão, fica apenas um breve registro. A respeito, consultar: MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008. A conferência de Tânia Carvalhal está disponível no site: www.academia.org.br.

De fato, ao menos no que diz respeito aos projetos de afirmação da brasilidade cultural e literária, antigos do século XIX e modernos do XX estão mais próximos do que se poderia esperar e prever. Não deve pois causar surpresa se, em relação às fronteiras do território literário nacional delimitado pelos modernos, os escritos de Machado parecem transbordar, exceder os traçados previstos. Ou ainda flutuar, numa espécie de **terceira margem, entrelugar** de apropriação fora de compasso.

O desconforto (ou mesmo desinteresse) dos nossos primeiros modernistas diante da prosa machadiana explicaria esse “lapso” da crítica, pois o que se sabe é que de fato não foram muitos os que se propuseram desvendar o enigma proposto pela literatura de Machado. Entre eles se encontra Mário de Andrade, que **aceitou a encomenda** e se expôs, como sempre, ao julgamento de seus pares, contemporâneos e futuros.

Ainda assim, teria Mário de Andrade – moderno, antropofágico, arlequinal – apenas reproduzido lugares-comuns da crítica tradicional?

Quando lemos mais desatentos o texto de Mário, dedicado a Machado de Assis e à sua obra, costumamos estranhar o que pode parecer **anacronismo** da parte do crítico, esquecendo os valores que o orientavam naquilo que para ele significou uma verdadeira cruzada em defesa da literatura e da cultura brasileira. Nunca é demais lembrar a coerência com que Mário sempre assumiu todos os riscos do exercício crítico, aberto e combativo, realizado ao longo de sua história como ensaísta, poeta e prosador. Empenhou corpo e alma na missão a que se impôs de **abrasileirar o Brasil**, sacrificando o artista que poderia ter sido, em prol do pesquisador,

incansável no propósito de **ser útil**, como declara na conhecida conferência de 1942.⁹ Foi, portanto, em conformidade com os pressupostos do projeto modernista e coerente com o papel assumido, que publicou a crítica a respeito da posição ocupada por Machado na história da literatura brasileira.

Tendo em vista essas primeiras considerações, por que deveríamos esperar de um **escritor moderno, empenhado no projeto nacional literário**, sensibilidade em relação ao singular e imprevisto numa dada tradição, a moderna tradição romântica/realista na qual se inseria Machado, quando sabemos que essa mesma singularidade não poderia ser compreendida pelo diapasão da representatividade local/nacional, nos temas e nas formas (incluindo a questão da língua), pedra de toque de tudo o que se projetava para que uma literatura brasileira se afirmasse?

Acreditando que as palavras de Mário deixam entrever intuições não explicitadas, sentimentos não confessados, proponho ir em busca desses não-ditos, apenas sugeridos nessas crônicas, que mal disfarçam a paixão contida do escritor modernista por um legado que ainda mal compreende. Não se trata, porém, de apontar o que Mário poderia ter dito e não disse, mas de tentar ler, nas entrelinhas de seu texto, o que está de fato lá, aludido, pressentido.

⁹ “O movimento modernista”, conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1942. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 253-280.

Retomando a pergunta acima – até que ponto estaria Mário reproduzindo lugares-comuns da crítica oitocentista? –, acredito que a escrita hesitante de Mário de Andrade, a respeito de Machado, não permite ao leitor um juízo mais definitivo, mais confortavelmente peremptório. Tomando a ambivalência como eixo do juízo crítico de Mário, vejamos como o autor formula argumentos que se contradizem num texto que caminha no frágil fio da navalha, sem entretanto perder o fio da meada.

2. Entre o culto e a exclusão: o lugar de Machado no projeto crítico de Mário de Andrade

Em linhas gerais, o conjunto das crônicas de que estamos tratando é pontuado pela admiração relativa ao “genial escritor” e à “primorosa obra”, exemplo de perfeição técnica, no mais bem acabado estilo acadêmico. Admiração acompanhada, por outro lado, de uma incômoda e inquietante confissão: Mário reconhece e afirma o distanciamento afetivo em relação àquele que foi “o nosso maior escritor”.

“Vitorioso” num meio em tudo hostil às circunstâncias do escritor de origem pobre e mestiça, Machado de Assis, nas palavras de Mário, “não pode se tornar o ser representativo do Homo brasileiro”. Do mesmo modo, as “obras-primas” que escreveu, “perfeitíssimas de forma e fundo, em que, academicamente, a originalidade está muito menos na invenção que na perfeição”, se isolam no inacessível lugar dos clássicos, tão cultuados quanto menos compreendidos e amados (ANDRADE, 2002, p. 123-128).

Como já comentamos na introdução desse artigo, “ser ou não ser nacionalista” permaneceu, na crítica modernista, um critério privilegiado para se decidir o lugar a que obras e autores de um passado ainda recente teriam o direito de ocupar. Foi esse o parâmetro norteador da crítica dirigida a Machado de Assis e sua obra, tanto por seus contemporâneos como por Mário de Andrade, “um dos intelectuais mais importantes do modernismo, empenhado numa espécie de “cruzada” em defesa de uma arte e de uma literatura brasileira¹⁰, em nova chave interpretativa é claro, cujas palavras-chave seriam “incorporação”, incorporação da herança literária europeia, e “reelaboração” das obras e autores do passado nacional, o que em síntese poderíamos chamar de “uma poética da moderna tradição brasileira”.

Não cabendo, nos limites desse trabalho, aprofundar os modos como o autor de *Paulicéia desvairada* formulou nos seus trabalhos de crítica literária as complexas relações entre modernidade e tradição, relembremos apenas a mencionada polêmica sobre Machado e sua literatura, dividindo amigos e desafetos do escritor que, movidos pela frágil, movediça imagem da brasilidade, envolveram-se ambos em vãs apologias, tanto quanto equivocadas condenações.

Nem amigo nem inimigo, Mário de Andrade, até certo ponto devedor desses impasses, modernista romântico que foi, tentou ser justo nas suas avaliações. E até certo ponto saiu vitorioso. Diria que,

¹⁰ A expressão é de Marcos Antonio de Moraes (2003, p. 45) em “Abrasilizar o Brasil (arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade)”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien - Caravelle*, Toulouse, n. 80, p. 33-47, 2003.

embora não atinando para a modernidade do “academismo” de Machado (com as lentes do moderno nacionalista não poderia mesmo vislumbrar outro sentido na ironia machadiana que o “*humour* de camarote, o exercício aristocrático da hipocrisia”), o autor de *Macunaíma* se vê constrangido a reconhecer que nosso Mestre, se “não pode ser um protótipo do homem brasileiro”, se, na condição de intelectual brasileiro “traiu bastante a sua e a nossa realidade”, por outro lado nos teria legado, com sua obra tão estrangeira, de uma “acadêmica obediência e observação dos protótipos”, “a confiança do nosso mestiçamento”. Refere-se Mário, nessa passagem, à “pena da galhofa”, decisiva e devastadora, com que Machado tratou das ideias raciais/evolucionistas, “bando de idéias novas”, muito seriamente consideradas por parte significativa da intelectualidade brasileira do século XIX, incluindo alguns admiradores do escritor, que, mais uma vez se constata, quase nada compreenderam do que ele escrevia (ANDRADE, 2002, p. 123-128).

Nesse ponto, entretanto, Mário de Andrade, também admirador “inquieto” de Machado, acertou em cheio. Mais um passo nessa direção e Machado poderia aparecer como o mais realista entre os realistas, o mais brasileiro entre escritores brasileiros. Nas últimas linhas de sua crônica, entre reticências, Mário hesita e não conclui:

E é por tudo isto que a esse vencedor miraculoso não lhe daremos as batatas de que teve medo e antecipadamente zombou. Damos-lhe o nosso culto. E o nosso orgulho também. Mas estou escrevendo este final com uma rapidez nervosa ... Meus olhos estão se turvando, não se ... Talvez eu já não esteja mais no terreno da

contemplação. Talvez eu esteja adivinhando... (ANDRADE, 2002, p. 128).

Entre o “culto pelo “gênio” e a exclusão do “Mestre”, Mário, melancólico, vacila e, como todo melancólico, não encontra razões mais palpáveis, mais precisas para a sua melancolia. Por que Machado, “nosso maior escritor”, “não pode ser um protótipo do homem brasileiro”? Por que tamanho descompasso, por que esse desacerto? Por que o país não se vê refletido na sua melhor literatura? Por que não podemos amar nossos melhores escritores? Mário, como sabemos, não cansou de chamar a atenção para o que considerava “os sacrifícios” de sua arte, “uma arte que se o for tem sempre um interesse prático imediato que nunca abandonou”. Em lado oposto aos “artistas legítimos”¹¹, “demais modernistas do Brasil”, Mário censurava-lhes “a posição contemplativa diante da vida” (ANDRADE, 1988, p. 94). Por que não se permitiria transitar mais livremente no “terreno da contemplação”? No caso de Machado, admirá-lo sem culpa nem sem sacrifícios?

Embora empenhado na missão de **dar uma alma ao Brasil**, adivinhar, intuir soluções mais engenhosas que as que ele

¹¹ Respondendo a Drummond, em carta de 18/02/1925, Mário expõe o que para ele deveriam ser a arte e a literatura no Brasil: “Daí uma diferença essencial entre vocês, artistas legítimos, e eu que na realidade verdadeira não sou mais artista [...] Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige [...] Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação”. ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Notas e apresentação de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 39-40.

mesmo propunha, não lhe parecia exercício particularmente difícil. Tanto nas interpretações sobre a tradição literária como nas avaliações sobre a poesia e a prosa contemporânea, Mário sabia abrir parênteses para os prováveis e inevitáveis equívocos de suas leituras.¹² Em relação à obra de Machado de Assis, o que Mário diz **talvez adivinhar**, sem qualquer formulação mais explícita?

¹² Numa das cartas a Murilo Rubião, de 1944, Mário, referindo-se a "Bárbara", um dos contos fantásticos do escritor mineiro, escreve, temeroso pela possibilidade de não ser compreendido por seu interlocutor: "Seu conto 'Bárbara' ficou simplesmente uma delícia. Não sei si (*sic*) você se agrada deste qualificativo e aliás já lhe previni (*sic*) várias vezes que uma das falhas de minha incapacidade é o gênero de ficção que você faz. Ora, essa falha, me faz ficar danadamente tímido e superficial, diante dum conto como este, de que gostei francamente muito. Mas terei gostado certo?". Em outra carta do mesmo ano, Mário também se mostrara bastante cauteloso diante do que chama de "prosa baseada no princípio da fantasia". Embora admitindo a "enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa", talvez sem saber o lugar dessa nova prosa de ficção na literatura brasileira, percebe, e formula em linhas gerais, o essencial na construção de uma narrativa que acertadamente aproxima de Kafka. E ao final, escreve o seguinte: "Pois então, lhe fica rasgadamente confessado aqui: eu lhe digo, Murilo Rubião, com franqueza o que sinto, mais o que sinto do que o que penso sobre os seus contos, mas digo assim meio desconfiado de mim, porque não entendo muito, nem consigo apreciar totalmente o gênero a que você se dedicou. Não tem dúvida nenhuma que existe nisso uma das deficiências minhas. De maneira que você nunca imagine que estou defendendo princípios estéticos em que tenho confiança ou imagino que são normas imprescindíveis. São quase apenas palpites." Tudo parece indicar que estamos frente a um Mário de Andrade, a essa altura de sua vida, menos interessado em polemizar ou em sustentar um projeto crítico, que deixava mais evidentes as muitas brechas por onde viriam surgir imprevistas **formas literárias brasileiras**, como os contos de Rubião. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995, p. 89 e p. 55-58, respectivamente.

O ensaio, que deveria ser laudatório, e em certa medida é de fato, inicia, como já ressaltamos, com o costumeiro e, já a essa época, fácil reconhecimento da genialidade da **obra** de Machado. Mas a nota dissonante logo se faz ouvir, a distância amorosa em relação ao “autor” da obra torna incompreensível essa mesma genialidade, trava a aproximação, a identificação desejada entre obra, autor e leitor. E por que Mário não se reconheceria em Machado, por que não reconheceria sua obra **representativa do Brasil**? Se respondêssemos com as suas palavras, diríamos que “aos artistas a que faltem [...] dons de generosidade, a confiança na vida e no homem, a esperança, me parece impossível amar”; diríamos ainda que “a perfeição, a grandeza da arte é insuficiente para que um culto se totalize tomando todas as forças do crente” (ANDRADE, 2002, p. 107-113).

A questão, já bastante repisada na crítica, do lugar da obra de Machado na literatura brasileira, o grau de sua força de representação realista do local/nacional, retorna reafirmando um velho adágio das escritas da história literária brasileira. Como poderia ser **útil construtor** de uma cultura brasileira quem, distanciado do seu meio, escreve “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”? O projeto modernista, de integração das culturas heterogêneas e, no limite, incompatíveis, não previa o **abstencionismo** individualista diante da vida. Para a ambiciosa, utópica tarefa, os esforços teriam que ser desmedidos, exigindo o sacrifício de muitos, particularmente de artistas e intelectuais.

Mas, como já salientamos, não se trata apenas de mais um lugar-comum quando estamos falando de Mário, leitor atento às suas próprias limitações. Aos olhos turvos do crítico não poderia escapar que “as obras valem mais que os homens” e a de Machado “nos dá a confiança do nosso mestiçamento”, com o seu próprio exemplo de “mestiço vitorioso na vida” (ANDRADE, 2002, p. 128).

Em outras palavras (tentando finalizar com mais objetividade as sábias/saborosas ambivalências de Mário em relação a Machado), se é preciso admitir que Machado “conseguiu uma vitória intelectual raríssima, alcançando que o considerassem em vida o representante máximo da nossa inteligência e o sentassem no posto então indiscutivelmente mais elevado da forma intelectual do país, a presidência da Academia”, também deve-se salientar o alto tributo dessa vitória. Machado teria “traído as suas origens” de brasileiro pobre e mulato. Teria se distanciado da “substância brasileira”, razão de ser da arte interessada de Mário, mais teoria e polêmica do que arte, mais uma “pregação”, uma “demonstração”, conforme escrevera o crítico em correspondência acima mencionada.¹³

Por outro lado, percebida na sua máxima contradição, a atitude **austera e distanciada** de Machado teria contribuído para “mulatizar” a literatura brasileira: o “anti-mulato”, “anti-proletário” escritor, “exemplo de arianização e de civilização da nossa gente”,

¹³ De encontro a essa afirmação, é interessante lembrar que bem antes, em outra carta a Drummond, de 20/12/1927, Mário salientara a “substância brasileira”, expressa na língua e no humor machadianos (ANDRADE, 1988, p. 105-106).

teria sido, “talvez contra a sua vontade”, **o mais brasileiro entre os escritores brasileiros.**

Talvez com o propósito de salvar o “arianismo” machadiano, nele Mário apreende e ressalta “a mais assombrosa vitória” da brasilidade mestiça. O “gênio” de Machado, “em vez de sossobrar no ridículo, na macaqueação, no tradicionalismo falso, conseguiu que essa brancura não se tornasse alvar. Antes, rico de tons e de fulgurações extraordinárias, o ‘arianismo’ dele opõe o desmentido mais viril a quanto se disse e ainda se diz e pensa da podridão das mestiçagens” (ANDRADE, 2002, p. 124-125). Tiro que saiu pela culatra, o “arianismo” de Machado teria resgatado, paradoxalmente o escritor e a obra, devolvidos, ao final das contas, ao Brasil, seu lugar de origem e destino, supostamente.¹⁴

O desejo, mal dissimulado, desse resgate torna então mais compreensíveis as oscilações de Mário. Em síntese exemplar daquilo que percebe como cisão irreparável entre o homem e a obra, escreve o crítico missionário: “Sim, se não reconheço Machado de Assis em mim, em compensação sou Braz Cubas, noutros momentos sou Dom Casmurro, noutros o velho Aires. Tenho encontrado dezenas de Vergílios e de Capitus. E qualquer um de nós traz um bocado do Alienista em si....” (ANDRADE, 2002, p. 125-126).

¹⁴ Quanto ao “arianismo” de Machado, compare-se a análise de Mário com a de Sílvio Romero que, em chave inversa, apresenta a literatura machadiana como reflexo do “mestiço atrasado”. De todo modo, ambas interpretações partem da noção de mestiçagem oriunda do século XIX.

Mas se são brasileiríssimos os personagens que povoam seus romances e contos, o mesmo não se poderia afirmar quando se trata da obra, ou seja, desses mesmos romances e contos. Como um “Acadêmico ideal”, cultor dos “velhos mestres da língua”, das formas clássicas do conto e do romance, Machado teria sido antes de tudo um **esteta**.

Como um acadêmico, era um desprezador de assuntos. [...] Há contos dele movidos com tão pouca substância, tão sem uma base lírica de inspiração, que se tem a impressão de que Machado de Assis sentava para escrever. Escrever o quê? Apenas escrever. Sentava para escrever um gênero chamado conto, chamado romance, porém não tal romance ou tal conto. E é porque tinha no mais alto grau uma técnica, e bem definida a sua personalidade intelectual, que saiu este conto ou aquele romance (ANDRADE, 2002, p. 127).

A essa altura, podemos afirmar que Mário, nos limites da missão que se atribuía, de construir e consolidar o projeto romântico/modernista de um Brasil literário, definitivamente não compreendeu a modernidade da narrativa machadiana. Em suas palavras, Machado “deixou em qualquer dos gêneros em que escreveu, obras-primas perfeitíssimas de forma e fundo”, com a ressalva de que, se dominara “magistralmente a forma do conto”, teria se perdido ao escrever romances, formas informes, resistentes às tradicionais filiações do gênero. Isolado na perfeição de seus escritos “sem psicologia” (do Brasil, dos brasileiros?), “nosso maior

escritor" é um caso *sui generis*, uma exceção na cadeia de gerações de autores nacionais (ANDRADE, 2002, p. 127).

Entre o culto e a exclusão, Mário rende homenagens ao "genial Mestre", ao "nosso maior escritor", reservando-lhe ao mesmo tempo um lugar à margem de uma tão desejada quanto presumível genealogia brasileira. Esse é o nó que Mário não consegue desatar: não sendo representativa da sociedade brasileira, a obra de Machado paradoxalmente fornece as bases para se afirmar positivamente o "nosso mestiçamento"; sendo o nosso maior escritor, é e não é o mais brasileiro dos escritores nacionais; longe da cor local, da literatura como alegoria nacional, a narrativa de Machado possui "incompreensivelmente" a força do realismo mais denso, força de representação, e é isso que inquieta Mário, que o deixa perplexo e melancólico, num misto de admiração e culpa.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 253-280.

ANDRADE, Mário. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Notas e apresentação de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III, p. 809-836.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Giordano, 1995.

MORAES, Marcos Antonio de. Abrasileirar o Brasil (arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade). *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien - Caravelle*, Toulouse, n. 80, p. 33-47, 2003.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ROCHA, João Cezar de Castro. "O ruído das festas" e a fecundidade dos erros: como e por que reler Sílvio Romero. In: *O exílio do homem cordial*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004, p. 260

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. Machado de Assis. In: *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

Cartas e escritos dispersos para uma poética da tradição literária brasileira: Mário, Drummond e a solidão compartilhada

E como ficou chato ser moderno.

Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!

[...]

*Eterno, mas até quando? É esse marulho em nós de
um mar profundo.*

Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos afundamos.

É tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios.

[...]

Eternos! Eternos, miseravelmente.

O relógio no pulso é nosso confidente.

("Eterno", Carlos Drummond de Andrade)

*E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos
artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode
se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o
autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar
orientação moderna que ainda não compreende bem.*

("Prefácio Interessantíssimo", Mário de Andrade)

*"Entre o artista plástico e o músico está o poeta,
que se avizinha do artista plástico com a sua
produção consciente, enquanto atinge as
possibilidades do músico no fundo obscuro do
inconsciente". De Wagner.*

Você está reparando de que maneira costumo andar sozinho...

("Prefácio Interessantíssimo", Mário de Andrade)

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Alvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes.

("Prefácio Interessantíssimo", Mário de Andrade)

Introdução

Sobre o apelo à tradição, simultâneo aos movimentos de ruptura com o passado, parece haver consenso entre pensadores e poetas que se propuseram uma revisão crítica da arte moderna e do modernismo. À prescrição clássica de imitar substituiu-se a obrigação de inovar, de provocar rupturas ao infinito, configurando-se assim o paradoxo maior dos tempos modernos: a tradição permanece, embora em outra chave, a palavra de ordem dos movimentos de vanguarda é destruir, fazer tabula rasa dos valores do passado, para instituir uma outra, sempre nova tradição, a tradição de romper.

A modernidade emerge sob o signo de um impasse: a tradição da ruptura esgota as possibilidades do novo no exato instante de sua novidade. O novo não dura o tempo suficiente para impedir uma incômoda nostalgia pelo antigo, a novidade cansa e entedia.

Disso sabiam os primeiros românticos, depois os primeiros modernistas, poetas e artistas de vanguarda. Tanto é verdade que, já entre os que estiveram à frente do momento inicial do modernismo brasileiro, a questão da tradição se impôs e está presente nas produções teóricas e artísticas mais instigantes.

Responderia pelo que permanece relevante na reflexão contemporânea o movimento de restauração do passado no modernismo, e não propriamente, ou exclusivamente, a novidade? Em outras palavras, que sentido faz retomar a pergunta, formulada pelos modernistas, sobre a tradição?

A tradição da ruptura não estaria chegando a um “momento de esclerose”, como quer Silviano Santiago? Se “estamos vivendo o fim da idéia de arte moderna”, por que reacender questões que supostamente não mais nos inquietam? Estaríamos sendo anacronicamente modernos, modernos demais?¹ O que me levou a escrever este artigo é, em outros termos, a mesma pergunta daqueles escritores comprometidos com a escrita de uma história literária/cultural brasileira: que contornos adquirem as contradições da modernidade no quadro particular do país? Não creio que se trata de uma questão ociosa, somos todos modernos, ainda, não porque sejamos brasileiros, preocupados com a nossa identidade, mas porque a modernidade – ou a pós-modernidade como pretendem alguns teóricos – é a nossa condição, histórica e incontornável, experiência contemporânea compartilhada:

¹ Ver a respeito o ensaio de Silviano Santiago, “A permanência do discurso da tradição no modernismo” em *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 94-139.

“vivemos não em três mundos mas num só”, para retomar as palavras de Ahmad em resposta a Jameson sobre a questão da “alegoria nacional”.²

No país, desde o romantismo encontramos nos escritos literários e historiográficos a recorrência de aforismos sobre a vida cultural e literária brasileira, em torno dos quais se vem cristalizando a idéia de que a experiência histórica nacional estaria condenada ao descompasso em relação aos grandes centros de decisão política e econômica. Questão delicada, envolvendo críticos e historiadores, só muito recentemente é que tem sido objeto de reflexão e polêmica pública mais franca, com todos os riscos que mesmo as pequenas divergências comportam.

Em outras palavras, o problema apresentado pressupõe a reavaliação de questões teóricas pertinentes ao campo da historiografia literária, bem como ao domínio da crítica no país, o que implica também mergulhar no sensível terreno dos sentimentos impalpáveis, das imagens de nós mesmos construídas e há muito tempo consolidadas. Descompasso ou desacerto, melancolia romântica que nos condena e nos salva, o não lugar que nos protege; entre a tradição do outro que não somos e o futuro para sempre postergado, o impasse, como paradoxo, nos sustenta. Quando, supostamente, se acertariam os ponteiros do nosso relógio?

² Decisivo para a compreensão do problema é o texto de Aijaz Ahmad, “A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional” in *Linhagens do presente – ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002.

O ponto de vista aqui adotado considera a hipótese de que a sensação de “desterrados em nossa própria terra” não se apresenta apenas como uma experiência das culturas modernas, à margem dos grandes centros de decisão política e econômica, mas constitui também, e essencialmente, toda construção identitária moderna.

Nesse sentido, penso que se justifica o recurso aos escritos que, em alguma medida, apresentem dissonâncias relativas ao pensamento dominante ou, para dizer de outro modo, incorporem em gesto afirmativo a estranheza de nossas histórias, imaginadas em cadência e compasso imprevistos, nos espaços, sempre ajustados, da memória. Daí a importância de narrativas e poemas construídos segundo o traçado das escritas nômades e paradoxais, que estão sempre cruzando fronteiras, embaralhando hierarquias. Não se trata absolutamente de buscar consolo ou refúgio no plano abstrato da superação conceitual ou poética, recusando a importância das abordagens que privilegiam o estudo das implicações econômicas e políticas. Reconhecendo que toda opção teórica encerra escolhas políticas, refaço aqui uma aposta bem conhecida de todos os leitores de Antonio Candido: em literatura não há propriamente devedores nem credores, antes a solidariedade das trocas simbólicas, recíprocas, entre iguais.

Inicialmente considerados como fontes para nova interpretação do pensamento modernista brasileiro sobre a tradição, os textos críticos de Mário de Andrade – incluindo conferências e depoimentos, prefácios e poemas –, os escritos em prosa e verso de Drummond e ainda a correspondência entre ambos, assumiram, no decorrer das leituras, uma outra e nova significação: as fontes revelaram-se também o ponto de chegada.

Em outras palavras, na metodologia se construíram os contornos da interpretação, a interpretação não foi resultado, mas processo simultâneo aos métodos de leitura e pesquisa.³ Vamos ao texto.

1. Mário de Andrade, “passadista confesso”

Mas todo este prefácio, com todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi Paulicéia Desvairada não pensei em nada disto. [...].

[...] Somos na realidade os primitivos duma era nova.

(“Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade)

“Interessantíssimo” pela pretensão, na aparência, desmedida e pelas ambivalentes afirmações, o prefácio à *Paulicéia Desvairada*, cuja primeira edição data de 1922, faz mesmo justiça ao superlativo absoluto que o qualifica. Num gesto singular e solitário, o poeta inaugura o “Desvairismo” ao mesmo tempo em que anuncia o seu fim.

Movimento simultâneo de fundação e destruição de uma nova/antiga escola poética, sem discípulos que lhe assegurem a

³ Sobre a escrita de si como fonte e/ou objeto nas novas metodologias de pesquisa histórica, ler “Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo”, apresentação de Angela de Castro Gomes, organizadora do livro *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

permanência na memória de futuros leitores/escritores, sem um corpo coerente e homogêneo de teorias que sustente a nova tradição inventada, o *Prefácio Interessantíssimo* traduz as ambigüidades próprias dos movimentos modernos nas artes e na literatura.

Tradição que se rompe no exato instante de sua constituição, a poesia moderna nasce sob o signo da melancolia: entre o passado e o futuro, o poeta olha para o deserto à sua volta e, como um novo Anfião, tenta fazer com que “as pedras se reúnam em muralhas à magia do” seu “cantar” (ANDRADE, 1993, p. 76), reconhecendo, embora, a provisoriidade desse gesto : “...Não continuo./Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem/ for como eu tem essa chave.” /“E está acabada a escola poética. ‘Desvairismo’”./ “Próximo livro fundarei outra.” (ANDRADE, 1993, p. 77).

Mas como poeta moderno que é, Mário de Andrade, “passadista confesso”, também reivindica a antigüidade dos primitivos, a eternidade dos antigos, na esperança de formar, na “selva selvagem da cidade”, uma tribo, de contagiar essa tribo, com os sons de um novo, arlequinal alaúde:

Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático (...) Sempre hei-de achar algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos.

(“Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade)

Turbilhão de idéias e sentimentos contrários e contraditórios, de movimentos díspares em várias direções, o *Prefácio* ao segundo livro de poesias de Mário antecipa perplexidades e impasses da moderna literatura brasileira, recorrentes nas reflexões de teóricos, poetas e prosadores futuros, dando continuidade, por outro lado, ao romântico sentimento de estranheza, experimentado pelos intelectuais brasileiros desde o momento em que se perguntaram a respeito do seu lugar na arte e na cultura européia herdada.

Sim, Mário foi também um romântico, nostálgico, melancólico, apreciador da “Canção do Exílio”; embalado pela fluidez do verso sugestivo e musical de Gonçalves Dias, o poeta moderno ao romântico se identifica e com ele escreve: [...] e nós todos somos uns exilados” (ANDRADE, 2002, p. 37).⁴

Das muitas leituras do *Prefácio*, suas ondulações imprevistas, sua composição elíptica e fragmentada, sua argumentação na forma de paradoxos, saímos com a impressão de que o texto se revela como a própria expressão poética das noções, sobre a poesia, formuladas (seria o *Prefácio*, um longo poema?) e não apenas mera exposição dessas noções.

Mas vale do mesmo modo como ensaio crítico acerca das relações entre a tradição e a moderna literatura brasileira; em outras palavras, podemos ler o *Prefácio* como um poema sobre a

⁴ Sentimento que ecoa em muitos versos da *Paulicéia* como: “São Paulo! comção da minha vida... /Galicismo a berrar nos desertos da América.”, de “Inspiração” e o conhecido “Sou um tupi tangendo um alaúde”, de “O trovador”.

própria poesia ,ou como a história crítica de quem, no presente, relê o passado, reinventando genealogias, selecionando alguns “mestres”, excluindo outros, incorporando algumas lições, recusando outras.

Leiamos a Dedicatória: “A Mário de Andrade, Mestre querido”, não apenas como inconseqüente blague modernista, pode antes se tratar de um reconhecimento bem humorado da sua condição de moderno poeta brasileiro, primitivo trovador “tangendo um alaúde” que, depois de tanto procurar a originalidade, parece tê-la encontrado nas múltiplas, diversas tradições herdadas e laboriosamente construídas, no itinerário errante de quem tem “os pés chagados nos espinhos das calçadas”⁵, calçadas da “selva selvagem da cidade” de São Paulo, de onde tenta, em vão? cantar e sentir “a palavra brasileira” que possa com outros brasileiros compartilhar.

Mas o poeta, rodeado de livros, está só, e é com sua solidão e sua biblioteca que faz projetos de Brasil, que se debruça o país, sua cultura e sua literatura, esse “assombro de misérias e grandezas”.⁶

Em síntese, desenha-se no Prefácio uma poética da moderna tradição brasileira, cuja palavra-chave é incorporação, incorporação dos “temas eternos” herdados da cultura literária européia,

⁵ Primeiro verso de “Colloque sentimental”, *Paulicéia Desvairada*. Para maiores desdobramentos sobre a “experiência de errância”, incorporada na poesia de Mário de Andrade, ver interessante ensaio de Nicolau Sevcenko. “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”, em *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, n. 7, p. 16-34, 2003-2004.

⁶ “Noturno de Belo Horizonte”, *Clã do Jaboti*.

reelaboração das obras e autores do passado nacional, mesmo quando se trata daqueles tão acirradamente parodiados.

2. Mário e Drummond: a lição do amigo, a leveza do poeta

*Onde é o Brasil?
(...)
Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de ver e não de ser?*

(“Origem”, Carlos Drummond de Andrade)

Ironia e cautela marcaram as palavras e a atitude de Carlos Drummond de Andrade em relação ao projeto modernista de cultura brasileira. Embora alinhado às posições mais críticas e combativas de Mário de Andrade, Drummond dispensou um tratamento peculiar ao tema da tradição e do nacionalismo. É no tom menor do humor e de uma delicada melancolia que se aproxima do assunto.

Na obra de Carlos Drummond de Andrade, a imagem de Brasil que se desenha surge, sem contornos precisos, no tempo e no

espaço de seu lirismo nostálgico, que tudo dissolve e corrói. Distante e irônico, por um lado não aderiu às manifestações mais entusiasmadas de seus contemporâneos; realista e melancólico, por outro não buscou (ou não pôde encontrar) refúgio em culturas alheias, presumidamente mais avançadas, superando, se é que assim se pode afirmar, o velho impasse entre o local e o universal, que marcou a intelectualidade brasileira, a partir da segunda metade do século XVIII, quando então começou a tomar forma a consciência de uma cultura diferenciada e relativamente autônoma.

É que Drummond parecia saber, desde muito cedo, que a nostalgia da “pátria” experimentada pelo poeta moderno não se restringia – no caso específico de que estamos tratando – ao problema de “ser ou não ser brasileiro”. Esse é o sentimento que resulta da leitura de alguns de seus poemas e de textos em prosa, escritos entre 1923 e 1930, centrados no tema da brasilidade, invocado sempre que da tradição se trata.

Sobre assunto tão intrincado, que solicita declarações peremptórias e atitudes claras, Drummond nada afirma em definitivo, esquivando-se e não nos fornece a chave. Conhecendo os riscos ao falar de uma questão a respeito da qual foi o poeta tão sóbrio e parcimonioso, tentaremos alcançar alguns dentre os possíveis sentidos encerrados nas imagens poéticas incertas e ambivalentes, nas frases concisas e cautelosas de sua prosa.

Considerando-se apenas a conhecida carta de Mário de Andrade em resposta à endereçada por Drummond, na qual o autor de Macunaíma recrimina no poeta mineiro o que ele considera um “mau nacionalismo”, teremos uma visão muito parcial sobre as

posições de Drummond em relação ao impasse vivido por toda a geração modernista a partir de 1924.

De fato, ainda ressoam as palavras de Mário, quase definitivas, em contraponto com o silêncio de Drummond que, no entanto, por linhas tortas deixou impresso seu pensamento sobre a questão, para quem se dispusesse a decifrá-lo. Nesse caso, devemos recorrer sobretudo aos poemas que o escritor construiu em torno da “brasildade”, textos que, pela carga de ambigüidade que encerram, constituem espaço privilegiado para uma interpretação mais abrangente e menos arriscada.

Antes, porém, de iniciar a análise dos poemas, restam ainda algumas considerações a respeito da referida carta. Às duas passagens da carta do então jovem e recente amigo, reveladoras, segundo Mário de Andrade, de imaturidade intelectual, opõe este último convicções inabaláveis, marcadas pelo tom abertamente irônico e combativo, característico do escritor que, no papel de mestre e mentor, dedicou-se intensamente à reflexão teórica sobre a cultura brasileira, agregando em torno de si importante grupo de intelectuais sob sua liderança, entre eles Drummond.

A primeira passagem relevante, rebatida por Mário, diz respeito ao fato de Drummond considerar “lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”, de considerar o “Brasil infecto”. A seguinte trata do “apertado dilema: nacionalismo ou universalismo”, sendo o nacionalismo, pensava Drummond, conveniente às massas e o universalismo próprio das elites.

A resposta vem incisiva. Mário dirige-se a Drummond nos seguintes termos que destaco:

1- “Deus existe. A mulher existe. A esperança existe. A Patria amada existe. [...] Assim também “as paisagens incultas” de que falas. [...] A paisagem é inculta dum modo geral, não há dúvida. Mas pra você ela é inculta em relação à Gare d’Orsay e aos *bouquins* que o sr. Anatole France escarafunchava nos cais horas a fio, pra depois arranjar-lhes a literatura.”

2- [...] não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico.

3- “Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações [...] Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. [...] Nós seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais”.

É de se ressaltar ainda a afirmação de Mário chamando a atenção de Drummond para a importância do exercício da razão e da lucidez para se compreender o problema em questão: “Me diga se depois deste raciocínio você repete que não encontra no seu ‘cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha (sua) atitude de nacionalismo. Só o coração me absolve’. Não é o coração que absolverá você. É a sua própria inteligência.”⁷

⁷ Os trechos da carta em pauta encontram-se nas páginas 66-76, em *Carlos e Mário: correspondência completa*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, Prefácios e Notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago.

De tudo isso podem-se destacar alguns traços característicos da atitude de Mário em relação ao que ele chama de “nacionalismo universalista”: uma certa ironia amorosa; disciplina para a pesquisa e para o estudo das coisas brasileiras; apelo à inteligência; a ressignificação/releitura da tradição cultural do país.

Da leitura dessa carta, saímos com a impressão de que são inconciliáveis as concepções dos dois amigos escritores. Ampliando, porém, a observação, a partir de outros textos de Drummond, perde relevância, em parte, o que parecia incompatibilidade. A mesma preocupação com o legado tradicional vamos constatar nas palavras de Drummond em artigo publicado na época da carta que Mário lhe enviou: “Sobre a tradição em literatura”.⁸

Outro texto de Drummond, citado por Eduardo Jardim (1978)⁹, reafirma a posição do poeta, próxima da de Mário: “Penso que o problema da poesia brasileira – e, num sentido geral, de toda a nossa literatura – tem de ser atacado de outro modo”. (Diferente do modo oswaldiano). “Precisamos reagir contra o sentimentalismo e o romantismo, pela cultura cada vez mais intensa”.

O que tenho a intenção de salientar, com as passagens destacadas, são as afinidades poéticas e teóricas entre Drummond e Mário, sobrepondo-se à diferença de atitude, e mesmo de

⁸ Artigo publicado em *A Revista*, Belo Horizonte, n. 1, 1925, citado por Maria Zilda Ferreira Cury, em *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 98-99.

⁹ “O homem do pau-brasil”, publicado em *A Noite*, Rio de Janeiro, 14-12-1925, citado por Maria Zilda Ferreira Cury, em *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 130.

temperamento, frente ao problema. Cético e prudente, recolhido ao seu canto de poeta “gauche”, Drummond foi antes um observador, e como observador é que afirmou sua poesia no movente, ambivalente território da tradição e da inovação.

Sobre Mário, sabemos do seu empenho para “dar uma alma ao Brasil”, da sua disposição para sacrificar o artista e a obra em favor de uma tão árdua quanto incerta construção de um projeto de país, “este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil”.¹⁰

Como sabemos também da sua extrema melancolia ao reconhecer, quase ao final da vida, que o seu passado de intelectual combativo o abandonou. E se esse passado significa muito para as gerações futuras de estudiosos brasileiros, o fato é que o tempo não foi generoso com o escritor que “decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático da vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina”.

3. O mundo no mapa/ Itabira no coração

Aurinaciano

o corpo na pedra

a pedra na vida

a vida na forma

Aurinaciano

o desenho ocre

sobre o mais antigo

¹⁰ Palavras de Mário a Drummond, em carta de 10 de novembro de 1924.

desenho pensado
Aurinaciano
touro de caverna
em pó de oligisto
lá onde eu existo
Auritabirano

(“A palavra e a terra”, Carlos Drummond de Andrade)¹¹

Ao contrário do escritor paulista, Drummond, não deixou muitos escritos que revelassem vivo interesse pela reflexão teórica a respeito do problema de uma tradição brasileira. Por outro lado, é em sua poesia que devemos buscar os elementos de compreensão da sua atitude.

A “pátria”, no poema “Explicação” é contraditoriamente a “roça” e o “elevador”, antítese sem saída para que não resta nem o consolo de “suspirar pela Europa”, “para quem, viajando na pátria sente saudades da pátria”. A “pátria” é, assim, imagem projetada sobre a realidade concreta, palpável, sustentada nos frágeis e passageiros instantes, “à beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo”, à “sombra das bananeiras”, na “casa de nove andares comerciais” ou na “casa colonial da fazenda”.

¹¹ Ler, de John Gledson, interpretação do poema, em que o crítico associa as duas palavras “aurinaciano” e “auritabirano” às “duas origens, a do homem como animal criativo e artístico nas pinturas das cavernas do período pré-histórico denominado Aurignaciano, e a do poeta em Itabira”. In: “A poesia mais recente”, capítulo VII do livro *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981, p. 267-281.

A mesma saudade de uma pátria inatingível está presente em “Europa, França e Bahia”: “os olhos brasileiros [que] se enjoam da Europa” não mais vislumbram a “própria terra”. Não lembrando mais da “Canção do exílio”, o poeta vive a experiência paradoxal do esquecimento de uma identidade que ele sabe ilusória e inconsistente, sem ponto fixo de apoio na tradição poético-literária, sem território mesmo simbólico, este sim objeto de busca, ponto de interrogação (“Como era mesmo a Canção do exílio?”), razão de lamento e melancolia (“Ai terra que tem palmeiras/ onde canta o sabiá!”).

O sentimento de nostalgia, mais ainda de tristeza diante de uma realidade sobre cuja efetiva existência não se tem qualquer certeza, reaparece no poema “Também já fui brasileiro”. Estranho uso do verbo no pretérito perfeito, tempo passado, definitivo e acabado; estranha reafirmação da ironia em relação à derrota do poeta, que um dia foi brasileiro como todos, mas de uma brasilidade estereotipada na “pele”, na “viola”, nos “bares”, no ritmo poético de fácil inspiração.

No poema em questão, não se nega apenas a brasilidade “exótica”, “a cor local”, mas a própria poesia construída sobre essa mesma brasilidade suposta. E o poeta termina destituído de tudo, de ritmo, e até de ironia. Sem o chão ilusório da nação, que fazer? Relembrar Itabira, a terra natal revisitada pela memória afetiva: “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração./ Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou”. Itabira sempre presente, eternamente inscrita na lembrança.

A “pátria”, de que falara nos versos mencionados acima, se desenha no poema, “América”, como “dois ou três bois”, “o caminho

da roça/ alguns versos que li há tempos, alguns rostos que contemplei". Seria essa a verdadeira pátria, familiar e reconhecida, identificada ao poeta?: "Sou apenas uma rua/ na cidadezinha de Minas, humilde caminho da América". A pátria, uma abstração incompreensível como a América, mapa-múndi de todas as cores, imaginada talvez apenas como sentimento partilhado, entre iguais, de solidão.

Brevíssima consideração final

Pretendi nesse texto revelar afinidades entre dois autores, que sempre me pareceram trilhar os mesmos caminhos no exercício da crítica e da poesia, quando o assunto é o Brasil e a tradição em literatura. Procurei também mostrar como a sensibilidade poética transforma impasses em escritas afirmativas: incorporadas na mais bem realizada poesia e na crítica acolhedora e generosa de nossas limitações, tanto a nostalgia em relação ao marco zero de nossa tradição como a melancolia diante do que deixamos de cumprir produzem o efeito contrário ao que desses sentimentos se espera.

O poeta "passadista", Mário de Andrade, bem poderia ter assinado os versos abaixo do "atrasadíssimo" Drummond:

*Não leio mais, não posso, que este tempo
a mim distribuído
cai do ramo e azulaja o chão varrido,
chão tão limpo de ambição
que minha leitura é ler o chão.
Nem sequer li os textos das pirâmides,*

*os textos dos sarcófagos,
estou atrasadíssimo nos gregos,
não conheço os Anais de Assurbanipal,
como é que vou –
mancebos,
senhoritas
– chegar à poesia de vanguarda
e às glórias do 2000 que telefonam?*

(“Apelo a meus semelhantes em favor da paz”, Carlos Drummond de Andrade)

Referências

AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. In: _____. *Linhagens do presente: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 83-107.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itataia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética* (organizada pelo próprio autor). Rio de Janeiro: Record, 1998.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. Prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago.

GLEDSOON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 7-24.

OLIVEIRA, Erick Felinto de. Esquecendo o Brasil: Drummond e a problematização da identidade. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 683-693.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. p. 94-139.

SEVCENKO, Nicolau. Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP, n. 7, p. 16-34, 2003-2004.

**Polêmicas da crítica
literária brasileira no século XIX**

O não lugar de Machado, mestiço, na crítica naturalista

1. O nacional e o universal na literatura brasileira: entre a cópia e o modelo

Pode-se hoje pairar nos cimos conquistados para todos, sem ser imitador, mas apenas homem de cultura, mostrando, já se vê, cada um inteligência suficiente e trabalho eficaz.

Sílvio Romero

Face ao que julgavam problemas da raça e dos trópicos, críticos e historiadores literários brasileiros, no final do século XIX, construíram, sobre a literatura nacional, imagens imobilizadoras de ressentimento e falta incontornáveis. Com essa percepção de si mesmos, não poderiam deixar de sentir tudo o que se referisse às questões identitárias como realizações extremamente precárias, como máscaras descoladas de um presumido rosto verdadeiro. O impasse, um mal de origem, fez-se, assim, presença incômoda, continuamente lembrada, repisada, numa espécie de círculo vicioso, do qual os mais ruidosos intelectuais se tornaram reféns.

Em busca do marco zero de uma identidade por suposição ainda incompleta, ainda em formação, esses melancólicos intérpretes do Brasil voltavam seu olhar para um passado feito de ruínas e um futuro de incertezas, na melhor das hipóteses, um futuro utópico, sempre adiado, sempre inalcançável.

Como uma velha história que se repete, todo processo de construção e afirmação de identidades implica muitas dívidas, políticas e culturais, dívidas que se perpetuam insanáveis, em razoável medida, pelo assentimento magoado dos devedores. Dívida sempre rememorada nos escritos dos nossos críticos que, inseguros das imagens coaguladas que desenharam a respeito da própria cultura, não se deram conta da historicidade e, em consequência, da provisoriidade de suas representações.

Na verdade, como se sabe, a construção do **ser brasileiro** vem sendo elaborada desde os tempos da ocupação e conquista daquilo que veio a constituir o território nacional. Primeiro com o trabalho de catequese do indígena que, convertido em cristão-católico pelos padres portugueses, sofre uma primeira desapropriação. Destituído de sua cultura, perde as referências que o identificam à sua comunidade e está pronto para participar como personagem secundário de uma história que não foi por ele inventada. Primeiro convertido, depois escravizado e, por fim, confinado em terras incertamente demarcadas, o indígena vem progressivamente desaparecendo; trágico desfecho, confirmada a impossibilidade de sua incorporação definitiva à cultura ocidental.

Nesse sentido, acredito que podemos mesmo afirmar que, em essência, a percepção dos intelectuais darwinistas não era muito diferente do olhar dos primeiros colonizadores, ao se confrontarem com os estranhos, incompreensíveis indígenas.

Silvio Romero dizia, condenando os românticos nacionais, que o índio não é o brasileiro e que, enquanto raça inferior, estava inexoravelmente condenado a se extinguir no confronto com as raças fortes. A posição assumida pelo crítico foi, neste caso, ainda

mais radical: para o indígena não havia nem a alternativa da conversão, já que, situado num estágio muito inferior da cultura, jamais conseguiria acompanhar o ritmo cada vez mais acelerado da civilização.

Como se vê, a perspectiva etnocêntrica justificou tanto a prática predatória e violenta dos primeiros colonizadores europeus quanto a prática e o pensamento teórico das elites intelectuais brasileiras do século XIX, novos colonizadores que reproduziram no interior da sociedade a experiência da colonização européia.

O projeto dos intelectuais nacionais do final do século XIX – inserir o Brasil na tradição européia da modernidade – implicava, do mesmo modo, um processo de uniformização das diferentes culturas de origem negra, indígena e mestiça. De fato, não é outro o desígnio de Sílvio Romero ao afirmar a necessidade, a urgência de se **branquear** a cultura brasileira. Branquear, ocidentalizar, afirmar a hegemonia da cultura européia, este é o pressuposto básico da teoria romeriana da mestiçagem e, simultaneamente, o alvo, a meta final na construção da brasilidade. Ser brasileiro é o resultado último de um lento processo de **amalgamento** das culturas e das raças que nos constituem, **amalgamento** que pressupõe a **denegação das diferenças**, brasilidade, portanto, condenada a simulacro, imagem distorcida, caricatura do europeu que lhe serviu de modelo.

Ser brasileiro é ser, mais uma vez, na melhor das hipóteses, um duplo, semelhante precariamente ao colonizador, superior na raça, superior na cultura.

A teoria da mestiçagem, proposta por Sílvio Romero, assimila as diferenças culturais do outro desde, é claro, que ele se submeta a

ocupar o lugar devido na hierarquia determinada pelo discurso hegemônico das elites letradas brasileiras, discurso que reflete, por seu turno, o discurso europeu dominante. Dentro do discurso histórico europeu, os povos não-europeus, não-ocidentalizados das bandas de cá, só cabiam enquanto povos bárbaros, sem lei, sem Deus, sem costumes, sem história, povos que simplesmente não eram nada, que, destituídos de ser, são o não-ser. A esse tempo, refiro-me ao século XIX, a antropologia e a etnologia já haviam surgido – a criação da “consciência ferida européia”, no dizer de Silviano Santiago (1982, p. 17) – para contar a história dos povos sem história, ou melhor, para descrever as incômodas diferenças, embora sem uma real aceitação e compreensão delas. Na verdade, etnólogos e antropólogos não sabiam bem o que fazer com esses homens diferentes, onde colocá-los, uma vez que o mundo tão pequeno, tão reduzido ao horizonte ocidental não os comportava.

Oscilar entre o discurso histórico tradicional que fornece uma interpretação etnocêntrica da cultura que nos exclui desta mesma cultura e o discurso antropológico – que nos aceita como excentricidade e por essa mesma razão nos exclui como outro – constituiu, na verdade, um falso impasse vivido pelo intelectual brasileiro desde o século XIX.

Sílvio Romero expressa este dilema quando afirma a existência de uma literatura brasileira sem originalidade e ao referir-se ao homem brasileiro como produto inacabado do cruzamento ainda em curso das três raças.

Sabe-se que a constituição sólida e original do povo e da cultura brasileira dependia, segundo o escritor, da capacidade deste povo de se inserir na cultura ocidental-européia. Não há dúvida de

que Sílvio Romero acreditava na possibilidade de uma verdadeira interação entre as nações que, integradas numa civilização universalista, cosmopolítica, não perderiam suas características singulares, seus “impulsos originais” (ROMERO, 1880, p. 167). Mas este projeto mal esconde a tendência à homogeneização das diferenças. Duas afirmações do autor podem nos dar a chave para a compreensão do impasse e para uma tão desejada quanto impossível alternativa, são elas: a literatura brasileira não é original, o homem brasileiro é um ser incompleto.

O corpo teórico utilizado pelo escritor condenava de saída qualquer proposta de definição da identidade nacional brasileira. O que se apresentava diante de seus olhos era uma realidade indesejada: um povo mestiço, ainda num estágio inferior de desenvolvimento; uma literatura imitativa, servil, cópia mal feita da grande literatura européia. Só lhe restava, então, projetar para o futuro incerto a saída utópica: o branqueamento da cultura e da raça brasileira, a ocidentalização, a cópia perfeita, no final das contas, também cópia. Cópia imperfeita ou cópia perfeita, o impasse permanece.

Sílvio Romero propôs uma saída que o levou ao ponto de partida. Foi um erro de perspectiva que o impediu de avaliar adequadamente nossos melhores escritores, aqueles que com sua obra poderiam formar um conjunto representativo da literatura brasileira. Joaquim de Sousa Andrade – o Sousândrade –, hoje já resgatado do esquecimento pelos irmãos Campos, é um exemplo de poeta importante, mencionado apenas de passagem na *História da literatura brasileira*, por Sílvio Romero. Principalmente na análise que elaborou sobre a obra de Machado de Assis, fica muito evidente

a sua intransigência em relação ao método *a priori* proposto, e, no caso em questão, a arbitrariedade de um juízo à mercê dos humores de circunstância.

Embora interessante em muitos aspectos, o “critério étnico-popular” (ROMERO, 1949, v. I, p. 39), formulado pelo crítico, limitou, numa camisa de força pretensamente científica, sua amplitude de visão, comprometendo o melhor de seu exercício crítico. Sílvia Romero não soube, ou não pôde, relativizar as palavras, muitas vezes definitivas e autoritárias, com que julgou autores, obras e períodos literários, como foi o caso do romantismo no Brasil. Tornou absoluto o método e perdeu de vista a singularidade do objeto – a obra literária. Mas ainda aqui é prudente salientar que restrições são feitas ao crítico autoritário que ele foi, não ao crítico juiz, porque todos sabemos que nenhuma crítica está isenta de juízos de valor.

É certo que a perspectiva de hoje permite perceber o que, no seu tempo, Sílvia Romero não poderia perceber; é certo ainda, conforme adverte Antonio Candido, na introdução a uma seleção de textos do escritor, que não devemos fazer “retroagir os nossos conceitos atuais” (CANDIDO, 1978, p. xxii) se pretendemos evitar juízos de valor absolutos. Afinal, em relação a seu tempo, Sílvia Romero foi um progressista, pois as ideias que abraçou e defendeu representavam um avanço considerável. A “ciência” era a última palavra. Só que esta ciência já nasceu comprometida com a ideologia etnocêntrica européia. O etnocentrismo, como se sabe, estava na base das teorias evolucionistas do final do século XIX, condenando, de antemão, todo estudo comparativo das culturas,

hierarquizando-as em mais ou menos evoluídas, mais ou menos universais, e assim por diante.

Comparando a literatura brasileira com a européia, segundo esta concepção, Sílvio Romero teve olhos apenas para o que havia de simulacro nas nossas produções literárias. Imobilizado na armadilha dos critérios de atraso e originalidade, acabou cometendo o pecado que acusava na maioria dos escritores brasileiros. Diante das questões – há uma literatura brasileira? É ela original? – as soluções propostas retomavam sempre a mesma toada: nossos escritores não são originais, nossos escritores estão sempre atrasados em relação ao que se produz na metrópole. Ao final da leitura da *História da literatura brasileira*, fica para o leitor a impressão de que as obras nacionais constituem uma galeria infundável e monótona de cópias, mal realizadas, das obras européias.

Teria sido necessário reverter a questão das fontes e influências para que o problema da originalidade, do atraso e da dependência cultural manifestasse aspectos que os preconceitos etnocêntricos não permitiam revelar.¹

Mas isto é coisa que, como se sabe, Sílvio Romero não poderia realizar, comprometido que estava com as referências teóricas de um método que negava, por princípio, à nossa cultura e à nossa literatura o direito de ser ela própria, de possuir uma

¹ Ver Silviano Santiago, Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

identidade, identidade dinâmica, bem entendido, em constante interação com outras culturas e, portanto, em processo contínuo de construção.

Embora enredado nas malhas da crítica por ele mesmo postulada, Sílvio Romero encontrou algumas brechas através das quais, achava ele, poderia contornar o incômodo antagonismo entre nacionalismo e cosmopolitismo na cultura e na literatura. A começar por Gregório de Mattos a quem, aliás, Sílvio Romero destaca como o genuíno iniciador da nossa poesia por ter sido o primeiro a expressar, na sua obra, o sentimento popular nacional. Mas não é em razão dos aspectos exclusivamente nacionais que uma obra se legitima, menos ainda se pode falar de uma literatura nacional no tempo de Gregório de Matos.² No entanto, para sermos justos com o escritor, digamos que mesmo o seu nacionalismo não era tão estreito conforme pode parecer em algumas passagens da sua crítica, como no caso dos estudos sobre o folclore e as relações com a cultura erudita. Ao contrário, insistia sempre no fato de que a integração de uma nação no processo civilizatório não implicava a perda da singularidade e da soberania. Impedido, no entanto, de prosseguir nesta trilha, voltava atrás refugiando-se no seu critério étnico-popular. A precária identidade nacional, sob constante ameaça de desintegração, assim cristalizava-se num preconceito redutor e excludente.

² Ver José Luis Jobim, História da literatura. In: *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Para um estudo mais específico dessa questão, consultar João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Em síntese, seu pensamento oscilava, aprisionado, entre a defesa do nacional-popular e a defesa do cosmopolitismo. No primeiro caso, as produções anônimas do povo constituiriam a marca distinta e original da nossa literatura e, dado o seu regionalismo, não poderiam atingir um universo mais amplo nem por ele ser atingidas. Reproduz-se, assim, no interior do sistema literário brasileiro, o mito do modelo original: modelar é o folclore, sendo a literatura erudita brasileira uma imitação, sempre em desacordo, sempre tardia, da literatura européia. No segundo caso, trata-se, na verdade, embora Sílvio Romero pareça afirmar o contrário, de uma uniformização das culturas segundo o padrão ocidental.

O antagonismo entre cultura popular e erudita refletia as desigualdades e a distância, praticamente incontornáveis, entre as classes populares iletradas e as elites intelectuais. Do mesmo modo, cultura universal cosmopolita e cultura nacional se polarizavam, esta última na forma de uma produção folclórica, anônima e invisível aos olhos da literatura nacional consagrada. Embora genuína, autêntica, a cultura literária popular se achava à margem, esquecida e condenada ao desaparecimento, o que Sílvio lamentava mas para o que parecia não ver outra alternativa. Como refazer o percurso das grandes literaturas, com suas grandes épicas, nascidas dos cantos dos rapsodos populares? Se nascemos em plena modernidade, fim de uma tradição poética e narrativa para sempre irrecuperável, eis uma pergunta que talvez o crítico jamais devesse ter feito.

Pensar formas de tentar diminuir a distância entre esses pólos extremos foi, pode-se dizer, a razão de ser da crítica de Sílvio

Romero, só que as formas de pensar do escritor estavam muito mais afinadas com a cultura dominante europeia do que com as culturas populares e regionais onde ele foi buscar as fontes do ser brasileiro. Resultado: ou não éramos nada senão simulacros, ou éramos populares e ser popular, no nosso caso, significava ser um outro tão diferente do homem culto europeu que a ameaça de desaparecimento progressivo era um fato concreto iminente. Daí a urgência de europeizar, ocidentalizar o povo brasileiro, o que não supunha, necessariamente, descaracterização, conforme pensava Sílvio Romero quando dizia que é possível ser homem de cultura sem ser imitador.

O desejo de manter intacto o "espírito popular" e, simultaneamente, inseri-lo num conjunto universal não seria inviável desde que o povo evoluísse, segundo leis internas, bem entendido, sem a influência do estrangeiro que, por se encontrar no topo desta evolução, seria, inevitavelmente, um fator de desagregação. Tudo se dá como se a história de todos os povos estivesse destinada a realizar o mesmo percurso, a atingir o mesmo alvo. A cada povo, por isto mesmo, o direito de evoluir de acordo com o seu próprio tempo, seu próprio ritmo: esta era a reivindicação do escritor. Seria possível superar o falso dilema entre universalidade e identidade nacional? Seria viável o diálogo das diferenças que superasse, ao mesmo tempo, o cosmopolitismo homogeneizador e os nacionalismos xenófobos que, em essência, expressam o mesmo desejo desmedido de identidade absoluta?

2. O caso Machado de Assis: aporias da crítica de Sílvio Romero

O patriotismo é um sentimento anacrônico: o tempo é de um vasto desenvolvimento cosmopolítico.

Era com afirmações incisivas como esta que Sílvio Romero sustentava sua convicção de que a velha e pobre tese romântica do nacionalismo já não fazia sentido diante da então cada vez mais “viva consciência da unidade intelectual da civilização européia” (ROMERO, 1880, p. 154).

O grande fato contemporâneo era o sentimento cosmopolítico, disseminado em todos os povos europeus, reafirmava o escritor, em aberta atitude de quem reconhece e legitima esse sentimento como resultado inelutável do desenvolvimento dos novos métodos histórico-comparativos aplicados nas ciências em geral e na filosofia; a partir, é claro, da perspectiva de um intelectual brasileiro da virada do século, marcado pelas novas correntes evolucionistas e cientificistas de pensamento.

Mas o que parece ruptura ou descontinuidade, em relação a um passado ainda tão próximo, pode por outro lado revelar comprometimentos que, de tão enraizados no mesmo romantismo, se apagam no calor das polêmicas. Se o patriotismo romântico era um sentimento limitado e excludente, o cosmopolitismo contemporâneo do século XIX, por sua vez, não passava de uma aspiração à uniformização das diferentes culturas. A universalidade tão desejada era, do mesmo modo, uma utopia etnocêntrica. A

descoberta de que havia no planeta outros povos tão distintos dos europeus foi, como se sabe, um elemento a mais para se reafirmar a identidade europeia, modelo ideal no qual deveriam se espelhar as outras, diversas, estranhas culturas do lado de cá do oceano. E a ciência do final do século XIX foi um forte instrumento político e ideológico em defesa desta identidade. Comparavam-se as línguas, comparavam-se as raças, comparavam-se as culturas para hierarquizar, classificar e centralizar. Ser cosmopolita significava ser europeu ou parecer um europeu.

Os românticos trataram a questão do nacionalismo como se fosse de natureza racial. Sílvio Romero abordou a questão da identidade nacional do mesmo modo, destacando, contudo, a importância do mestiço para a formação de uma cultura brasileira original e autônoma. Ajustado aos parâmetros que sedimentam a ideia de formação, o autor buscava o “telos brasileiro”, o resultado final de uma cultura em gestação. E se dessa gestação resultasse um filho bastardo, imagem deformada de seu modelo? Entre o passado indígena recusado e o futuro mestiço incerto, transitava o crítico, cético e melancólico, com raros momentos de euforia, como atestam seus escritos contraditórios, por ele mesmo assumidos (ROMERO, 1914).

Analisando, deste prisma, os problemas culturais, como é que fica a questão do povo brasileiro, mistura recentíssima de raças diversas, sem uma existência nacional fortemente definida, em relação ao conjunto de nações já consolidadas e inseridas nesta unidade maior da civilização europeia?

Sílvio Romero respondeu a esta pergunta dizendo que seremos tanto mais nacionalistas quanto menos procurarmos sê-lo

(1880, p. 155). Referindo-se mais uma vez ao estudo da literatura contemporânea, disse o autor que esta deveria ter dupla tendência, duas direções fundamentais: o criticismo e o americanismo. Enquanto homem de seu tempo, o escritor americano – e portanto o brasileiro – “deve atender ao que vai de profundo e vasto pelo Velho Mundo”; enquanto homem de seu continente, deve incorporar nas suas produções literárias os ideais democráticos americanos de humanidade, universalidade, civilização e liberdade (ROMERO, 1880, p. 159-160).

Seguir essas duas direções básicas não excluiria, no entanto, a existência das nações, cada qual bem definida e individualizada. Ao contrário, o cosmopolitismo implicava, na visão de Sílvio Romero, a coexistência de povos diferentes, habitando territórios diferentes, expressando-se em línguas diferentes. A civilização, diz o autor, embora seja uma só e cosmopolítica, deve acolher os impulsos originais dos povos independentes (1880, p. 167).

Como método para se pensar os passos em direção à síntese desejada, Sílvio Romero propõe o que denomina “critério étnico-popular”, cujo papel no processo de definição da nacionalidade literária e cultural brasileira, segundo ele, seria decisivo. Uma vez que a originalidade de toda nação moderna surgiria da mistura de elementos diversos, a nação brasileira só poderá representar um papel histórico importante no momento em que, tendo se apropriado dos legados culturais das nações que a constituíram, delas se afastar, formando “um tipo à parte, uma individualidade distinta” (ROMERO, 1880, p. 167).

O autor acreditava que o processo de diferenciação nacional no Brasil era ainda muito incipiente e debitava esse atraso ao que

considerava os dois maiores agentes de transformação: a natureza e a mistura de raças. Como ambos estavam ainda em processo, qualquer resultado final seria mera projeção. De todo modo, a perspectiva determinista prescrevia o olhar retrospectivo sobre o passado cultural, supondo-se possível, com esse gesto, determinar os primeiros passos da individualidade de uma nação. Sendo a literatura uma das expressões fundamentais de um povo, um “sintoma de seu progresso ou decadência” (ROMERO, 1880, p. 168), é a ela que o autor direciona o olhar à procura – que insiste, que se renova a cada texto – de um rosto singularmente brasileiro.

Depois de criticar os trabalhos anteriores relativos à nossa literatura “pela ausência de um critério positivo”, pela falta “de uma idéia dirigente e sistemática” (1880, p. 169), Sílvio Romero expõe, em breves linhas, a metodologia naturalista/evolucionista que ele próprio aplicaria em sua futura *História da literatura brasileira*.

Com exceção, é claro, da poesia e dos contos populares, do folclore nacional, enfim, Sílvio Romero acusa, em quase todos os movimentos intelectuais, “o caráter de importação” (1880, p.173) marcante, de onde a necessidade de estudar a literatura brasileira privilegiando a relação com as literaturas que a influenciaram até então. O crítico não vê, de fato, nenhum movimento autônomo, autenticamente nacional nas letras brasileiras, salvo uma ou outra exceção: Gregório de Mattos, Gonzaga, Santa Rita Durão, Martins Pena, Álvares de Azevedo e Tobias Barreto são escritores de valor, segundo ele, por representarem, em suas obras, “um princípio qualquer de diferenciação nacional e de incentivo de progresso” (ROMERO,1880, p. 190).

Com Gregório de Mattos “começa a consciência nacional a despontar”; Gonzaga “dá um cunho pessoal ao velho lirismo português”; Durão “nos faz aproximar da natureza, desprezando os moldes clássicos, e desperta a consciência brasileira, lembrando-nos que nós não éramos só descendentes de portugueses, mas que outras raças, como a dos caboclos, nos tocavam de perto”; Martins Pena, com seu teatro, satiriza a burguesia de herança portuguesa, dos tempos da Regência e do segundo reinado; Álvares de Azevedo, com sua poesia marcada sobretudo pelo Romantismo inglês, insere a literatura brasileira nas tendências cosmopolitas modernas; e, finalmente, Tobias Barreto, que Sílvio Romero elege como a síntese de todos os outros, grande como poeta e como crítico, contribuindo decisivamente para colocar a nação brasileira em consonância com as correntes de pensamento mais avançadas da época, principalmente as de origem germânica (1880, p. 190-191).

A que lugar estaria destinada a obra de Machado de Assis na análise crítica realizada por Sílvio Romero, segundo os novos métodos das ciências naturais que, adaptados à literatura brasileira, resultaram no novo “critério étnico-popular”? A aplicação deste conceito a uma obra, por um lado, vinculada à tradição literária européia e, por outro, profundamente enraizada no contexto de seu país resultou, conforme se sabe, num grande equívoco. O “critério nacional ou étnico-popular” empregado em obras que não fizessem parte do folclore nacional, das produções anônimas do povo, funcionou como uma verdadeira camisa de força. Respalado neste conceito, o crítico enquadrou, excluiu e incluiu, valorizou e desqualificou escritores e obras da literatura brasileira, exercendo uma crítica autoritária e impressionista, muito distante da

imparcialidade que supostamente lhe asseguraria a ciência tão desejada e enaltecida por ele em seus escritos.

Passemos, então, ao estudo sobre Machado que, na época, tanta controvérsia gerou, embora, como se sabe, sem a participação do autor de *Quincas Borba*, que se manteve à distância das discussões.

A polêmica entre Machado de Assis e Sílvio Romero teve início com um artigo do escritor fluminense, publicado na *Revista Brasileira* em 1879, onde este afirmara que o crítico sergipano havia superestimado a importância do movimento literário do Recife, chefiado por Tobias Barreto e Castro Alves.

No artigo intitulado “A nova geração”, o autor de *Dom Casmurro* indaga se haveria uma “poesia nova” e, em caso afirmativo, qual seria o seu fundamento teórico. Depois de analisar alguns poetas representantes mais significativos da “nova tendência”, concluiu Machado que estes não formavam um grupo compacto. Conjugação de ideal político e ideal poético, aspiração social ao reinado da justiça e da liberdade, tendência acentuada ao Realismo resultando numa poesia de cunho cientificista e didático não constituíam, a seu ver, elementos suficientemente coerentes e articulados num corpo de doutrina literária. Faltava ao nosso movimento poético uma definição estética, uma “feição assaz característica e definitiva” (ASSIS, 1962, p. 813).

Sendo a direção de qualquer movimento artístico determinada pelas condições do meio, pelo “influxo externo”, e não havendo “por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas” (ASSIS, 1962, p. 813), nada mais compreensível que essa ausência de um conjunto articulado de escritores e obras

partilhando ideias e procedimentos comuns. Concluindo, “há uma tendência nova, oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas” (ASSIS, 1962, p. 815) mas, por outro lado, ainda não perfeitamente caracterizada. Tratava-se apenas de um movimento em vias de se afirmar.

Porque pensava desse modo, Machado de Assis só poderia mesmo discordar de Sílvio Romero ao aquilatar o valor da conhecida Escola de Recife, que não teria tido, segundo ele, a expressão e a importância atribuída pelo crítico sergipano.

Em outro conhecido artigo – “Instinto de nacionalidade” – Machado já havia assinalado nos escritores brasileiros da época um esforço geral no sentido de construir uma autonomia literária e cultural, de determinar um caráter literário genuinamente nacional.

Com astúcia e moderada ironia, Machado de Assis manifestou-se contrário à opinião corrente de que o espírito nacional residiria nas obras que tratam de “assunto local”, doutrina, diz ele que, “a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1962, p. 803).

Com isso não quis o autor dizer que a literatura não devesse se nutrir de assuntos regionais ou nacionais, mesmo porque não se trata no caso de uma escolha ou possibilidade: toda escrita parte de algum lugar, num tempo presente a se determinar. Além disso, é inevitável para qualquer escritor – à margem ou no centro das instâncias de legitimação – a passagem pelo crivo das referências universais. Evidenciando o problema verdadeiramente em pauta – o do reconhecimento do escritor pelos seus pares, daqui e do outro lado do mundo, e não propriamente o da representatividade

nacional, Machado desloca o velho impasse romântico entre o local e o universal. Parece que a ele não interessava muito a questão que tanto afligia seus contemporâneos. Como se situar no tempo e não no espaço? Como ser lido e aceito senão incorporando o que, segundo Romero e tantos outros, era impróprio, inadequado, imitação de ideias fora do lugar?³ Essas, e não a da brasilidade literária, parecem ser as perguntas do escritor. Em outras palavras, não bastava restringir-se à pintura e à descrição da “cor local” da vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações, da natureza e dos costumes. Cumpria ir mais além:

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quanto trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1962, p. 804).

E é exatamente o contrário desse sentimento íntimo, um nacionalismo de fachada, que Machado aponta e critica no romance e na poesia de então:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais (ASSIS, 1962, p. 807).

³ Como o leitor terá identificado, aproprio-me, nessa passagem, do título do conhecido texto de Roberto Schwarz, *As ideias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Com uma visão perspicaz do problema, Machado acabou provocando uma polêmica, mesmo sem a intenção de polemizar, porque tocou no cerne de uma questão sensível aos críticos e escritores brasileiros, na maioria reféns do velho dilema do atraso, do descompasso, diante do que ia de mais avançado na literatura pelo mundo afora.

Ao contrário do autor de “Instinto de nacionalidade”, Sílvio Romero, como se sabe, foi um polemista contumaz. Partiu então em defesa de suas ideias e escreveu um ensaio chamado “Machado de Assis: estudo comparativo da literatura brasileira”, lançando-se à análise da obra machadiana, conforme ele próprio afirma, “à luz de seu meio social, da influência de sua educação, de sua psicologia, de sua hereditariedade não só física como étnica” (ROMERO, 1936, p. 18).

Começou esse estudo analisando as condições de vida pessoal de Machado enquanto um dos fatores determinantes da futura obra. Sobre esse critério fundamentou a divisão em datas marcantes da trajetória do pensamento do escritor – 1859, 1869, 1879 –, apontando aí uma fase inicial totalmente insignificante, uma fase de transição ainda pouco expressiva e, finalmente, a fase posterior a 1879, a grande fase da maturidade.

O julgamento do crítico acerca de Machado, na verdade, não foi nada rigoroso ou científico, conforme ele pretendia. Sílvio Romero fez afirmações genéricas e apressadas, sem nenhum fundamento, sem nenhum critério, ou melhor, aplica, é verdade, o “critério nacionalista” por ele proposto como princípio metodológico de análise, mas o faz de forma desastrosa. Percebe-se, em sua análise, o tom extremamente emotivo e exacerbado. O

estudo em questão é um estudo apaixonado e acentuadamente pessoal, é sobretudo uma reação subjetiva a uma apreciação de Machado sobre o Movimento Cultural de Recife – apreciação esta, conforme foi demonstrado, não muito favorável.

Por essa razão, talvez, Sílvio Romero não alcançou o mínimo de isenção e parcialidade esperadas no exercício da crítica literária. Poderíamos argumentar a seu favor alegando a inadequação de seu instrumental teórico. Mas este não seria um argumento suficientemente forte, como pretendo mostrar mais adiante. Aos equívocos teóricos acrescenta-se o que já assinalamos – a ausência de objetividade, de equilíbrio nas ponderações. Pesou, e bastante, o fator pessoal.

Importa, contudo, apontar os pontos mais polêmicos relativos à questão da nacionalidade literária para avaliar os possíveis avanços do crítico, apesar do seu fracasso ao abordar a obra machadiana.

O “senão” da obra crítica de Sílvio Romero não consiste nas indagações e talvez nem mesmo na proposta a respeito de um “critério nacionalista” a ser aplicado ao estudo da literatura brasileira. A falha acha-se mais exatamente no que ele define como nacional – uma definição estreita porque atrelada a uma concepção naturalista de raça.

Lutando por provar a veracidade de sua tese, Sílvio Romero discute com outro importante crítico da época, José Veríssimo, segundo o qual o “critério nacionalístico” não se poderia adequar à obra de Machado de Assis, pois, dessa forma, “ela seria nula ou quase nula, o que basta, dado o seu valor incontestável, para

mostrar quão injusto pode ser às vezes o emprego sistemático de fórmulas críticas” (VERÍSSIMO apud ROMERO, 1936, p. 27).

Contra-argumentando, escreve Sílvio Romero:

O espírito nacional não está estritamente na escolha do tema, na eleição do assunto como ao Sr. José Veríssimo quer parecer. Não é mais possível hoje laborar em tal *mal entendu*. O caráter nacional, esse *quid* quase indefinível, acha-se, ao inverso, na índole, na intuição, na visualidade interna, na psicologia do escritor. Tome um escritor eslavo, um russo, como Tolstoi, por exemplo, um tema brasileiro, uma história qualquer das nossas tradições e costumes, há de tratá-la sempre como russo, que é. Isto é fatal. Tome Machado de Assis um motivo, um assunto entre as lendas eslavas, há de tratá-lo sempre como brasileiro, quero dizer, com aquela maneira de sentir e pensar, aquela visão interna das coisas, aquele *tic*, aquele *sestro* especial, se assim devo me expressar, que são o modo de representação espiritual da inteligência brasileira (1936, p.27-28, grifos do autor).

Sílvio Romero parecia ir muito bem nas argumentações, referendando, certamente sem se dar conta, palavras do próprio Machado, mas eis que, de repente, ele torce o pensamento e o que parecia um aspecto positivo – afinal, não admite o crítico que, em seus romances, em seus contos, Machado “chegou até a criação de verdadeiros tipos sociais e psicológicos, que são *nossos* em carne e osso, e essas são as criações fundamentais de uma literatura”? (1936, p.28-29) – aparece como um grave defeito. Machado seria nacional na medida mesmo em que sua literatura refletiria a “sub-

raça brasileira cruzada”, é o que atestam abaixo as palavras do crítico:

Machado de Assis não sai fora da lei comum, não pode sair, e ai dele, se saísse. Não teria valor. Ele é um dos nossos, um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada, por mais que pareça estranho tocar neste ponto (ROMERO, 1936, p. 28).

A partir daí, o crítico passa a proferir uma série de inverdades a respeito da importância da obra machadiana, que se contradizem umas às outras, conforme pode ser observado em muitas passagens do “livro-tribunal”.⁴

Depois de ter afirmado a nacionalidade do escritor, vê-se o crítico na desconfortável circunstância de salvar uma nacionalidade não-machadiana, uma nacionalidade étnica-popular, conforme reivindica na exposição do já mencionado critério. Machado, escreve ele, “é o menos popular de nossos poetas, pelo fundo, pela forma, pelo ritmo, pela linguagem, por tudo”; além disso, “em quase toda a sua obra, em poesia, tem esquecido o povo brasileiro” (1936, p. 52-53). Machado é censurado por não incorporar o modo romântico de escrever, por aquilo que seus escritos de crítica e de ficção não legitimaram:

Em seus livros de prosa, como nos de versos, falta completamente a paisagem, falham as descrições, as cenas da

⁴ Expressão usada por João Cezar de Castro Rocha no ensaio “O ruído das festas” e a fecundidade dos erros: como e por que reler Sílvia Romero. In: O exílio do homem cordial. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

natureza, tão abundantes em Alencar, e as da história e da vida humana, tão notáveis em Herculano e no próprio Eça de Queiroz (ROMERO, 1936, p. 55).

Não sendo genuinamente brasileira, a obra de Machado não passaria então, segundo o crítico, de uma imitação mal feita dos autores ingleses. E, no entanto, não havia ele antes afirmado que o espírito nacional residia numa maneira própria brasileira de sentir e pensar e não na mera escolha de temas locais?

Ostensivamente hostil e deselegante, a crítica de Sílvio Romero foi no entanto – acredito que podemos assim dizer – coerente no seu conjunto. Afinal, parece nos dizer ele, o problema não residia exatamente na literatura de Machado mas no Brasil, nela representado. O Brasil mestiço e imitador. A tendência à imitação, entendida pelo crítico como um problema de raça (o brasileiro seria imitador porque mestiço), mostrava-se incontornável na escrita de Machado, explicando-se no caso pela ascendência mulata, pela formação congênita e incompleta do escritor.

Machado de Assis, desse ponto de vista, é um legítimo representante do “espírito brasileiro”, afirmação, no entanto, que colocava o escritor num desconfortável lugar, uma vez que esse “espírito” atravessava um “momento mórbido, indeciso, anuviado, e por modo incompleto, indireto, como que a medo”. Machado “é um produto normal, genuíno de seu tempo, de seu meio” (ROMERO, 1936, p. 71, 154) – de um tempo e de um meio nada notáveis, segundo o crítico, que não via com bons olhos o país.

E de fato, o diagnóstico de Sílvio Romero é devastador. Depois de afirmar que “a nação brasileira é um produto recentíssimo da história”, com “pouco mais de setenta anos de vida autônoma”, e que por isso mesmo não possui “um corpo de tradição e feitos históricos que constituam uma espécie de modelo, de paradigma para ações futuras”, nem muito menos “uma vasta cultura disseminada pelas altas classes sociais” (1936, p. 71), Sílvio Romero escreve ainda o seguinte:

Deu-se, entretanto, uma espécie de disparate, de contradição intrínseca, que já tive ocasião de notar, nomeadamente na *História da literatura brasileira*: uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população, e, ao passo que esta permanece quase inteiramente inculta, aquela, sendo em especial dotada da faculdade de aprender e imitar, atirou-se a copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no velho mundo e chegamos hoje ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma estufa, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior. E este mal de nossa habilidade ilusória e falha, de mestiços e meridionais, apaixonados, fantasistas, capazes de imitar, porém organicamente impróprios para criar, para inventar, para produzir coisa nossa e que sai do fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história (ROMERO, 1936, p. 71-72).

Como parte da “pequena elite intelectual brasileira”, estranha ao país, o autor de *Quincas Borba* “nunca fez escola; nunca foi popular, mesmo no bom sentido da palavra e do fato” (ROMERO, 1936, p. 153). Por outro lado, mau imitador, Machado era a

expressão autêntica de uma cultura inautêntica, imitação imprópria de tudo que chegava de fora, do velho mundo, quase sempre antes ou depois, nunca no tempo certo. Sua obra é mais e menos nacional do que deveria, em incontornável desacerto com a hora e o lugar de onde supostamente deveria se configurar, em descompasso, portanto, com as tendências contemporâneas universais e com a tradição literária brasileira.

Algumas ponderações finais

Por fim, tentando relativizar as palavras com as quais julguei, talvez nem sempre acertadamente⁵, as avaliações de Sílvio Romero,

⁵ Para uma análise peculiar sobre o risco de anacronismo nas críticas dirigidas ao “livro-tribunal de Sílvio Romero”, ler o ensaio de João Cezar de Castro Rocha, cujo trecho destaco: “Ao reler Romero *através dos seus equívocos*, em lugar de interromper a leitura na simples identificação dos tropeços críticos, descobrimos que ele foi o crítico oitocentista que mais próximo esteve de compreender os traços particulares da prosa machadiana: a fragmentação narrativa; a desconstrução de sistemas filosóficos; a irônica compreensão da formação social brasileira; a tartamudez, ou seja, a escrita de um narrador ébrio, que atravessa o texto ziguezagueando, deixando os leitores do usual romance oitocentista literalmente tontos – nesse tipo de ficção, eram marinheiros de primeira viagem. [...] Na época, o radicalismo da ruptura não foi percebido, pois a canonização de Machado, associada à celebração obrigatória por parte dos admiradores e amigos, tornou familiar o estranhamento que o novo romance deveria provocar. É como se paradoxalmente Romero estivesse mais bem equipado para reconhecer a originalidade do texto, *por localizar-se no extremo oposto das opções estéticas e filosóficas machadianas*. Desse modo, embora sistematicamente equivocados, *et pour cause*, Romero foi um dos mais agudos leitores do autor de *Dom Casmurro*”. (“O ruído das festas” e a

devo mencionar outros dois críticos representativos da hegemonia cientificista no país, José Veríssimo e Araripe Júnior.

Apontada por Sílvio Romero como um grave defeito, a ruptura do escritor com o meio e a raça brasileira foi, ao contrário, valorizada por José Veríssimo enquanto sinal de originalidade e superação das limitações de um povo “atrasado” como o nosso (VERÍSSIMO, 1977, p. 104). Quanto menos nacional a obra de Machado tanto melhor, já que mais próxima dos padrões literários europeus.

Segundo Veríssimo, Machado de Assis foi um grande escritor porque estava acima, e portanto deslocado, do meio nacional, foi universal porque não foi nacional. Já para Araripe, a obra de Machado foi significativa justamente pelo motivo oposto: porque – dentro de critérios nacionalísticos – nela a forma européia não foi meramente imitada mas “tropicalizada”, “obnubilada” pelo meio tropical, ou seja, porque foi, na sua essência, nacional.

Ser ou não ser nacional era uma referência, como se vê, para os diversos julgamentos, mas não constituía, de fato, a questão, uma vez que poderia significar ora um defeito, ora uma virtude, ora uma condição indispensável, ora um obstáculo intransponível para atingir o universalismo em questões de literatura.

O que gostaria de ressaltar, ao concluir, é o ponto comum entre todos estes escritores, que foi a utilização, em alguma medida, de critérios naturalistas e evolucionistas nos estudos comparativos

entre autores da mesma nacionalidade ou de nacionalidades diferentes. Com o cientificismo naturalista, os críticos acreditavam ser possível obter rigor e imparcialidade nas suas análises e, ao mesmo tempo, superar os esquemas impressionistas da crítica literária romântica. Sabe-se, hoje, no entanto, que os métodos naturalistas adotados, comprometidos com uma ideologia que nos reservava um papel menor na cena mundial, impossibilitavam o rigor e a neutralidade desejada. A consequência imediata é que, longe de ser científica, a crítica cientificista foi marcada em muitos momentos pelo aleatório, por um subjetivismo às vezes autoritário, exercida que foi ao sabor das veleidades pessoais.

Os fatores históricos, políticos e culturais que estão em jogo na legitimação da crítica literária brasileira no final do século XIX já foram suficientemente analisados por muitos escritores. Importante aqui é relembrar e reafirmar o fato de que o crítico brasileiro daquele período, para ser respeitado, devia adotar as teorias consagradas produzidas nos grandes centros culturais europeus, dominar seus conceitos e tentar adaptá-los a uma realidade distante, estranha a esses mesmos pressupostos teóricos. O que não significa desqualificar o exercício crítico dos escritores aqui referidos, como inadequação, apropriação indevida de ideias alheias porque importadas. Afirmamos apenas, sem outros desdobramentos dados os limites desse artigo, que a estranheza é constitutiva, inseparável do pensamento crítico não só do período aqui estudado. O fato é que não costumamos nos lembrar dos nossos erros de perspectiva, esquecidos que também nós, mergulhados na nossa nebulosa contemporaneidade, reinventamos

nossas tradições, criamos hipóteses de futuro, como um dia fizeram aqueles que hoje julgamos.

As teorias do final do século XIX, como se sabe, eram reconhecidas como verdadeiras e legítimas porque traziam a marca do estrangeiro, superior a nós em todos os sentidos: na raça e na cultura. Daí porque o determinismo evolucionista conduzia-nos, inevitavelmente, a um impasse. Como escapar dos defeitos da fatalidade de sermos um povo mestiço, resultado de povos condenados pela própria natureza a produzir uma cultura inferior, caricatura dos povos mais adiantados, nossos modelos inimitáveis, inalcançáveis?

Os que pensaram sobre a cultura brasileira com o auxílio do instrumental cientificista esforçaram-se, é verdade, para superar o impasse, para encontrar soluções para o nosso atraso. Mas tropeçavam sempre nas armadilhas do próprio corpo teórico utilizado. E o resultado de todos os esforços era inevitavelmente o mesmo impasse.

Mas ao que tudo indica, a aquiescência de nossos intelectuais em relação ao pensamento hegemônico europeu não significou aprovação passiva e acomodada, foi ao contrário, pode-se dizer, uma incorporação oportuna das ideias alheias, estrangeiras, das ideias de fora. Na verdade aquele pensamento serviu como instrumento legítimo e adequado para expressar as aspirações de um conjunto de críticos e escritores comprometidos na construção de um projeto político e cultural para o país. As ideias, portanto, não estavam fora de lugar, mas no seu devido lugar e exprimindo legitimamente os interesses de uma parcela que, apesar de muito pequena, era bastante significativa, pois representava entre nós a

vanguarda intelectual com poder de produzir e fazer reproduzir ideias, de forjar pensamentos sobre o país e divulgá-los o mais amplamente possível, não sem o risco de transformá-los, muitas vezes, é verdade, em fórmulas cristalizadas. As referências teóricas com as quais formularam sua crítica, com os inevitáveis acertos e desacertos de toda crítica, apresentavam muitas limitações, as limitações do tempo em que foram construídas. Por isso mesmo, Sívio Romero e seus contemporâneos não poderiam, dentro dos paradigmas consolidados no tempo e lugar devidos, conceber a realidade mais apropriadamente do que o fizeram.

Referências

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Machado de Assis. In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958-70. v. 3.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III.

CANDIDO, Antonio. (Seleção e Apresentação). Introdução. In: _____. *Sívio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978. p.XXII.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JOBIM, José Luis. História da literatura. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro. "O ruído das festas" e a fecundidade dos erros: como e por que rler Sílvio Romero. In: _____. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira e a crítica moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1880.

ROMERO, Sílvio. *Minhas contradições*. Bahia: Livraria Catilina, 1914.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1936.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. 5 v.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VERÍSSIMO, José. Machado de Assis. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

Euclides da Cunha: Literatura e História

Como já foi exaustivamente observado, a obra de Euclides da Cunha é permeada de contradições teóricas, próprias de uma geração de escritores brasileiros do final do século XIX, de formação essencialmente positivista.

De modo esquemático, pode-se afirmar, nela confrontam-se duas formas básicas de conhecimento: a dedução e a indução. De um lado, a utilização de métodos e conceitos em voga nas Ciências Sociais, com o objetivo de analisar e propor alternativas viáveis para os problemas sociais, econômicos e políticos do país; de outro, a observação mais direta da realidade, a qual por sua vez, não se explicava pelas significações convencionais das ideologias vigentes.

A aplicação de um quadro teórico incompatível com a intenção de elaborar um esquema que permitisse a integração do Brasil no processo civilizatório ocidental só podia mesmo resultar num beco sem saída. A esse respeito, Euclides da Cunha parecia estar consciente, embora jamais tenha explicitamente renunciado ao evolucionismo de Spencer e Gumpłowicz, ao determinismo de Taine ou ao positivismo de Augusto Comte.

Prova da atitude crítica e combativa do escritor – apesar do pessimismo em relação ao país, pessimismo decorrente das idéias mesmas que professava – são suas palavras no discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras, no qual afirma que os novos princípios políticos e filosóficos

que chegavam não tinham o abrigo de uma cultura, e ficavam no ar, inúteis, como forças admiráveis, mas sem pontos de apoio; e tornaram-se frases decorativas sem sentido, ou capazes de todos os sentidos; e reduziram-se a fórmulas irritantes de uma caturrice doutrinária inaturável; e acabaram fazendo-se palavras, meras palavras, rijas, sêcas, desfibradas, disfarçando a pobreza com a vestimenta das mais pretensiosas maiúsculas do alfabeto (CUNHA, 1966, v. I, p. 210).

Mas, ainda aqui, o impasse não consiste na teoria, o impasse existe porque o país não estaria preparado para acolher as novas idéias que vêm de fora.

A propósito, é esclarecedora a “Nota preliminar” de *Os sertões*, onde confessa o autor que foi involuntariamente (o grifo é meu) que seu livro se tornou um livro de ataque (CUNHA, 1966, v. II, p. 93-94).

Entre a observação resultante de sua experiência como repórter de “O Estado de São Paulo”, enviado a Canudos para acompanhar a última expedição militar, e o conhecimento dedutivo partindo de premissas positivistas, percorreu Euclides da Cunha um tortuoso caminho. De sua teoria sobre o Brasil, construída dentro do quadro teórico cientificista, permaneceram, vigorosas e verdadeiras, as afirmações finais de *Os sertões*, que, a seu despeito, tomaram a forma de uma crítica severa sobre a ação governamental diante da insurreição de Canudos, confirmando-se, assim, por parte do escritor, uma apreciável e singular superação dos entraves conceituais positivistas.

Na verdade, ao escrever a história da Guerra de Canudos, Euclides da Cunha não foi apenas um teórico, foi também um narrador. E ao narrar procurou fazer “jus ao admirável conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a história como ela merece”, tentando ser fiel não somente aos “fatos”, “datas” e “genealogias”, mas principalmente aos “sentimentos e costumes”, tentando sentir, ver e ouvir como “bárbaro” “entre bárbaros”, conforme ele mesmo diz ao transcrever as palavras do sociólogo francês acima citado (CUNHA, 1966, v. II, p. 94).

Essa visão, presente na obra do escritor, entre o que ele pretendia enquanto teórico e narrador e o que ele efetivamente realizou, coloca-nos frente a um outro impasse agora relativo às oscilações entre a arte e o conhecimento, entre a história – enquanto narrativa – e a literatura.

O que pretendo sustentar neste trabalho é a afirmação de que em *Os sertões* prevaleceu a arte enquanto forma de conhecimento, corrigindo alguns dos vários equívocos teóricos devidos aos esquemas abstratos positivistas, utilizados pelo escritor na sua interpretação do Brasil.

A afirmação, aliás, não é nova nem original. É unânime a idéia de que se não fosse a dimensão artística, *Os sertões* não teria permanecido como obra fundamental da literatura brasileira.

É objetivo meu, porém, abordar o problema procurando compreender a concepção bem peculiar do escritor a respeito da literatura enquanto história (ou da história enquanto literatura), com base nos textos de Euclides da Cunha, nos quais a questão é mencionada e especialmente na “Nota preliminar” de *Os sertões*, em

que Tucídides e Taine são citados como referências exemplares de narrador e historiador.

Embora haja recorrido ao termo já consagrado romance histórico e à proposta também conhecida de síntese entre arte e ciência, tão cara aos escritores cientificistas da época, o fato é que as mesmas noções adquirem um sentido bem específico nos textos do autor.

Numa carta endereçada a José Veríssimo, onde contesta o crítico literário por ter este último condenado o uso excessivo de termos técnicos e científicos em *Os sertões*, escreve Euclides da Cunha, justificando-se, que “o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer dos seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano”. Confiante, anuncia que “o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo; e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos, apenas, por uma síntese mais delicada, excluída apenas a avidez característica das análises e das experiências” (CUNHA, 1966, v. II, p. 620-621).

A partir da leitura de cartas e artigos do escritor acerca do assunto, pode-se afirmar que para ele a narrativa literária não se distingue da narrativa histórica, concebida, é claro, segundo o instrumental teórico positivista, última palavra no campo das ciências humanas daquele final de século. No caso de Euclides da Cunha o entrelaçamento da literatura, da história e do pensamento científico chega a um impasse com a sua obra mais conhecida, *Os Sertões*. De seus escritos, deduz-se que o autor considerava seu texto sobre Canudos um texto literário, mais especificamente um romance histórico.

Com essa visão, Euclides propôs uma estética para o relato dos eventos e para a descrição dos costumes, da “terra” e do “homem” brasileiro. Nossa história, afirmava o escritor, “é talvez certa, torturantemente certa no fixar não sei quantas datas e lugares ou compridos nomes de bispos e governadores, mas fala-nos tanto da alma brasileira como a topografia nos fala das paisagens” (CUNHA, 1966, v. I, p. 208).

Em carta a Araripe Junior, referindo-se à literatura brasileira, diz ele:

Não temos romances históricos, sendo a nossa vida nacional tão farta de episódios interessantíssimos e originais. A este propósito, estou quase a lhe dar o mesmo conselho que me deu há poucos dias, em carta, o Dr. Lúcio Mendonça: aviventar com a fantasia criadora um dos mil incidentes da nossa história (CUNHA, 1966, v. II, p. 628).

A este respeito, vale lembrar que Euclides da Cunha considerava a fantasia um elemento constitutivo do conhecimento; não a fantasia “imaginosa arbitrária”, mas a fantasia essencial à “pintura sugestiva dos homens e das coisas”, dos “costumes”, enfim, “que são a imprimidura indispensável ao desenho dos acontecimentos” (CUNHA, 1966, v. I, p. 208). A mesma idéia de romance histórico é ainda retomada pelo escritor num ensaio a respeito das secas no norte, lamentando que entre nós, “não havendo uma estética para as grandes desgraças coletivas”, como na Europa, “estes transes tão profundamente dramáticos não deixam

traços duradouros” (CUNHA, 1966, v. I, p. 131), não se acham expressos nas produções artísticas.

Temos aí o positivista Euclides da Cunha falando da história como um esteta: um esteta com sensibilidade para os acontecimentos dramáticos, ou melhor, um escritor que relatou os acontecimentos de um ponto de vista dramático¹.

Procurando compreender este contador de histórias que foi Euclides da Cunha, recorro aqui, aqui, mais uma vez à “Nota preliminar” de *Os sertões*, onde o autor cita a obra de Tucídides como modelo de narrativa histórica (CUNHA, 1966, v. II, p. 93-94).

Como é sabido, com Tucídides, ocorre uma ruptura radical em relação à tradição narrativa; o que se expressa na recusa da dimensão ficcional presente no relato mítico e poético, na atitude de suspeição frente à memória, à oralidade e à visão. A partir de Tucídides, o narrador passa a dar ênfase à dimensão política do relato, desqualificando a sua dimensão ficcional. A valorização da escrita e do leitor futuro são decorrências desse corte com a narrativa mítica e poética fundamentada na tradição oral². Essa mesma atitude de desconfiança e precaução, diante do testemunho

¹ Sobre a constituição do discurso histórico, a partir das obras de Heródoto e Tucídides, ver o artigo de Jeanne Marie Gagnebin, O início da história e as lágrimas de Tucídides. *Margem - Revista da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-São Paulo*, São Paulo, EDUC, n. 1, p. 9-28, mar. 1992.

² A respeito das relações entre a narrativa histórica e a narrativa literária, ver WHITE, Haiden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 97-116.

oral e da memória mais imediata, orienta Euclides da Cunha na elaboração de seu relato sobre o episódio de Canudos.

Como o narrador da Guerra do Peloponeso, dedicou-se o escritor brasileiro à reconstituição meticulosa da verdade dos fatos, que teria ficado perdida, segundo ele, em meio às variadas versões desconstruídas. Procurando ser imparcial, suspeitou de suas próprias impressões e das primeiras testemunhas que encontrou; não chegou, porém, a duvidar de si mesmo enquanto espectador nem do que chamou de “informações seguras”. E acreditou poder fornecer a interpretação fidedigna que faltava.

Sobre a Campanha de Canudos, Euclides da Cunha escreveu crônicas para o jornal “O Estado de São Paulo”, fez anotações em forma de um “Diário” – quando lá esteve como repórter acompanhando a última expedição militar – e produziu *Os sertões*, resultado de extensas pesquisas em autores consagrados na época, da análise de documentos bem como do testemunho dos que viveram a história então recente.

Entre a autoridade e o prestígio da ciência, a versão oficial veiculada pela imprensa, os relatos das “primeiras testemunhas” que encontrou e ainda as próprias impressões, a escrita de Euclides vacila.

Dentro da perspectiva evolucionista da história, teorizou sobre a “terra” e o “homem” brasileiro. Os fatos narrados na terceira e última parte do livro deveriam apenas comprovar as teorias propostas. Mas eis que a narração toma outro rumo e *Os sertões* torna-se um livro de “ataque franco e involuntário”, conforme afirmou o próprio Euclides na “Nota” citada.

Onde não esperava o leitor – e nem o próprio autor – exatamente no relato dos acontecimentos que este último “viu” e “observou”, revelou-se frágil o quadro teórico utilizado na descrição da “terra” e do “homem”.

A questão requeria, de fato, outros métodos de abordagem. Foi preciso, sim, ter acompanhado os acontecimentos de perto. Foi preciso estar atento ao que via e ouvia. Mas “o caso”, pondera o escritor, “era mais complexo e mais interessante” (CUNHA, 1966, v. II, p. 328). O “caso” não se explicava nem pela ciência, nem pelo testemunho dos que o viveram, nem pelas impressões do próprio narrador.

A narração dos últimos dias da Campanha é decisiva para a compreensão de um sentido mais abrangente da obra, pois é aí que o autor afirma, de maneira clara e inequívoca, a sua posição final. Sem mais oscilações nem ambigüidades, Euclides da Cunha termina por definir a Guerra de Canudos como “crime inútil e bárbaro”, “a luta mais brutal dos nossos tempos”, “um esboço real do maior escândalo da nossa história”, “uma charqueada” (CUNHA, 1966, v. II, p. 431, 409, 433, 461).

Foi por caminhos outros que não os métodos empregados – e na verdade em franca contradição com a ciência em particular, como já fora observado – que o escritor chegou a apontar este outro sentido para o drama de Canudos. O que ficou ainda para ser compreendido está suspenso nas reticências e entrelinhas das últimas páginas de *Os sertões*.

Defendendo a teoria da dominação, pela força, das raças superiores, Euclides da Cunha tentou o impossível: apontar saídas para o nosso atraso social, cultural e político, através de um

esquema interpretativo que excluía qualquer saída para países como o Brasil. Ao final, teve que abandonar este esquema teórico de interpretação. A suposta racionalidade cientificista cede lugar, passo a passo, para uma narrativa apaixonada e inequivocadamente comprometida. Vai-se desarticulando a argumentação positivista pelo poder de uma argumentação, em sentido contrário, que paralelamente se insinua. A verossimilhança obtida com a exposição, a princípio tão segura e afirmativa, das causas (o meio, a raça e o momento) do conflito perde a força diante de um outro discurso tecido de dúvidas, reticências, silêncios e frases entrecortadas, à medida que a narrativa se aproxima do final. Outras causas são então apontadas nas fraturas do discurso científico: as desigualdades de toda ordem, as disparidades entre os “dois Brasis” e por aí a fora. A retórica cientificista revela-se, deste modo, vazia frente a um discurso indignado e tenso de denúncia: o narrador positivista “sistematiza a dúvida” (CUNHA, 1966, v. II, p. 525).

Na escrita de Tucídides, diz Jeanne Marie Gagnebin, se “a austeridade argumentativa” – garantida pela coerência interna de seu discurso competente ao modo de um bom sofista – e “os critérios racionais” – que não são na verdade explicitados – nos permitem compreender racionalmente a história, por outro lado, nos impedem “de conceber uma outra história a não ser a escrita por ele” (GAGNEBIN, 1992, p. 12, 20, 21). Nesse sentido, continua Jeanne Marie, a retórica de Tucídides muito se aproxima da retórica sofista dos oradores públicos que ele tanto combateu, através de um discurso escrito lógico convincente. Apenas, o que faz a diferença entre a retórica dos demagogos e a escrita de Tucídides é o grau de

competência dessa última, assegurada pela emergência de um novo modelo narrativo que afinal se legitima e se afirma.

Ao contrário do relato bem articulado de Tucídides, a narrativa de Euclides deixa aberta aos futuros leitores, nas lacunas do seu discurso, a possibilidade de conceber outras interpretações.

Há muita coisa fora do lugar nesta história; há algo de inverossímil em Canudos, que as palavras parecem não conseguir reconstituir.

Do paralelo entre os dois escritores podemos afinal constatar que, se Tucídides conseguiu compreender e fazer compreender a história através da teoria do poder e da dominação, muito próxima de uma arte retórica bem-sucedida (GAGNEBIN, 1992, p. 28), Euclides da Cunha, ao contrário, não sustentou a racionalidade do discurso do mais forte. Certamente porque, além de ver e ouvir os acontecimentos e tentar interpretá-los segundo o instrumental teórico cientificista, o escritor brasileiro fez deles um relato mais próximo de uma arte poética, de uma narrativa literária, nem tão lógica, ou tão convincente, mas nem por isso, menos verdadeira. Que outro fator levaria um positivista a atravessar a opacidade do seu próprio discurso?

Referências

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. 2 v.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O início da história e as lágrimas de Tucídides. *Margem - Revista da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-São Paulo*, São Paulo, EDUC, n. 1, p. 9-28, mar. 1992.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. 3. ed. Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

WHITE, Haiden. O texto histórico como artefato literário. In: _____, *Tropicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. p.97-116.

O projeto de modernização na prosa machadiana

Poucos foram os escritores e intelectuais brasileiros que, na virada do século XIX, não se deixaram seduzir pelas novas correntes europeias de pensamento, largamente difundidas no país como o instrumento mais adequado e eficiente, capaz não só de fornecer explicações para os impasses da sociedade nacional como também de apontar saídas para uma superação efetiva desses mesmos problemas.

As teorias científicas e evolucionistas constituíam a última palavra na vida cultural e política do país, naquele período, e foram um instrumento político e ideológico decisivo na sustentação do cosmopolitismo etnocêntrico de século XIX.

Empenhados na tarefa de modernização e atualização da sociedade brasileira com o modelo europeu, pensadores nacionais atribuíam-se a missão de renovar as instituições políticas e culturais do país, visando a integrá-lo no conjunto das nações ocidentais mais civilizadas.

Entre os que não aderiram às novidades doutrinárias avulta a figura de Machado de Assis, distante e cauteloso ao definir sua posição quanto à eficácia e legitimidade das novas tendências universalistas. Selecionei dois contos – “Evolução” e “Teoria do medalhão” – e dois conhecidos ensaios críticos – “A nova geração” e “Instinto de nacionalidade” – através dos quais pode-se observar

como o escritor desconstrói a argumentação retórica dos modelos eurocêntricos de análise das formações culturais.

No artigo “A nova geração”, publicado na *Revista Brasileira*, no ano de 1879, Machado de Assis indaga se haveria uma “poesia nova” e, em caso afirmativo, qual seria seu fundamento teórico. Depois de analisar alguns poetas representantes mais significativos da “nova tendência”, concluiu Machado que estes não formavam um grupo coeso. Conjugação de ideal político e ideal poético, aspiração social ao reinado da justiça e da liberdade, tendência acentuada ao realismo resultando numa poesia de cunho cientificista e didático não constituíam, a seu ver, elementos suficientemente coerentes e articulados num corpo de doutrina estética, uma “feição assaz característica e definitiva”.

A direção do movimento artístico nacional determinada pelo “influxo externo” e a inexistência “por ora no nosso ambiente da força necessária à invenção de doutrinas novas”, conforme palavras do escritor, explicariam essa indefinição. Reconhece uma “tendência nova, oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas” mas, por outro lado, ainda não perfeitamente caracterizada (ASSIS, 1962, p. 809-836). Apesar da imparcialidade com que desenvolve a crítica aos adeptos das novas idéias evolucionistas, percebe-se a descrença do escritor face às promessas de uma sociedade moderna e progressista contidas nessas idéias.

A perspectiva de Machado, como a de outros escritores contemporâneos seus, era igualmente a construção de uma nacionalidade literária e cultural. Mas o sentimento que se revela através de sua escrita, em relação a uma desejada síntese entre a

contribuição local e a civilização universal, está longe do otimismo exaltado, da confiança no progresso supostamente acessível a todos. Ao contrário, num determinado ponto de seu artigo, Machado chama a atenção para a imatura e apressada adesão às novas idéias da parte dos novos escritores, que a elas recorriam para conhecer e interpretar a realidade social do país.

A nova geração frequenta os escritores da ciência; não há aí poeta digno desse nome que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e filósofos modernos. [...] Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta par ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente. (ASSIS, 1962, p. 836).

Em outro famoso artigo, "Instinto de nacionalidade" Machado já havia assinalado aos escritores brasileiros da época um esforço geral no sentido de construir uma autonomia literária e cultural, de tentar definir um caráter literário nacional.

A esse respeito, Machado de Assis, mais uma vez demonstrou imparcialidade tanto ao se manifestar contrário à opinião corrente, entre os românticos regionalistas, de que o espírito nacional residiria nas obras que tratam de "assunto local" (doutrina, dizia ele, que "a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura") (ASSIS, 1962, p. 803) quanto ao recomendar cautela na apropriação das teses universalistas.

Sem diminuir a importância dos assuntos regionais na formação da literatura brasileira, o escritor acentua, porém, o

componente universal. Ou seja, não bastava restringir-se à pintura e à descrição da “cor local” da vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações, da natureza e dos costumes. Mais ainda, o escritor poderia chegar até mesmo a prescindir das particularidades locais. É o que se deduz a partir da conhecida passagem, na qual Machado define o nacionalismo literário; definição aliás um tanto imprecisa se se restringir aos limites do texto de análise crítica.

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1962, p. 804).

E é exatamente o contrário desse “sentimento íntimo”, um nacionalismo reduzido ao registro do pitoresco, que Machado aponta e critica no romance e na poesia em questão:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. (ASSIS, 1962, p. 807).

Dimensões presentes na literatura machadiana, o “local” e o “universal” nela convivem sem se harmonizar. A observação é de Roberto Schwarz, em primoroso texto sobre o romance *Quincas borba*. A disparidade entre os dois componentes, não a síntese, escreve o crítico, é o que interessa a Machado. Da disparidade dos termos, apreendida na observação do cotidiano social e político do

país, resulta o humor característico de sua prosa.(SCHWARZ , 1989).

Penso aqui no conto “Evolução”, que faz parte de *Relíquias de casa velha*. Manifesta alusão ao evolucionismo de Spencer, o título parece sugerir o tratamento de um sério e intrincado problema filosófico, ou apenas, para um inadvertido leitor, indicar mais um louvor às idéias adotadas pela intelectualidade da época. Mas entre o título e a história, insinua-se uma dissonância através da fina ironia do narrador. A suposta gravidade da idéia evocada em “Evolução” colide de início com os nomes, absolutamente comuns e banais, das personagens: Inácio, o narrador; Benedito, seu conhecido e posterior amigo. Em tom de pilhéria, o narrador estranhamente compara Benedito com Romeu, procurando ressaltar talvez o disparate da própria comparação: afinal, “Benedito era o menos Romeu deste mundo”. (ASSIS, 1962, p. 703-708).

Em seu aspecto exterior, tudo “era natural e legítimo”: no modo de vestir-se, de andar, de gesticular, no seus 45 anos, sua idade de fato. “Moralmente”, também “era ele mesmo”. Artificiais, no entanto, eram suas ideias. Aí começamos a entender a correspondência estabelecida, no início do conto, entre o nome e o que ele expressa. Se os sentimentos confessados por Romeu são os mesmos independentemente de sua identidade convencional, portanto sinceros e legítimos, o mesmo não se poderia dizer das ideias e convicções de Benedito, cujo discurso , desleal e inconstante, mal consegue dissimular sua desfaçatez. No caso, vale o nome, aparência que se salva, fiel apenas a si mesma. Intelectualmente, Benedito é um embuste. A metáfora é clara:

Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter idéias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam ali à mesa com a família da casa. Às vezes, acontecia acharem-se ali duas pessoas inimigas, ou simplesmente antipáticas; ninguém brigava, o dono da casa impunha aos hóspedes a indulgência recíproca. Era assim que ele conseguia ajustar uma espécie de ateísmo vago com duas irmandades que fundou, não sei se na Gávea, na Tijuca ou no Engenho Velho. Usava assim, promiscuamente, a devoção, a irreligião e as meias de seda. (ASSIS, 1962, p. 704).

Também em contraste com o tema da narrativa é a circunstância insignificante e casual em que os dois se conhecem: numa viagem de trem para Vassouras, cidade interiorana do Estado do Rio de Janeiro. Mas se a circunstância era corriqueira, o tom da conversa, ao contrário, era pretensiosamente elevado. Debatiam os dois sobre o “progresso que traziam” para o país “as estradas de ferro”. No meio da conversa, Inácio dispara ingênua e despreziosa idéia, que será, em posterior ocasião, inadequadamente apropriada por Benedito: “Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro.” (ASSIS, 1962, p. 704).

Dias depois, num almoço oferecido a Inácio, retoma Benedito a frase do amigo, alterando-lhe o sentido:

– Sim, senhor; é justamente o que *o senhor dizia* (o grifo é do autor) na diligência de Vassouras. Só começaremos a andar quando

tivermos muitas estradas de ferro. Não imagina como isso é verdade. (ASSIS, 1962, p. 705).

Já aí o sujeito do discurso transfere-se da primeira para a terceira pessoa do singular e desta para a primeira do plural. No discurso da personagem, a autoria vai-se degradando em apropriação indevida: “– [...] Lembra-se do que nós dizíamos [o grifo é do autor] na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andar­á com estradas de ferro...” (ASSIS, 1962, p. 707).

Cáustico, o narrador, em discurso indireto livre, faz ecoar nas palavras de Benedito a retórica desgastada das elites intelectuais brasileiras. Em poucas linhas e num só parágrafo, a personagem passa dos princípios políticos, para as salas, para os quadros, para um retrato de mulher. Trazidas para o mesmo plano do pequeno universo particular de Benedito, as idéias universais perdem a suposta gravidade de que se revestem, tornando-se irrisórias e inverossímeis. Num só lance, o narrador revela a inadequação das “novas idéias” e o cinismo de seus arautos. Sem qualquer disponibilidade para o trabalho metódico e obstinado, Benedito empenha-se para eleger-se deputado. O político reencontra o intelectual.

O discurso rascunhado, lido em voz alta para Inácio, revela a natureza do processo canhestro da modernização da cultura nacional:

No meio da agitação crescente dos espíritos, do alarido partidário que encobre as vozes dos legítimos interesses, permiti

que alguém faça ouvir uma súplica da nação. Senhores, é tempo de cuidar, exclusivamente, – notai que digo exclusivamente, – dos melhoramentos materiais do país. Não desconheço o que se me pode replicar; dir-me-eis que uma nação não se compõe só de estômago para digerir, mas de cabeça para pensar e de coração para sentir. Respondo-vos que tudo isso não valerá nada ou pouco, se ela não tiver pernas para caminhar; e aqui repetirei o que, há alguns anos, dizia eu (o grifo é do autor) a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro... (ASSIS, 1962, p. 708).

Perplexo, Inácio reconhece sinceridade nas palavras de Benedito, só restando-lhe atribuir “o abismo” dessa atitude a “mais um efeito da lei da evolução, tal como a definiu Spencer, – Spencer ou Benedito, um deles.” (ASSIS, 1962, p. 708).

Benedito torna-se notável pela sua mediocridade, pela sua vacuidade. Constrói uma imagem oca de si mesmo e com ela identifica-se, a ponto de desconhecer inteiramente a farsa que ele representa. Ao menos é o que parece, tomando-se em conta a palavra do narrador. A propósito, Benedito faz lembrar o personagem de outro conto, “Teoria do medalhão”, incluído em *Papéis avulsos*.

Nessa história, sob a forma de diálogo, aconselha o pai ao filho (são eles os dois únicos personagens) exercícios “debilitantes” para que este possa vir a ser um “completo medalhão” (ASSIS, 1962, p. 288-295).

O que em “Evolução” é narrado de modo oblíquo, em “Teoria do medalhão” revela-se de forma direta no discurso explicitamente cínico de um dos dois interlocutores, o pai. Nada escapa a esta

irônica análise do ofício de “medalhão”. Análise no sentido mais literal do termo: decomposição das partes de um discurso, das etapas de uma prática.

O filho Janjão, que estava completando 22 anos, é o aprendiz de um simulacro, futuro Benedito, que um dia, em plena posse dos segredos e artimanhas do exercício do poder, “guardadas as proporções”, como ressalva seu pai, cumprirá sua função, à maneira do *Príncipe* de Maquiavel.

Saber de cor “toda a recente terminologia científica”, fazer a “publicidade constante” de todos os atos, expor a própria imagem, eis o conjunto de fatores que tornam um homem objeto de admiração e respeito público. Admiração adquirida sobre a construção arbitrária de um nome. O nome soa falso, a pessoa, uma farsa. Esta a natureza do perfeito e acabado “medalhão”, suposto homem de ideias, que aprendeu a “ciência de outiva” (ASSIS, 1962, p. 288-295) e que uma vez político, exercerá uma política de espetáculo, uma retórica como convém a seu público específico:

- Se for ao parlamento, posso ocupar a tribuna?
- [...] Um discurso de metafísica política apaixonada naturalmente os partidos e o público, chama os apartes e as respostas. E depois não obriga a pensar e descobrir. Nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado; é só proferir os alforjes da memória. Em todo caso, não transcendas nunca os limites de uma invejável vulgaridade. (ASSIS, 1962, p. 294).

Sem a complacência demonstrada (nos artigos aqui comentados) com a “nova geração” de escritores entusiasmados com as correntes teóricas científicistas, Machado de Assis expõe a frágil argumentação do discurso das elites intelectuais brasileiras, fundamentado nos paradigmas eurocêntricos da modernização da cultura.

A respeito, cito uma passagem do conto, em que é clara e direta à referência ao modo de incorporação das teorias políticas de formação cultural:

– Vejo por aí que vosmecê condena toda e qualquer aplicação de processos modernos.

– Entendamo-nos. Condeno a aplicação, louvo a denominação. O mesmo direi de toda a recente terminologia científica; deves decorá-la. Conquanto o rasgo peculiar do medalhão seja uma certa atitude de deus Término, e as ciências sejam obra do movimento humano, como tens de ser medalhão mais tarde, convém tomar as armas do teu tempo. E de duas uma: – ou elas estarão usadas e divulgadas daqui a trinta anos, ou conservar-se-ão novas: no primeiro caso, pertencem-te de foro próprio; no segundo, podes ter a coquette de as trazer, para mostrar que também és pintor. De outiva, com o tempo, irás sabendo a que leis, casos e fenômenos responde toda essa terminologia; porque o método de interrogar os próprios mestres e oficiais da ciência, nos seus livros, estudos e memórias, além de tedioso e cansativo, traz o perigo de inocular idéias novas, e é radicalmente falso. Acresce que no dia em que viesses a assenhorear-te do espírito daquelas leis e fórmulas, serias provavelmente levado a empregá-las com um tal ou qual comedimento, [...] e este fenômeno, tratando-se de um medalhão, é que não seria científico. (ASSIS, 1962, p. 292).

Quem escreveu esses textos sabia da importância da ironia para uma crítica consequente da modernidade e dos prejuízos que ela certamente pode trazer para os que aspiram a uma posição de destaque na vida pública. É o personagem pai de “Teoria do medalhão” quem adverte:

-Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido por Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca [...]. (ASSIS, 1962, p. 294).

Cético e insolente, como os autores citados, Machado de Assis não se deixou enganar pelas doutrinas que alardeavam o contínuo progresso e melhoramento da sociedade, que faziam a apologia da novidade como único e privilegiado meio de alcançar o utópico estágio final de evolução, em flagrante paradoxo com a noção mesma de modernidade.

O que faz da personagem de “Evolução” uma cômica figura é a sua enfatuada posição de homem culto, de político sério. Essa mesma arrogância, que se revela no descarado cinismo da personagem de “Teoria do medalhão”, de outro modo torna Benedito risível caricatura.

Nos dois casos, evidencia-se (conforme já registrado no artigo de Roberto Schwarz a respeito de um episódio de *Quincas Borba*) a “dissonância”, a “incongruência” entre as idéias universais

e as condições locais de sua incorporação. A ironia foi o critério da escrita desconfiada machadiana, que por este recurso apreendeu e confirmou a especificidade da formação cultural brasileira no final do século XIX, com suas contradições, seus disparates, suas risíveis personagens.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Nacional e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III, p. 809-836.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III, p. 801-809.

ASSIS, Machado de. Teoria do Medalhão. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. II, p. 288-295.

ASSIS, Machado de. Evolução. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. II, p. 703-708.

BHABHA, Homi K. *Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. p.201-37.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Luiz Costa. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 33-39, 1996.

PRADO, Antônio Arnoni. Nacionalismo literário e cosmopolitismo. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2, p. 597-613.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo (Políticas de Identidade e de Globalização na Moderna Cultura Brasileira). *Gragoatá*, Niterói: EDUFF, n.1, p. 31-54, 2. sem.1996.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O nacional e o cosmopolitismo na cultura brasileira: a polêmica Alencar-Nabuco

Travada na imprensa, no ano de 1875, a polêmica Alencar-Nabuco expõe duas atitudes que se polarizaram em torno da questão da identidade cultural: a defesa do cosmopolitismo e a defesa do nacionalismo.

Quem iniciou a discussão em tom de disputa acirrada foi Alencar, no primeiro artigo em que responde à crítica de Joaquim Nabuco.

O que estava em jogo não era apenas o julgamento crítico de um texto literário, mas sobretudo a afirmação de uma literatura nacional, para cuja construção tanto empenhou-se o mesmo Alencar. Este, mordaz e irônico, condena o cosmopolitismo da elite intelectual brasileira, ao mesmo tempo em que defende o seu projeto literário e cultural fundamentado no modelo indianista.

Nabuco, por sua vez, rebate sem complacência as acusações de seu oponente, desqualificando a literatura indígena nacional como imitação inadequada do indianismo romântico europeu.

Esquemmatizando o problema, veríamos, no caso, não apenas pontos de vista opostos em relação à cultura brasileira, mas discordâncias radicais assumidas pelos dois escritores, numa polêmica emblemática dos impasses teóricos que a intelectualidade do século XIX teve que enfrentar. São diferenças, no entanto, que mal escondem perspectivas comuns: atitudes aparentemente opostas e excludentes, revelam, no final das contas, um falso problema posto em evidência nesses debates.

Uma leitura atenta deixará claro que tanto a opção política e cultural de Joaquim Nabuco pelo cosmopolitismo quanto o projeto nacionalista de Alencar foram motivados por parâmetros europeus de civilização. A crítica literária e cultural que empreendem Alencar e Nabuco na imprensa, durante a conhecida polêmica, parte da mesma perspectiva eurocêntrica que marcou os estudos comparativistas do final do século XIX, orientados pela noção de “empréstimo” e pela ênfase na crítica das fontes e das influências.

A propósito, deve-se ressaltar o ocidentalismo do nacionalista Alencar, que, se por um lado confere prioridade à “aura americana”, ao “gênio indígena” na formação da cultura brasileira, não recusa “nossa origem européia” nem os grandes modelos, sabedor, ao que parece, de que qualquer opção excludente a respeito de tal questão mostrava-se inviável. (COUTINHO, 1978, p. 40).

Tanto é que sua argumentação, assim como a de Nabuco, foi orientada segundo parâmetros da originalidade, das fontes e das influências pois, para afirmar a autonomia de sua literatura, sobretudo para justificar o estilo de sua escrita, busca respaldo nos escritores europeus, referências legítimas de autoridade. (COUTINHO, 1978, p. 147).

Com a literatura indianista de fundação, pretendia Alencar, assim como os defensores dos ideais universalistas, inscrever o Brasil no “mapa das grandes nações”. (COUTINHO, 1978, p. 36). Avaliado desse ponto de vista, o nacionalismo apresenta-se como a outra face do cosmopolitismo característico do final do século XIX e não uma cópia anacrônica das produções estrangeiras, conforme ponto de vista defendido por Nabuco.

Destacarei alguns passos e argumentos decisivos dessa polêmica para avaliar o fundo comum aos dois projetos de construção de uma cultura nacional, daquele período, seus impasses teóricos e práticos, traduzidos em suas relações com a modernização social efetiva.

Insucesso de público e de crítica, a representação do drama *O jesuíta*, de José de Alencar, desencadeou acirradas discussões em torno de questões que ultrapassaram o interesse de um campo restritamente literário, bem ao modo da crítica do século XIX.

Indignado com a reação negativa à peça teatral de sua autoria, Alencar reafirma a importância de uma literatura voltada para os valores específicos de uma nacionalidade. Cito um trecho do primeiro entre os quatro artigos, de José de Alencar, publicados no jornal *O Globo*, em resposta ao artigo de Joaquim Nabuco saído no mesmo jornal em 22-9-1875, no qual este último havia estabelecido uma comparação entre o teatro francês e o brasileiro, desqualificando a produção nacional:

Se o autor em vez de situar a sua casa no Rio de Janeiro, a colocasse em Lisboa; se o Dr. Samuel, ideal do precursor brasileiro, que em 1759, quando a independência do Brasil era um impossível, sonhava a realização dessa quimera; ao contrário representasse no drama um restaurador português, concebendo o plano ousado de arrancar sua pátria ao jugo tirânico do poderoso Filipe II; é provável que os estímulos patrióticos da colônia lusitana levassem ao teatro um pressurosa multidão disposta a aplaudir, ou pelo menos a animar o tentâmem do escritor. Mas os brasileiros da côrte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do

italiano, do árabe, de tudo, menos do que é nacional. Isso apenas serve para eleição. No meio da chusma que se diverte e enche os espetáculos, há uma creme; valerá ela mais do que o coalho? A sociedade fina é uma seleção; mas uma seleção de Darwin, e muito próxima do tipo primitivo, está ainda muito símia. Na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles, **ces messieurs**, não sabem que significa teatro nacional. (COUTINHO, 1978, p. 24).

Nabuco, em outro artigo, censura as palavras de Alencar sobre a sociedade fluminense: ironicamente as faz recair sobre o seu contendor, quando se refere ao público “híbrido”, “símio”, cujo autor predileto era o próprio Alencar. (COUTINHO, 1978, p. 45).

Predomina o tom agressivo, irônico e mesmo ressentido ao longo de toda a discussão. Arrogância da parte de Nabuco, incompreensão dos dois lados; ainda assim, a polêmica interessa pelo que revela a respeito da *sensação de dualidade* que marca a vida intelectual no país, sobretudo a partir de meados do século XIX.¹

Ao contrário de Nabuco, que não vislumbrava conciliação entre o atraso do país e o progresso das nações européias, para

¹ Conferir estudo de Paulo Arantes, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; especialmente o primeiro capítulo, “Sentimento dos contrários”, em que o autor faz menção ao texto de Joaquim Nabuco, *Minha formação*. Ver também o capítulo “A importação do romance e suas contradições em Alencar, em *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz, São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Alencar, “a causa da liberdade e da civilização” não exclui necessariamente “o entusiasmo patriótico”, o interesse pela história nacional, pelas tradições e costumes, que é a expressão da alma do povo. (COUTINHO, 1978, p. 27-37).

Alencar, já assinalamos acima, não descarta a origem europeia da cultura brasileira, apenas quer realçar a importância do que ele chama de “aura americana”, “gênio indígena”, como modelo de uma poesia autenticamente nacional. (COUTINHO, 1978, p. 40).

A discussão vai longe. Nabuco pretende desmitificar o então maior e mais popular escritor brasileiro. Propõe uma análise objetiva das obras de Alencar, mas o alvo acaba sendo o autor: para o cosmopolita Nabuco, Alencar não consegue descortinar “o horizonte que se alarga”, porque teria “as pálpebras cerradas”. (COUTINHO, 1978, p. 49).

Alencar, por sua vez, afirma preferir “andar atrasado a ser anacrônico em companhia de tão ilustres escritores”. (COUTINHO, 1978, p. 94).

Nabuco contesta a brasilidade e mesmo a originalidade da “literatura tupi” de Alencar e chama a atenção para a influência de Chateaubriand e Cooper nas obras indianistas do escritor nacional. Acusa ainda os romances urbanos de Alencar de plágios, cópias mal feitas de textos europeus. (COUTINHO, 1978, p. 83-91; 129-39).

Alencar rebate. Argumenta com datas, tenta provar a singularidade de sua produção literária realçando detalhes sem maior importância e, claro, não convence.

(COUTINHO, 1978, p. 93-101; 141-152). A propósito, é mais feliz em outro texto (no qual, pode-se dizer, defendera a boa cópia), “Benção paterna”, prefácio a *Sonhos d'Ouro*, romance urbano

publicado em 1872. Neste prefácio, pergunta o escritor, defendendo o realismo de seus romances contra os críticos que os censuraram por apresentarem uma “confeição estrangeira”: *Como se há de tirar a fotografia desta cidade, sem lhe copiar as feições?* Estrangeira parecia a própria sociedade fluminense, “que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas, com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão eriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.” (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 699).

Reconhecendo o inevitável da imitação, diz por fim Alencar:

Em vez de andarem assim a tasquinhar com dente de traça nos folhetinistas do romance, da comédia, ou do jornal, por causa dos neologismos de palavra e de frase, que vão introduzindo os novos costumes, deviam os críticos darem-se a outro mister mais útil, e era o de joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, mas aplaudindo a aclimação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 699).

Lembre-se, a propósito, o texto de Roberto Schwarz, no qual assinala “o lado positivo” das contradições presentes nos romances e outros escritos de Alencar. (SCHWARZ, 1977, p. 47). O romancista, ainda que não houvesse explorado do fato todas as razões de natureza política e cultural, teria percebido um problema a ser enfrentado pelo escritor brasileiro na imitação de formas européias de narrativa, no que ele chama de “aclimação de planta exótica”. São palavras do crítico, citando Alencar:

Explicando-se a propósito de Senhora e da figura de Seixas, que fora criticada por seu pouco relevo moral, responde que “talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense”, e gaba-lhes “justamente [...] esse cunho nacional”. “Os teus colossos”, diz Alencar ao seu crítico, “neste nosso mundo (brasileiro) teriam ares de convidados de pedra”. (SCHWARZ, 1977, p. 47).

A solução encontrada por Alencar consiste numa espécie de acomodação entre tendências culturais e literárias européias e o acanhado meio nacional. Dessa acomodação resultam as “incoerências literárias”, (página 49) apontadas por Roberto Schwarz, na prosa alencariana, incoerências que possuiriam, no entanto, uma grande força mimética. Assim diz o crítico:

Note-se portanto o problema: onde vimos um **defeito de composição** (o destaque é do autor), Alencar vê um **acerto da imitação** (grifo do autor). De fato, a fratura formal em que insistimos, e que Alencar insistia em produzir, guiado pelo senso do “tamanho fluminense”, tem extraordinário valor mimético, e nada é mais brasileiro que esta literatura mal-resolvida. (SCHWARZ, 1977, p. 48).

E é exatamente o “realismo” de Alencar o que Nabuco não pode suportar. Recorrendo ainda às palavras de Roberto Schwarz, “Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso de realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro”. (SCHWARZ, 1977, p. 32). Diante do desafio de

expressar esse novo elemento através de uma forma literária de prestígio internacional, de inserir a literatura brasileira no mesmo nível das tendências contemporâneas, optou Alencar por uma forma conciliada.

Como representante da geração de intelectuais que empreenderam uma modernização conservadora no campo das idéias e das artes no país, a partir da segunda metade do século XIX, Alencar vivenciou e expressou as ambivalências do projeto de alinhar a nação com os padrões e referências da cultura européia. Produziu uma literatura, orientada pelo projeto de conciliação – subtraindo-lhe as incompatibilidades e contradições – entre a forma literária européia e as circunstâncias locais brasileiras, no que foi legítimo representante de sua classe e coerente com sua posição de intelectual de prestígio no país.²

O passo decisivo para encontrar-se a forma apropriada para esta nova matéria - a realidade brasileira – seria dado mais a frente por Machado de Assis, em cuja prosa o desajuste entre a

² “Alencar não insiste na contradição entre a forma européia e a sociabilidade local, mas insiste em pô-las em presença, no que é membro de sua classe, que apreciava o progresso e as atualidades culturais, a que tinha direito, e apreciava as relações tradicionais, que lhe validavam a eminência. Não se trata de indecisão, mas de adesão simultânea a termos inteiramente heterogêneos, incompatíveis quanto aos princípios - e harmonizados na prática de nosso “paternalismo esclarecido”. [...] Assim, repetindo sem crítica, os interesses de sua classe, Alencar manifesta um fato crucial de nossa vida - a conciliação de clientelismo e ideologia liberal - ao mesmo tempo que lhe desconhece a natureza problemática, razão pela qual naufraga no conformismo do senso comum, de cuja falsidade as suas incoerências literárias são o sintoma.” Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas*, São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 49.

representação romanesca de origem européia e as particularidades brasileiras assumiria o tom da sátira e do humor. Digamos que a imitação, levada a sério em Alencar, transforma-se na pena de Machado em melancólica e risível incongruência.

Mas retornemos à polêmica Alencar-Nabuco.

A partir da perspectiva teórica aqui adotada, os equívocos de Nabuco na crítica que faz ao caráter de arremedo na ficção de Alencar mostram-se mais evidentes, e mesmo a reflexão do próprio Alencar a respeito do problema adquire outro relevo. Assim, podemos devolver a Nabuco a mesma acusação que ele lançou contra a prosa alencariana. Com sua opção excludente pelas tendências universais da cultura, Nabuco demonstra sofrer, ele também, de uma “oclusão das pálpebras”.

A “opção cosmopolita, eurocêntrica”³ de Nabuco, assim como o projeto alencariano de construção da literatura nacional expressam fundamentalmente um mesmo dilema. São respostas distintas, limitadas por um mesmo quadro de referências culturais e sociais, por uma orientação teórica comum.

Circunscritos nos limites da crítica literária comparada do final do século XIX, tanto Alencar como Nabuco não poderiam ver além do horizonte teórico comparatista daquele tempo. Ao menos, até certo ponto, as limitações e impasses eram inevitáveis.

Em conhecida passagem de *Minha formação*, Joaquim Nabuco confessa sua incapacidade para a política local, “a do país, a

³ Leia-se, a respeito, o artigo de Silvano Santiago, “Atração do mundo”, publicado na *Revista Gragoatá*, Niterói: EDUFF, n. 1, p. 31-54, 2. sem. 1996.

dos partidos”, justificando-a com as seguintes palavras: [...] “não só um mundo de coisas me parece superior a ela, como também minha curiosidade, o meu interesse, vai sempre para o ponto onde a ação do drama contemporâneo universal é mais complicada ou mais intensa..” (NABUCO, 1963, p. 33).

Atraído, antes, pelo “espetáculo da civilização”, encenado do outro lado do Atlântico, Nabuco lamenta melancolicamente a separação intransponível entre o país de origem e o século, entre a pátria e o mundo:

Estamos assim condenados à mais terrível das instabilidades, e é isto o que explica o fato de tantos sul-americanos preferirem viver na Europa... [...] A instabilidade a que me refiro provém de que na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; e que na Europa nos falta a pátria [...] De um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação européia. (NABUCO, 1963, p. 39-40).

Nostálgico, uma vez que busca no passado mítico indígena uma suposta brasilidade perdida, e utópico certamente, porque aposta na síntese das particularidades nacionais e do andamento da civilização, Alencar afasta e elide a sensação de ambivalência cultural, de estranhamento e exílio no próprio solo pátrio, criando enredos e personagens libertos do peso de realidade, fictícios, ou artificiais, conforme acusações de Nabuco que por sua vez, sem o envolvimento direto com a construção de uma produção literária nacional, não poderia compreender as razões de Alencar.

Referências

ALENCAR, José de. Benção Paterna. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

COUTINHO, Afrânio. (Organização e introdução). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo. *Revista Gragoatá*, Niterói: EDUFF, n.1, p. 31-54, 2. sem.1996.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

**Escritas de si e ficcionalidade:
autobiografia, memórias, relatos**

Do arriscado gesto especular: o si-mesmo entre miragens, no espelho de Rosa

Vê-se agora porque a esquiva é sempre um erro: ela é sempre inoperante, porque o real tem sempre razão.

Clément Rosset, *O real e seu duplo*.

Que o homem é a sombra de um sonho, referia Píndaro, skías ónar ánthropos; e – vinda de outras eras ... – Augusto dos Anjos.

Guimarães Rosa, Aletria e hermenêutica, em *Tutaméia*
(*Terceiras estórias*)

Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo dos meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.

Guimarães Rosa, Se eu seria personagem, em *Tutaméia*
(*Terceiras estórias*)

Introdução

A questão proposta por Guimarães Rosa, no conto “O espelho”, não é nova. Fundamenta a literatura moderna, desde os românticos, que deram início ao questionamento da *mimesis*

compreendida como *semelhança* em relação a um referente externo às palavras e às imagens que, por pressuposto, o refletem. Singular é a resposta – devolvida ao leitor sob a forma de “simples perguntas”, como as que nos propõe o narrador de “O espelho” ao final do conto: “Você chegou a existir? Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens?”

Que ideias, que sentimentos, sobre a vida e a literatura, essas perguntas encerram? Guimarães Rosa, o autor, narrador-protagonista de tantas histórias, acreditava – seus escritos, seus depoimentos confirmariam? – na indissociabilidade da ficção e do real.

No texto que se segue, ensaio alguns argumentos em defesa dessa hipótese. Ao contrário do que pode parecer numa primeira leitura, “O espelho” não é mero exercício lúdico sobre o arriscado gesto especular; a traição das imagens revela antes que “os olhos são a porta do engano” ou que “o espelho, são muitos”. Estamos, ao que parece, diante da *afirmação da diferença* que se interpõe entre a imagem e o seu referente: se os espelhos vários recusam por longo tempo a identificação do narrador consigo mesmo, é porque ele, até então, “não amava”: para ver a si mesmo foi preciso renunciar ao visível na superfície, à solidão narcísica. Ver a si mesmo resultou da entrega amorosa, da alegria e da confiança no outro, parte de si que se desconhece. Através do mesmo “espelho deformador”, acolhendo esse outro tão diferente, é que se reataram as relações entre o fora e o dentro, inseparáveis, indiscerníveis. Uma certa *semelhança* fez-se possível, sem a exclusão ou apagamento da diferença, mas também

sem o apagamento da realidade, que na mimesis retorna com toda a sua força de assombro e enigma.

Depois de fracassadas tentativas, nosso narrador abandona por longo tempo a investigação de si mesmo. E é essa renúncia, paradoxalmente, que vai levá-lo (de volta?) à sua irreduzível, inimitável singularidade.

Retomando o fio da meada, nesse *espelho* não temos, à moda dos modernos, um questionamento da mimesis e menos ainda o desencanto com o real que daí resulta. Lemos nessa narrativa uma bem humorada desconstrução das muitas formas da ilusão, entre elas a ilusão de que os espelhos possam refletir outra coisa que a dissonância. O singular, o único, é aí vivenciado não sem o sentimento do trágico. Humor ao trágico associado, em Rosa quase tudo termina bem; na sua literatura, como na vida, o real tem sempre razão, o mundo não é um “agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens”, nele cabe a literatura, ficção carregada do sentimento do mundo, na sua trágica alegria.

Em outras palavras, proponho neste artigo que a narração de “O espelho” deva ser lida como uma poética afirmativa da mimesis, porque afirmativa da vida a que se entrelaça.

“...eu não via os meus olhos.”

A assunção do eu pelo eu tem, assim, como condição fundamental, a renúncia ao duplo, o abandono do projeto de apreender o eu pelo eu em uma contraditória duplicação do único: eis por que o êxito psicológico do auto-retrato, no pintor, implica o abandono do próprio auto-retrato; como em Vermeer, de quem um

dos profundos segredos foi representar-se de costas, no célebre "O Ateliê".

Clément Rosset, *O real e seu duplo.*

Conta a lenda que Tirésias foi punido com a cegueira, por ter visto Palas Atena banhando-se num rio. Ofuscado pela beleza divina, Tirésias não conseguiu desviar o olhar. Face a face com o que nenhum homem poderia ver sem perder a si mesmo nesse olhar, Tirésias perde a visão em seus olhos, ao mesmo tempo adquirindo o dom da profecia: torna-se o mais sábio dentre os homens, aquele que, embora cego, decifra "todos os sinais vindos do céu e os deste mundo"; aquele que, embora cego, "apreende a realidade toda", o passado, o presente e o futuro. (SÓFOCLES, 1998, p. 33).

Diz o narrador de "O espelho" que "Tirésias [...] já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse..." (ROSA, 1985, p. 66-67). Narciso, como se sabe, por não haver correspondido ao amor que por ele sentia a ninfa Eco, foi condenado por Afrodite a intermináveis tentativas para aproximar-se da imagem refletida nas águas de uma fonte, imagem pela qual se apaixonara sem saber que esse outro, desconhecido e inacessível, era o reflexo de si mesmo. Narciso morre, encerrado no espetáculo de sua própria imagem, o que, ao contrário do que se costuma pensar, não significa amar excessivamente a si próprio, mas ser dominado pelo fascínio de seu duplo. Narciso morre porque, vítima

de uma espécie de cegueira, foi incapaz de ver e amar a si mesmo e ao outro.¹

E o que ocorre com a visão do nosso narrador/Narciso? Supostamente “por acaso”, depara com a imagem terrível de si mesmo, refletida por dois espelhos que, combinados, oferecem-lhe um estranho e distorcido retrato:

Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri ... era eu, mesmo! (ROSA, 1985, p. 67).

Movido por essa inesperada e inexplicável revelação, inicia então a procura do “eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio.” (ROSA, 1985, p. 67). Primeiro por curiosidade “desinteressada”, como se tratasse de provar uma “realidade experimental”, depois por uma questão de sobrevivência física e psíquica, o fato é que a procura de um “rosto interno” impõe-se, imperiosa, na tentativa de superar a distância entre a “hedionda” imagem percebida no espelho e a mais ou menos bela figura pressuposta.

¹ Ver, a respeito, instigante ensaio de Clément Rosset, *O real e seu duplo*, 1998.

Mas, nas várias tentativas para “transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*”, (ROSA, 1985, p. 68), o que consegue enxergar no espelho são apenas intermináveis máscaras, sucedendo-se umas às outras, “num movimento deceptivo, constante”, sem qualquer referência, nem dentro nem fora do espelho. Na “face vazia do espelho” as imagens impunham a sua lógica, a lógica da repetição de uma ausência:

Quem se olha no espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém na verdade se acha feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. [...] Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente (ROSA, 1985, p. 67-68).

Mas não são, ainda, esses primeiros obstáculos que impediriam o protagonista dessa experiência de prosseguir a travessia na direção da sua “vera forma”. “Caçador de meu próprio aspecto formal” (ROSA, 1985, p.68), assim define-se o narrador porque até então (até o momento em que, mirando-se no espelho, nada vê, nem mesmo os próprios olhos) acreditava, ainda que vacilante, numa “existência central, pessoal, autônoma” (ROSA, 1985, p.71), num rosto que, embora continuamente desfigurado pelo tempo, permaneceria íntegro para além do superficialmente

visível. Como também parecia acreditar no “transcendente”, no “mistério” a que ele se refere logo no início do conto.²

O rosto percebido no espelho é apenas um rosto “externo”, feito de “diversas componentes”: para aceder a um suposto centro, seria preciso “submetê-las a um bloqueio visual ou anulamento perceptivo”. (ROSA, 1985, p. 68-69). Enigma de difícil decifração, a exigir muita paciência, renúncia e sabedoria, ver a si mesmo implica um raro desprendimento das mais caras ilusões, incluindo as que se devem aos nossos precários sentidos: “Os olhos, por enquanto, são porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim.” (ROSA, 1985, p. 66).

Prosseguindo na tentativa de desvendar o mistério de uma realidade instável e incerta, o narrador/protagonista exercita o olhar “não vendo” as variadas componentes, passageiras e enganosas, do rosto que se apresenta mais evidente, mais imediato: “o elemento animal”, “o elemento hereditário”, as “parecenças” com familiares, “o que se deveria ao contágio das paixões”, “o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência, sem conexões nem fundura.” (ROSA, 1985, p. 69-70). O resultado desse despojamento de todas as máscaras que compõem o rosto externo foi a percepção aguda de um insuportável modo de ser labiríntico. Após meses sem mirar-se

² “Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” (ROSA, 1985, p. 65).

em qualquer espelho, retoma a experiência que com essas palavras relata:

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. [...] Voltei a encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! (ROSA, 1985, p. 70).

Nada obtendo com a experiência de mirar-se, face a face, no espelho, em busca de um verdadeiro, estável “eu”, indaga:

[...] não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um ... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória (ROSA, 1985, p. 71).

Mas não pára por aí a investigação. Nada parece paralisar esse caçador de si mesmo, nem mesmo a quase evidência de que tudo o que percebia como os vários eus não passassem de “miragens”, ilusões desfeitas pelo tempo, “o mágico de todas as traições”. Prudência e sabedoria vêm finalmente em seu auxílio. Mais uma vez, ao que parece, também por acaso, revive a experiência de se ver refletido no espelho. São bem diferentes,

porém, as sensações que lhe provoca a imagem estranha de si mesmo percebida do outro lado. É quase indizível a alegria experimentada diante do “ainda-nem-rostos”, pouco a pouco se delineando à sua frente. “Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me.” (ROSA, 1985, p. 71-72).

Relato de uma experiência do transcendente, nas palavras de quem escreve o conto, “O espelho” evoca também a estória de Perseu que, amparado pelos deuses, sai vitorioso de arriscada aventura contra a morte, obtendo a cabeça da Medusa, uma das três Górgonas, figuras monstruosas, “representadas com o rosto hediondo, o olhar feroz e os cabelos cheios de serpentes e fitas.” (BRUNEL, 1997, p. 250). Além de “monstruosa”, “entre o humano e o bestial”, a Górgona é sempre representada com o rosto encarando ostensivamente o espectador que a observa (VERNANT, 1988, p. 39), figuração que expressa o poder da deusa de transformar em pedra aquele que, por acaso, por imprudência ou por ousadia, a vir face a face.

Conta o mito que apenas Perseu consegue escapar do perigo de ser petrificado, uma vez que, para decepar a terrível cabeça, não precisou olhar diretamente para a Medusa, bastando mirar o seu reflexo no espelho. Como Perseu, esse que nos conta sua experiência com os espelhos também ergue-se ao final vitorioso, defrontando-se não “rostos a rostos”, em pressuposto reflexo imediato, mas com o auxílio do espelho, que lhe mostra afinal o seu rosto, metamorfoseado em “flor pelágica, de nascimento abissal [...] rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só.” (ROSA, 1985, p. 72). Entre a experiência narcísica de quase total desfiguração e o

final feliz em que se reencontra consigo mesmo, o que teria se passado com o nosso narrador?

O julgamento-problema: “Você chegou a existir?”

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até a total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um ... des-almado?

Guimarães Rosa, O espelho, em *Primeiras estórias*.

O desfecho, quase enigmático, diz muito, senão o essencial, sobre a poética roseana. O narrador sabe do abismo, ao menos aparente, entre a história que acabou de contar e o estranho, quase inexplicável final. Justifica-se dizendo que é “um mau contador, [...] pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois.” (ROSA, 1985, p. 71). Mas trata-se de um recurso de retórica muito bem-sucedido, se a estória for lida na forma de uma anedota ou de uma adivinha, “não literalmente, mas em seu supra-senso”, por entre as “tortas linhas” do texto, conforme nos sugere o escritor no famoso conto/prefácio.³

Se confirmada a hipótese proposta na introdução desse artigo, o fio de Ariadne que conduz o protagonista na busca de si mesmo, “de seu rosto, de um rosto, de um ainda-nem-rosto” é a confiança no sentido dessa busca. De uma presumível “simple

³ “Aletria e hermenêutica”. In: *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 3-12.

pergunta: – ‘Você chegou a existir?’”, fez-se um conto. E “se escrever não é impor uma forma de expressão a uma matéria vivida, mas um processo, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”, como quer Deleuze⁴, podemos pensar os relatos de Rosa como indissociáveis de suas experiências, sentimentos e valores, sua escrita inseparável de suas leituras, seus narradores inseparáveis de seus personagens. Nesse sentido, ainda, é que podemos falar que talvez não haja melhor teórico que o próprio escritor, as narrativas seriam teorias/leituras cifradas, e vice-versa, tudo pode muito bem se tratar de modos retóricos de se escrever a vida, não exatamente sobre a vida. Mas, antes de tentar resolver o problema do desfecho, abriremos um parêntese para a pergunta, nada simples, a respeito da existência. Tudo indica, dissemos acima, que é ela a razão de ser do conto.

Em conhecido ensaio sobre a questão do real, Ducrot analisa a ambigüidade daquilo que se costuma denominar o referente. Por um lado, o referente deve ser exterior ao discurso, constituindo um mundo ou um objeto com realidade própria e distinta do enunciado que pretende descrevê-lo; por outro, esse mesmo referente, sendo chamado pelo discurso, fica desse modo nele inscrito, adquirindo existência, para os sujeitos em relação, apenas através do próprio discurso. A consequência é uma incômoda indistinção sempre ameaçando, no domínio do discurso, a oposição entre aquilo que falamos (o referente) e o que dizemos dele. A dicotomia implica o

⁴ DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

risco da indistinção e com esta última surge o problema do equívoco entre palavras e coisas, entre sentido e referente.

Mas a referência percebida como um problema vincula-se a uma concepção particular do referente, baseada na ideia de que ele é constituído por seres individuais (aquilo que Aristóteles chamava de substâncias) com existência autônoma em relação às palavras. Esta noção, afirma Ducrot, talvez seja pertinente quando se trata de verificar e definir as condições de verdade dos enunciados: estamos, neste caso, no domínio da “lógica”, “comandada pela preocupação de fundamentar juízos de verdade.” (DUCROT, 1984, p. 437). No entanto, para contornar a oposição entre o referente, enquanto exterior ao discurso e o sentido, enquanto interior ao discurso, é preciso recorrer a uma concepção global e totalizante da referência.

Dentro dessa outra perspectiva, desloca-se o problema, que passa a consistir não mais em saber se um discurso é verdadeiro ou não (ou dito em outras palavras: se as palavras referem-se adequadamente às coisas que descrevem), mas em verificar o modo como o referente é descrito. Neste caso, “aquilo de que se fala, isto é, o referente, não é propriamente o ser descrito pela expressão referencial, mas esse ser *tal como é descrito*, aquilo que aparece na descrição.” (DUCROT, 1984, p. 434; o grifo é do autor). E o que aparece na descrição não são os “seres individuais” ou “substâncias”, “mas as personagens criadas dentro do discurso.” (DUCROT, 1984, p. 434). Não se confundindo com o que se costuma chamar de objeto real, o referente é então o objeto do discurso, ou ainda, o sentido que se atribui ao objeto. À pergunta: qual é o referente de um dado discurso? substitui-se outra: qual a pretensão de referência por parte do discurso? A noção de referente

adquire, deste ponto de vista, o sentido de “mundo construído”, tornando-se inadequada a abordagem dos “problemas da referência a partir de um conhecimento prévio da ‘realidade’, ou mesmo de um modo mais geral, a partir de um conhecimento prévio do ‘universo’ eventualmente imaginário, ao qual o discurso faz alusão.” (DUCROT, 1984, p. 437).

Compreendida como produção discursiva, a natureza do referente não deve ser confundida com o que se chama objeto “real” (DUCROT, 1984, p. 434), o que tornaria irrelevante a pergunta acerca da “existência”, para além do discurso, dos seres ou objetos nomeados na “parte dita ‘referencial’ do enunciado” (DUCROT, 1984, p. 434); não excluindo entre esses seres ou objetos a própria vida humana.

Mas, para o narrador de “O espelho”, é exatamente essa a pergunta que fundamenta sua narrativa, que lhe confere sentido. Para uma questão que envolve a existência, os sentimentos e suas muitas implicações éticas, se é que se pode falar de uma resposta, teríamos uma resposta lacunar e evasiva, na forma de outra enigmática interrogação. Nessa, como sempre nas estórias de Rosa, não existe o ponto final; no reencontro do homem com o menino há ainda mais espanto, tanto mais desconhecimento quanto mais comoção, amor e alegria. O final feliz não dispensa riscos, a lógica em jogo é a do paradoxo que nos constitui, nossos textos e nossas vidas. A literatura não é mero jogo de palavras, a vida não é apenas um “agradável acaso”; ambas, intrincados enigmas que esperam ser decifrados. Leia-se ao final:

Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas? [...] Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados, Sim? (ROSA, 1985, p. 72).

A literatura de Rosa nos leva, pois, de volta ao real. Ao real e seu não-senso, ao real e seu humor, ao real e suas tragédias.

E “nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real”, nos diz Clément Rosset (1998, p. 11). Frágil por algumas razões: porque o real é único, é insubstituível, porque é insubstituível é finito, logo sua morte é inevitável. As astúcias para tentar se esquivar do real são inúmeras. Dentre elas, Rosset destaca três: a ilusão oracular, a ilusão metafísica e a ilusão psicológica. O homem pode acreditar-se eterno ao imaginar o seu duplo. Clément Rosset menciona um estudo de Otto Rank, em que este relaciona o homem e seu duplo ao ancestral medo da morte. Sem refutar propriamente essa relação, Rosset aponta para uma outra componente implicada na questão. Nas suas palavras, “o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência” (1998, p. 78).

Essa é exatamente a questão de Rosa no relato da experiência com o espelho. Obcecado pelo encontro de si consigo mesmo, o personagem/narrador retorna sempre ao espelho, que no entanto

Ihe devolve tão-somente aquilo que todo espelho pode oferecer: não o que seria o eu propriamente, mas o outro, o estranho, o seu inverso. E como última consequência desse obstinado retorno ao espelho, suspeita, aterrorizado, que “o que se me fingia de um suposto *eu*” (ROSA, 1985, p. 72) talvez não fosse coisa alguma, nada.

Não se pode saber ao certo quanto tempo se passou entre a “terrível conclusão” e o feliz reencontro consigo mesmo. A respeito diz, vagamente o narrador, antecipando o “final de seu capítulo”, que se trata de “sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito”. Experiências que só podem mesmo ser contadas por tortas linhas, repletas de evasivas, reticências, interrogações. Abandonando toda sorte de investigação, renunciando a apreensão de si mesmo na superfície dos espelhos, nosso narrador, finalmente, enxergou o que sempre fora possível mas ele não sabia: viu-se único e diferente de tudo, diferente do que imaginava ser, viu-se alguém, quase nada, “o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância.” (ROSA, 1985, p. 71). O que nesse espelho se reflete é apenas uma ausência, o bastante para sustentar a vida e suas estórias.

A literatura e a lógica dos bons sentimentos

Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras.

Guimarães Rosa

Podemos dizer, com algum acerto, que a literatura de Guimarães Rosa situa-se no cruzamento da moderna narrativa, com os problemas que lhe são específicos, e das formas tradicionais de narrar que se fazem aqui presentes. Temos um narrador que escreve como se estivesse conversando muito à vontade com alguém que ele chama de “senhor” e “recente amigo”; esse narrador conta ao seu ouvinte uma experiência, por suposto, compartilhada.

Próxima dos relatos orais anônimos, a narrativa escrita, nesse caso, deve preencher uma das funções próprias das antigas narrativas: a troca de experiências com o objetivo de extrair lições. Com a autoridade de quem alcançou uma especial sabedoria, obtida com o progressivo “alijamento [...] de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra.” (ROSA, 1985, p. 72), esse narrador parece colher o que narra nas próprias vivências e delas extrai uma lição a ser transmitida como advertência ou conselho para um ouvinte disposto a ouvir e interessado em aprender. Aqui, a sabedoria de quem é mais experiente ainda não teria perdido legitimidade, e é nessa sabedoria adquirida com a vida que se fundamenta a autoridade de quem conta estórias. Porque tem algo a dizer sobre si mesmo, que é também sobre o outro que o escuta, pode estabelecer uma relação muito próxima com o leitor/ouvinte, relação pautada pelo compromisso e interesse em preservar o que é narrado, matéria retirada da prática da vida, experiência pertinente a ambos, no momento presente da enunciação narrativa, aos que os antecederam e aos que ainda virão.

A palavra, nessa estória, estaria portanto com um homem experiente, com o sujeito da experiência que está sendo relatada. Estórias com espelhos; estórias, contudo, nada simples, vazadas em

discurso nada transparente de um narrador sagaz e astuto e, mais ainda, conhecedor das possíveis réplicas do leitor/interlocutor, baseadas num saber do qual ele desconfia. Assim, já no início de seu relato, lança-lhe uma pergunta: “O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho?” (ROSA, 1985, p.65). Mas de que saber está falando o narrador quando se refere ao seu “estudioso” interlocutor, “companheiro no amor da ciência”, ou aos métodos científicos de investigação, que emprega na tentativa de autoconhecimento.

A ironia é muito clara, não há qualquer método objetivo, qualquer ciência positiva, capazes de compreender “fenômenos tão sutis”, como o ver a si mesmo na superfície dos espelhos. Num jogo de perguntas e respostas capciosas, o narrador desconstrói, um a um, preconceitos e crenças, em supostos saberes disfarçados. Refuta falsas premissas, frágeis argumentos, seus e de seu suposto interlocutor, como na passagem a seguir:

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto desta honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os

retratos sempre serão entre si *muito* diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes (ROSA, 1985, p. 65).

Desautorizados os métodos e saberes conhecidos, o que fazer? Desapegar-se de tudo o que se supunha saber, *exercitar o olhar para não ver no espelho o que o hábito cristalizou em imagens*. Quando finalmente viu a si mesmo, o narrador “já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria.” (ROSA, 1985, p. 72).

Retomando a questão lançada acima, sobre o saber/não saber suspensos, colocados em xeque quando o assunto é “sério”, quando é da vida e seus mistérios que se trata, recorro a outros textos de Rosa, nos quais aponta, não sem provocação e humor, o que considera uma literatura que resulta da sabedoria e do amor, em oposição a uma literatura que se nutre da lógica, positiva e racional, “desde que Aristóteles a fundou”.

Começemos com a conhecida e muito citada entrevista a Günter Lorenz, em que Guimarães Rosa manifesta uma poética apoiada nos sentimentos de amor e justiça, uma poética da realidade inacreditável e ilógica, uma poética, já podemos dizer, do paradoxo:

[...] Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é

sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica (ROSA, 1983, p. 93).

Poeta/ alquimista, feiticeiro da palavra, o escritor, para escrever, “precisa de sangue do coração” (ROSA, 1983, p. 85) e muito pouco, ou quase nada, do cérebro. Deve, ainda, ser um descobridor de caminhos não percorridos, assumindo os riscos de quem se aventura em desconhecidos atalhos. Deve apostar na possibilidade de outras, diversas lógicas, imprevistas, inventadas. “Colombo deve ter sido sempre ilógico, ou então não teria descoberto a América”, diz Guimarães Rosa, associando a atividade de escrever com as invenções e as grandes descobertas (ROSA, 1983, p. 76).

Descobridor, temerário, apaixonado e generoso, o escritor deve fazer de sua linguagem “a arma com a qual defende a dignidade do homem.” (ROSA, 1983, p. 87).

Em outras palavras, para Guimarães Rosa, *o escritor deve ser o que ele escreve* (grifo meu). Pela relação que o homem estabelece com o idioma, podem-se conhecer os seus sentimentos, os valores que defende. O idioma é o espelho da alma, não os olhos. Não cabendo sofismas, quando se trata da legítima literatura, a que nasce da vida e deve ser a voz do coração, é uma outra, bem diversa, relação com o real e com a verdade que está em jogo. Encontrar as palavras sinceras, que devem ser o “espelho da alma”, exige um trabalho de depuração “das impurezas da linguagem cotidiana” (ROSA, 1983, p. 81); encontrar as palavras sinceras é encontrar o seu sentido original, é encontrar o homem, pois a palavra, mais do que expressar o que o homem sente e pensa, faz significar a

humanidade: a palavra é o próprio homem, é nela que o homem, condenado a *representar* a própria humanidade, aquilo que lhe é substancial, constrói uma imagem de si mesmo e do outro.

A experiência da sinceridade leva, assim, à experiência do paradoxo: ser sincero é descobrir-se um mistério, um estranho a si mesmo. Paradoxalmente, é essa mesma condição contraditória, irreduzível às lógicas explicações, que torna possível ao homem inventar o seu destino, invenção a partir do que a vida lhe concedeu; trata-se de afirmar as circunstâncias a favor da dignidade, da justiça e do bem, transformando o que poderia cristalizar-se em destino adverso – as fatalidades – em necessidade vital, sempre conforme a lógica dos bons sentimentos.

Referências igualmente importantes, que auxiliam na compreensão da poética roseana inseparável de uma ética da justiça, do amor e da sabedoria, são os contos/prefácios de *Tutaméia*, eles também uma espécie de poética do escritor. Comentarei aqui, rapidamente, algumas passagens de dois deles: “Aletria e Hermenêutica” e “Nós, os temulentos”. No primeiro, temos explícita a defesa dos paradoxos e das contradições que provocam o riso e o espanto, possibilitando ao mesmo tempo a intuição do aparentemente incompreensível, do aparentemente absurdo, do inconcebível: por isso, a estória, como a anedota, deve encerrar ineditismo e não-senso. O humor na estória serve para desestabilizar as relações lógicas que orientam nosso modo habitual de pensar e de sentir “propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.” (ROSA, 1979, p. 3). Em “Nós, os temulentos”, temos a engraçadíssima estória de Chico, o bêbado herói, que tenta, aos trancos e barrancos, cumprir a

simples e rotineira ação de retornar para casa. O narrador não tece comentários sobre o humor e o paradoxo, como em “Aletria e Hermenêutica”; mas identifica-se com própria personagem (o título é um indício) para quem o “conflito essencial e drama talvez único” residia na “corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar em bar.” (ROSA, 1979, p. 101). Também, nesse caso, o humor funciona para refletir “a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”, “o supra-senso” da vida (ROSA, 1979, p. 4).

Reafirmando a proposta de que a narração de “O espelho” deva ser lida como uma poética afirmativa da *mímesis*, busquei nos outros textos aqui interpretados a dicção bem humorada, a argumentação refinada pelo recurso ao paradoxo, a narrativa saborosa de um saber tão antigo quanto inesperado, o raro e singularíssimo modo rosiano de conceber o velho tema das relações entre a vida e a literatura, entre o real e a ficção, entre o real e as imagens. Para que afinal existem os paradoxos, senão para expressar “o transcendente”, “a ponta de um mistério”, “um milagre que não estamos vendo”?

O espelho, o real e a *mímesis* possível⁵

⁵ Para discutir a noção de *mimesis*, apoiei-me no estudo de Luiz Costa Lima (1980), *Mimesis e modernidade*. Em linhas gerais, Costa Lima reafirma o que denomina de “centralidade da *mimesis*” para o pensamento ocidental. Isto posto, propõe uma leitura inversa às interpretações tradicionais que, privilegiando a semelhança, identificam-na a “imitação, reflexo, espelho”. Sua hipótese – “ler o produto mimético pelo avesso, assim privilegiando o sema ‘naturalmente’ posto na posição

subordinada, a diferença” – sustenta a leitura que apresenta a respeito da literatura de Jorge Luis Borges. Costa Lima nos fala da articulação, em Borges, da *antiphysis* com a ideia de jogo e da *mimesis* com *eros*. O que seria a *antiphysis*? Em suas palavras, não há um questionamento da *mimesis* que não seja ao mesmo tempo um questionamento da *physis*. Em Borges, *antiphysis* significa ausência de correspondência, perda de lastro com o real. Em outras palavras, o questionamento radical de Borges atinge simultaneamente a realidade e a literatura que a mimetiza. Mas, a leitura que nos propõe Costa Lima não exclui, contudo, a centralidade da *mimesis*. Segundo o crítico, “a *antiphysis* borgiana supõe uma cena oculta, um *ponto cego* não iluminado pela previsibilidade autoral.” Em Borges, “a ficção é pensada como *antiphysis* porque a vida é tomada como experiência de pesadelo. A ficção tramada neste contexto se quer anteparo sim, mas anteparo contra a vida, faz-se vida simulada, invenção da vida impossível [...] Esta ficção não remete, sequer como instância mediatizada, a formas de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros, comentários ficcionais a textos também ficcionais, onde figuras muitas vezes reais, autores e amigos, remetem a diálogos ficcionais e relatos ficcionais fingem-se relatos do real.” Em Borges, a vida é uma experiência de pesadelo e a literatura, uma experiência do horror. Em outras palavras, a *antiphysis* borgiana é, ela também, mimética, porque, entre outros problemas não menos relevantes, sua literatura, ao recusar a realidade, traz de volta esse mesmo real, ponto de partida indesejável do qual o autor pretendia se esquivar. Em outra passagem, Costa Lima nos fala de uma “impiedade borgiana face ao amor”. Em seus contos, como “O inverossímil impostor Tom Castro”, “Borges aproxima o êxito da *mimesis* ao **desejo** de ter o efeito da *mimesis*” (grifo meu). Mas, Tom Castro é uma fraude, uma impostura. Com o seu fracasso em *parecer-se com o filho amado da Lady Tichborne*, Borges reafirma, mais uma vez, o fracasso da *mimesis*. E o que resta contar, quando o desejo e o amor se ausentam, são melancólicos jogos com espelhos e labirintos; a literatura movendo-se no seu centro, como um infinito caleidoscópio de textos, na clausura do espaço propriamente literário. O contrário se passa com a literatura de Rosa, *mimesis* que incorpora a diferença na forma do humor e do paradoxo, refletindo a vida e suas estranhezas. Em Rosa, a vida é uma experiência sensível e apaixonada e a literatura que a mimetiza, uma experiência mágica, ao mesmo tempo burlesca e sublime

Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

Guimarães Rosa

Pois temos então um conto sobre o tema do duplo e todas as suas convenções: estão presentes os espelhos, as imagens deformadas, o sósia, a face vazia do espelho que finalmente nada reflete. Mas quem nos conta essa história, parece distante dos sentimentos de horror e das angústias do passado. A figura do romântico dilacerado entre o original e suas sombras reaparece, sim, mas na “pena da galhofa” (sem as tintas da melancolia) de um irônico narrador, que se diz racional e positivo; que, ao iniciar sua história, conforme afirmamos acima, dirige-se ao leitor/interlocutor silencioso como aquele que “sabe e estuda”; mas em cujo saber, na verdade, ele mesmo (narrador) não confia.

E se, conforme demonstra a fala inicial do narrador, um dado saber é questionado (o saber supostamente pronto de um discurso científico fechado em si mesmo) permanece, por outro lado, a indagação sobre quem é que sabe, afinal de contas, nessa estória toda. Pois ao longo da narração não é apenas uma ciência positivista obsoleta que é desacreditada, todo conhecimento alcançado a partir dos sentidos, da experiência mais imediata ou dos hábitos (adquiridos em família, nas relações sociais, nos preconceitos enraizados na cultura), vai passo a passo sendo desconstruído pelo discurso crítico, fino, polido e bem humorado do escritor. O assunto, em várias passagens, parece artificialmente grave: é quando a dicção científica a que recorre o narrador revela-se vazia;

e a expressão em dissonância com sentidos não explicitados, apagados pelo “comum correr cotidiano”, expõe as fragilidades, o vácuo das frases feitas, do lugar comum, de tudo o que parece, a todos, familiar e conhecido.

O narrador também parece nada saber, depois de *aprender a não ver*, não aprende nada, não vê mais nada: “À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja.” (ROSA, 1985, p. 70).

“Sim, são para se ter medo, os espelhos”, já havia nos prevenido o narrador. Entre a imagem refletida e aquilo a que se refere a imagem pode acontecer o que já se sabe, mas nunca se espera: a diferença radical. O espelho, de repente, nada reflete. A figura transforma-se “até a total desfigura.” (ROSA, 1985, p. 67, 71). Sem representação possível, onde se ancorar?

Cansado da experiência que não chegava a lugar nenhum, a nenhum “rosto interno”, desiste temporariamente o narrador e abandona por uns tempos a investigação. Tempos depois, dirige o olhar inadvertidamente para um espelho e esse lhe mostra de novo o seu rosto, porém não o rosto que o “outro” – no caso o seu interlocutor – lhe atribui. Não é o sujeito que vê sua imagem passivamente refletida, ou sua imagem buscada. O espelho não reflete, antes mostra a esse sujeito um “ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas” (ROSA, 1985, p. 72).

O sujeito não constrói sozinho sua própria imagem nem tampouco sua imagem lhe é devolvida pelo “outro”, por aquele com quem está falando. A afirmação da transcendência, colocada no

início do conto, retorna (existiria algo que transcende as construções imaginárias dos homens); mas depois de quase constatada a impossibilidade de representação dessa mesma transcendência, só restam ao narrador humildes perguntas. Afinal, em lugar de uma existência central, estável, surgiu um esboço de rosto, contornos, traços delineando-se, fragmentos sem nitidez nem inteireza.

A diferença que se interpôs entre a imagem e seu referente inviabiliza a síntese desejada ou uma presumível harmonia prévia. A diferença resiste, enquanto diferença, quase irreduzível: um “quase rosto” surge em lugar da suposta imagem coesa do início. Mas se o espelho do conto recusa a identidade, por outro lado não a desfigura por completo. Uma reconstituição do rosto é ainda possível. O espelho continua refletindo, para além de si mesmo, um referente construído simultaneamente ao andamento da própria narração.

Mímesis que não apenas incorpora a diferença como também a explicita, o espelho de Rosa não se reduz a confirmar o que já sabemos – que é falaciosa toda identificação especular, que são falsas, porque ilusórias, as correspondências entre as coisas do mundo e suas várias representações. Nessa mímesis, há divergências do suposto modelo com suas cópias, o personagem naufraga não poucas vezes na tentativa de estabelecer verossimilhanças, elos, pontes entre o real e o que supõe real. São dissonâncias, porém, da terceira margem admitida, em amoroso, bem humorado e alegre entendimento. Porque a vida é amorosamente sentida, não estamos nesse mundo por acaso e tudo afinal faz sentido. Há uma “coerência do mistério geral, que nos

envolve e cria”, revelada pelo *humour* e pelo paradoxo, “toque e timbre novos” refletindo “realidade superior”, “propondo-nos dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

A vida é nesse espelho mimetizada, não à maneira dos modernos/românticos melancólicos, nem ao modo dos modernos/contemporâneos, para quem a vida, como a literatura, são jogos com o acaso, labirintos textuais infinitos. A vida não é um “vale de bobagens”, a literatura não é um jogo apenas. A vida é nesse espelho mimetizada, segundo o singular, único modo rosiano de contar histórias – contendo suas contraditórias margens – da alegria e dos mais trágicos acontecimentos. Como na vida, a literatura surpreende, onde e quando menos se espera. “O espelho” de Rosa nos propõe um novo/mágico problema (que não é apenas da ordem da literatura, é também de natureza ética e – por que não? – do campo da lógica) com o seu imprevisível desfecho.

O “racional” e “positivo” narrador do início torna-se ao final um amoroso menino, como aquele do primeiro conto do livro, que, depois do repentino desaparecimento do peru - “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam.” (ROSA, 1985, p.10) – reencontra a alegria avistando o primeiro vagalume. Como o menino de “Os cimos” que, longe de casa, triste pela lembrança da mãe que adoecera, volta a sorrir ao ouvir do tio a boa notícia: “a mãe estava bem, sarada!”. Retornando à casa, o Menino se sentia “para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa”. Ao tio que lhe dissera: “Chegamos, afinal!”, responde: “Ah, não. Ainda não... [...] Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida.” (ROSA, 1985, p. 158-160).

Início, meio e fim de um conjunto de estórias, temos os três contos, três meninos, três modos de viver e narrar a experiência do reencontro com uma certa verdade, verdade que implica o real e a ficção, a vida enfim amorosamente acolhida como estranha, trágica alegria.

Verso e reverso de uma superfície sem profundidade, não por acaso, “O espelho” se situa exatamente na metade do conjunto dos vinte e um contos de *Primeiras estórias*. Décima primeira narrativa remetendo para as dez primeiras e para as dez últimas do livro, refletindo em sua superfície discursiva as outras estórias. Nesse espelho que recusa os habituais reconhecimentos, as esperadas identificações, cabem, por isso mesmo, as três margens – da vida, da literatura e do mistério que as atravessa.

Referências

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (e colaboradores). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

DUCROT, Oswald. Referente. In: *Enciclopédia Einaudi. Linguagem/Enunciação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v. 2, p. 418-438.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 3-12.

ROSA, João Guimarães. Nós, os temulentos. In: _____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 101-104.

ROSA, João Guimarães. Se eu seria personagem. In: _____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 138-141.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-12.

ROSA, João Guimarães. Os cimios. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 152-160.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. Entrevista a Günter Lorenz. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. (Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*: figurações do Outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

O drama da escrita em *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski

A literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo.

Jacques Rancière

A literatura torna-se precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a "herança" se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-lettras, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever.

Jacques Rancière

1. Introdução

Há alguns anos, leio e releio as *Memórias do subsolo*. Há alguns anos, escrevo e reescrevo sobre elas e guardava, sempre mais ou menos insatisfeita, as minhas anotações na gaveta. Há um momento, porém, em que é preciso – como escreve e faz efetivamente o homem do subsolo – alinhar o texto. Pois é nesse gesto de escrita que vão assumindo algum contorno as perguntas que, com insistência, nos paralisam.

Durante esse processo de leitura e escrita, venho percebendo, sempre com mais nitidez, que não só as perguntas relacionadas ao

campo teórico da literatura eram a causa desse fascínio e dessa inquietação. O fascínio também se deve – o que é talvez ainda mais decisivo no caso – à constatação de que a escrita do “homem do subsolo”, mais que literatura, é um gesto vital de quem a redigiu, uma questão de vida ou morte, de acerto de contas consigo mesmo e – por que não, apesar do que escreve o narrador? – uma longa, hostil e quase indesejável conversa com o público leitor.

Nesse movimento de atração e estranhamento, as questões, que nessas *Memórias* sempre me intrigaram, foram se entrelaçando, tomando as formas a seguir relacionadas: a representação das memórias escritas como antiliteratura; a ambivalência de seu modo narrativo; o apagamento deliberado e explícito do autor/pai do texto.

Decidi então, auxiliada por alguns livros e escritores, tentar contornar esses problemas, para deles poder me esquecer e experimentar algum “alívio”, ensaiando uma forma de apresentá-los, uma forma necessariamente inacabada e imperfeita.

2. Um *Icherzählung*¹ singular: quem narra essas memórias?

Em conhecido estudo sobre os gêneros do discurso em Dostoiévski, Bakhtin, embora reconhecendo o caráter abstrato de toda classificação, propõe um exame dos possíveis modos de narrar, “do ponto de vista da sua relação com o discurso do outro”. Em

¹ Na tradução de Paulo Bezerra (BAKHTIN, 1997a, p. 193), narração da primeira pessoa.

conformidade com o esquema apresentado, *Memórias do subsolo*, afirma Bakhtin, “são um *Icherzählung* de tipo confessional”. Da passagem abaixo citada, parece que podemos extrair, para os objetivos de nosso estudo, um núcleo a partir do qual se preservam – ainda que refinadamente matizados – os limites entre os gêneros (no caso, memórias pessoais, do autor, e ficcionais, “obra de arte”), opção teórica assegurada na tradição crítica que, desde a primeira poética, procura organizar a ficção dentro da realidade:

Memórias do Subsolo são um *Icherzählung* de tipo confessional. A idéia inicial do autor era chamar-lhe *Confissão*. E estamos realmente diante de uma autêntica confissão, que não entendemos em sentido pessoal. A idéia do autor está aqui refratada como em qualquer *Icherzählung*; não se trata de um documento pessoal mas de uma obra de arte. (BAKHTIN, 1997a, p. 230).

Matizemos no entanto o que acabamos de afirmar.

É o mesmo Bakhtin quem nos oferece a chave para uma percepção mais aguda dessa aparente dualidade, particularmente na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, em que trata das “formas de transmissão das enunciações de outrem”. Em linhas gerais, a proposta do autor parte da constatação simples e evidente, nem sempre levada em conta, de que “há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto”.

Toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica,

etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. (BAKHTIN, 1997b, p. 146).

O entendimento mais adequado das formas de discurso citado implica, por conseguinte, a estreita relação com o “contexto narrativo” que as engloba e abrange. Unidos por “relações dinâmicas, complexas e tensas”, formas de transmissão do discurso de outrem e contexto narrativo devem portanto ser estudados e avaliados a partir dessa inter-relação e nunca de maneira isolada.

O autor sintetiza em duas as orientações principais dessa inter-relação. A primeira denomina “estilo linear”, marcada por uma pretendida “despersonalização” e pela preocupação com a “objetividade” do discurso citado. Autoritarismo e dogmatismo explicam em grande parte as “fronteiras nítidas e invioláveis” que isolam o discurso citado do resto da enunciação. “Estilo pictórico”, a segunda orientação, caracteriza-se, ao contrário, pela diluição das fronteiras entre o contexto narrativo e o discurso citado. Nesse caso, destaca-se o discurso literário – pela sua permeabilidade à transmissão das palavras alheias, pela posição do narrador, hesitante e fluida, confundindo-se seu discurso com os dos demais personagens – inversamente às várias formas de discurso retórico (a retórica política, a linguagem jurídica etc.) que trazem a marca de “um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com a autenticidade”.

Dogmatismo autoritário, objetividade do relato, contornos precisos em torno do discurso citado, tudo tende a desaparecer em favor de “um certo relativismo das apreciações sociais, o que é

muito favorável a uma apreensão positiva e intuitiva de todos os matizes lingüísticos individuais do pensamento, das opiniões, dos sentimentos.” Entre os diversos tipos de procedimento narrativo “pictórico”, destaca-se o discurso indireto livre, “forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado” (BAKHTIN, 1997b, p. 144-154).

Inter-relação completamente nova entre os discursos citado e narrativo, o discurso indireto livre, salienta o autor, não é utilizado na conversação e serve apenas às representações de tipo literário.

A relevância concedida a essa nova forma correlata ao texto escrito – e particularmente à prosa literária moderna – parece clara nas formulações de Bakhtin:

[...] o próprio desenvolvimento do discurso indireto livre está ligado à adoção, pelos grandes gêneros literários em prosa, de um registro mudo, ou seja, pela leitura silenciosa. Apenas a adaptação da prosa à leitura silenciosa tornou possível a superposição dos planos e a complexidade, intransmissível oralmente, das estruturas entoativas tão características da literatura moderna. (BAKHTIN, 1997b, p. 192).

O que podemos vislumbrar na relação estabelecida entre discurso indireto livre, leitura silenciosa e prosa literária moderna é a emergência simultânea do leitor e do texto escrito, desestabilizando hierarquias de gêneros, fronteiras entre autor, narrador e leitor, criando novos, frágeis modos de perceber e criar textos, nem por isso menos verdadeiros.

Claro que esta é uma inferência nossa, uma vez que não se acha explícita no ensaio de Bakhtin sobre as formas do discurso citado. Por outro lado, não se trata de esclarecer um suposto sentido oculto, dizer o que o autor teria deixado de dizer. Antes, o que se propõe no caso é um desdobramento do que já está dito ou um “suplemento de leitura”, para usar as palavras de Derrida². Mas esse é um ângulo do problema mais geral, que será retomado em momento oportuno.

Ainda sobre o texto de Bakhtin, aqui estudado, alguns apontamentos finais.

Destacando a importância de se estudar a história da palavra na palavra ou, dito de outro modo, as refrações do ser social nas estruturas da própria língua, Bakhtin termina o texto sobre as formas do discurso citado com a acusação do que chama “*reificação da palavra*” ou “*deterioração do valor temático da palavra*”. O alvo da crítica é claro: são os movimentos formalistas em poética, lingüística e filosofia da linguagem. Por outro lado, deve-se salientar o refinamento e a complexidade implicados na perspectiva sociológica dos estudos bakhtinianos. A atitude em favor da “*renovação da palavra ideológica [...] a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz*”, reafirma os laços indissociáveis, na sua obra, entre conhecimento teórico e compromisso ético, entre crítica literária e pensamento político (BAKHTIN, 1997b, p. 196).

Um dos desdobramentos mais surpreendentes dessa atitude é o deslocamento das dicotomias mais consagradas pela tradição,

² DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

entre as quais destacamos a separação dos discursos de verdade e discursos de ficção. Deslocamento provocado exatamente pela relevância atribuída ao “ponto de vista social responsável”, expresso em todas as manifestações da criação verbal, o que nos leva a compreender melhor e relativizar a divisão, apresentada pelo escritor, entre estilo linear e estilo pictórico, entre palavra objetiva, dogmática nos contextos científicos e palavra subjetiva no universo das ciências humanas.

Tudo indica que Bakhtin não endossava essa divisão, antes a ela recorreu por questão de método. Retomada em seus diversos ensaios sobre literatura, qualquer dicotomia logo se desfaz em nome de um valor que atravessa todas as regras de divisão dos discursos. A separação, em campos próprios e excludentes, entre verdade e ficção não apenas não se sustenta por razões evidentes, como não se ajusta a toda a explanação sobre o assunto ao longo do estudo em pauta. A própria insistência sobre a significação ética e política das formas não dogmáticas de se transmitir o “discurso de outrem” promove a desestabilização das divisões, há longo tempo estabelecidas. Afirmar o conteúdo ideológico e social da palavra, resgatar seu valor semântico, não significa reduzi-la a esta dimensão, menos ainda liberá-la do comprometimento social inevitável a que toda palavra é destinada, incluindo a ficcional. O que amplia as possibilidades dos níveis de entendimento, a respeito da afirmação recorrente nos mais variados contextos da obra do escritor: a de que “o sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entoação vivas” (BAKHTIN, 1997b, p. 191).

A palavra “categórica”/“autoritária”, a palavra “assertiva” tende ao apagamento dessa “atitude valorativa” inerente a todo ato

de fala, a toda palavra viva, o que vem ratificar o procedimento metodológico de Bakhtin, ao separar os discursos: a palavra isolada e estável, reinando soberana sobre a vida social e as marcas de subjetividade, é apenas uma suposição no conjunto das formulações teóricas do escritor. Como procedimento “dialogico” que se explicita, que se expõe na sua essência aberta e inacabada, permeável à pluralidade de “orientações apreciativas” de personagens e narradores, o discurso indireto livre combina as entoações da personagem (empatia) e as entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção lingüística (BAKHTIN, 1997b, p. 191). Por ele atravessam todos os tipos de palavras – assertivas e ficcionais – numa espécie de radicalização da natureza da linguagem; nele são extremas as consequências do “dialogismo”, princípio constitutivo do toda atividade verbal, postulado por Bakhtin.

2.1 Plurilinguismo, dialogismo e exotopia: noções para uma nova estética dos gêneros em prosa

Opondo-se à idéia de “uma língua única abstrata”, um dos princípios básicos das poéticas tradicionais sobre o problema dos gêneros, Bakhtin afirma “o plurilinguismo real” ou “a dialogicidade interna”, própria a todo discurso ou texto, categoria, entre outras não menos decisivas, a partir da qual desenvolveu novas propostas de tipologia dos gêneros discursivos/textuais.

Dentre as questões levantadas pelo autor, interessa, neste trabalho, discutir a polêmica distinção entre discurso poético e discurso romanesco que, em linhas gerais, pode-se assim resumir:

definido como monológico, o texto poético estaria “convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio”, ao contrário do romance que se constitui como elaboração literária marcada pelo hibridismo e pela polifonia.

Embora possa parecer evidente, o esquema proposto deve ser interpretado com reservas, observando-se, sobretudo, o objetivo do escritor de afirmar a legitimidade do romance como gênero literário devidamente reconhecido em suas particularidades.

Desdobramentos mais esclarecedores da questão podemos buscar, ainda assim, nas próprias entrelinhas dos textos bakhtinianos, “saturados”, eles também, de sentidos nem sempre explicitados. Assim é que os conceitos de “dialogismo” e “polifonia” puderam vir a ser reelaborados no cruzamento de campos diversos dos estudos da linguagem, como a teoria literária, apontando novos rumos para o problema em questão. É a partir desse entrelaçamento das áreas que pretendo retomar o problema dos gêneros, redefinindo as bases que sustentariam as diferenças entre o texto em prosa e o texto poético, em busca de uma compreensão mais adequada dos argumentos do autor.

Princípio constitutivo da linguagem e condição do sentido do discurso, o “dialogismo” não deve ser identificado à “polifonia”, embora os termos, em diversas passagens dos textos do autor, apareçam como sinônimos. Pode-se remeter o conceito de “dialogismo” às formas não-marcadas da presença do outro no discurso (o que J. Authier-Revuz (1982) chama de “heterogeneidade constitutiva do discurso”), em outras palavras, o “dialogismo” compreende uma alteridade radical, interna ao sujeito e ao

discurso, não-localizável e não-representável explicitamente na superfície do texto.

O termo “polifonia”, por outro lado, deve ser referido a “uma categoria não reiterável”, significativo, em última instância, no caso único e singular da prosa de Dostoiévski. A respeito, Cristovão Tezza esclarece que “nas obras dos anos 30 e 40, a “polifonia” desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de ‘plurilinguismo’³. Se ampliarmos, contudo, o emprego do termo “polifonia”, polifônicos seriam os textos em que o “dialogismo” aparece mostrado, circunscrito explicitamente sob as mais variadas formas (ainda segundo palavras de J. Authier Revuz, “heterogeneidade mostrada do discurso”), e “monofônicos” (ou “monológicos”) os textos em que a “dialogicidade constitutiva da linguagem” seria silenciada.

Simplificando, a “polifonia” constituiria uma das formas possíveis de “heterogeneidade marcada” e a diferença realmente essencial residiria nos usos “monológico” e “polifônico” do discurso. Nessa perspectiva, “monológicos” podem ser considerados muitos textos em prosa e “dialógicos” outros tantos poéticos. As diferenças assinaladas, particularmente no texto “O discurso na poesia e o discurso no romance” (BAKHTIN, 1998, p. 71-210), estariam situadas “no terreno quantitativo das relações necessariamente dialógicas da linguagem” e uma “classificação qualitativa das

³ TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 227. Na passagem em questão, o autor encaminha suas ponderações para uma associação entre os conceitos de “dialogismo” e “plurilinguismo”.

formas” não teria relevância especial na perspectiva teórica do autor, apenas utilizada em seus escritos sobre o romance como instrumento para definir uma tipologia histórica da prosa romanesca.⁴

Em outras palavras, o que define a natureza estética do texto em suas formas genéricas específicas – poética e romanesca – é a *intensidade* das relações estabelecidas entre o autor-criador e seu herói, bem como entre o poeta e seu objeto e não os traços formais abstraídos dessas relações.⁵ É, portanto, na direção contrária à que foi assumida pelos formalistas russos que Bakhtin entrelaça os campos estético, filosófico e ético na construção de uma teoria complexa e abrangente sobre os gêneros literários, num passo

⁴ As noções no trecho mencionadas devem-se a Cristovão Tezza (2003, p. 253): “Observe-se como a definição estilística do romance, nas mãos de Bakhtin, é também uma definição da realidade lingüística; o que define o romance é o modo como ele se relaciona com a vida da linguagem. Bakhtin não dá nenhuma importância à questão composicional – a diferença entre conto, romance ou novela, por exemplo, que tanto sono tira dos que vêem na composição formal a essência da literatura, para Bakhtin não tem relevância especial; são apenas formas genéricas que se estratificam na história, e que ele usa em vários momentos para definir estágios ou tipos de prosa romanesca”.

⁵ Ainda nas palavras de Tezza (2003, p. 241): “O segundo ponto é a clara compreensão de que a distinção entre o estilo prosaico e o estilo poético se faz numa relação quantitativa – para Bakhtin, não há nenhuma ‘essência’ poética ou prosaica, mas diferentes intensidades na relação do discurso – na vida do momento verbal – entre as diferentes vozes participantes. Se de um lado o traço plurilíngüe, isto é, a incidência viva de diferentes centros de valor no mesmo momento verbal, é o motor da significação prosaica, no seu limite máximo, de outro, no seu limite mínimo, ‘a linguagem poética em seu sentido estrito requer uma uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum’.”

decisivo ao resgatar a importância do autor dentro do quadro conceitual a respeito dos discursos poético e romanesco.

O passo, audacioso e antecipador, foi inicialmente tratado no ensaio “O autor e o herói” (incluído no volume *Estética da criação verbal*, da Martins Fontes), com os conhecidos desdobramentos em obras posteriores (refiro-me aos textos de 30-40, sobre a teoria do romance).

Insistindo na confluência dos vários campos do conhecimento, o autor procurou traçar as categorias fundadoras de uma estética inseparável de um conjunto de princípios éticos. Duas dessas categorias revelam-se decisivas para o entendimento do conjunto da obra de Bakhtin: a *exotopia* e o *dialogismo*, particularmente no estudo dos gêneros. Pela primeira compreende-se o autor-criador e o autor-contemplador como partes integrantes do objeto estético. Pela segunda, considera-se a língua como atividade verbal pluridiscursiva, “como fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações” (BAKHTIN, 1997b, p. 123). Exotopia e dialogismo, assim, complementam-se como princípios constitutivos da linguagem e da arte, observadas as diferenças “quantitativas”, e não substanciais, que em ambas se manifestam. Como foi observado no caso das formas composicionais, também aqui Bakhtin estabelece relações indissociáveis entre o acontecimento estético e a vida social:

[...] um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos

com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam [...] (BAKHTIN, 1997c, p. 25).

Mas em que então consistiria a diferença “quantitativa” essencial na apreensão da forma estética? Na obra de arte, escreve Bakhtin, ao contrário do que se passa na vida em que “nossas reações são díspares, são reações a manifestações isoladas e não ao todo do homem”, “haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo” (p.25-26). Na visão de Bakhtin, “correlativos no todo de uma obra”, autor e herói relacionam-se como duas consciências, situadas em perspectivas diferentes. Denominada “exotopia”, essa relação é que fundamenta o “acontecimento estético”:

A consciência de um autor é a consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo [...] O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra. (BAKHTIN, 1997c, p. 32-33).⁶

Ocorre que nas *Memórias do subsolo* não se confirma o excedente de visão, responsável pelo “acabamento da obra”. Autor e herói não se encontram em perspectivas diferentes, não há o distanciamento necessário que permitisse ao autor ver e saber

⁶ Deve-se lembrar que é ainda nesse mesmo ensaio que Bakhtin expõe, com inequívoca clareza, severas restrições aos “métodos biográficos e sociológicos”, insuficientes, nas suas palavras, para uma “compreensão formal-estética aprofundada do princípio criador existente na relação do autor com o herói”. A idéia de “autor” em nenhuma passagem se confunde com o material biográfico, ou é relacionada com a experiência social, de modo imediato e mecanicista, como costuma ocorrer nos métodos citados.

mais que o seu herói, pois o autor e o herói são um só personagem. Será essa a razão que levou Bakhtin a separar, de um lado, as novelas de Dostoévski, definindo-as como monológicas, e de outro, os romances, polifônicos, dialógicos?

Vejamos em que termos o crítico elabora a questão na análise que apresenta das *Memórias do subsolo*. Ela nos levará, mais adiante, de volta à pergunta sobre o autor da narração.

2.2 “Eu”, “vocês” e os “outros”: vozes em cena

Podemos, a essa altura, afirmar que a narração das *Memórias* é uma narração sem perspectiva. Imediatamente próximo “do herói e do acontecimento em processo”, o narrador constrói conseqüentemente imagens instáveis e inacabadas de ambos. Na fala monológica desse anti-herói, escreve Bakhtin, “o que impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não-decomposta” (BAKHTIN, 1997a, p. 230).

Cada enunciação do narrador pressupõe a palavra do outro, antecipando-a ou refutando-a. O cruzamento de vozes na voz do narrador verifica-se nos vários papéis atribuídos, respectivamente, aos textos evocados ou citados de escritores contemporâneos de Dostoiévski, ao interlocutor/leitor representado textualmente e ao próprio narrador, em cujo discurso imbricam-se, na forma de uma construção em abismo, a narração e o comentário, indissociáveis, intermináveis. Seguindo de perto a leitura de Bakhtin, é Todorov (1980) quem nos apresenta as *Memórias do subsolo* como uma “encenação da escrita”, em que o narrador constitui-se como um

“eu desdobrado”, voltando-se vertiginosamente sobre si mesmo, o que faz do texto um exercício infundável e radical de indagação sobre as inúmeras imagens de si, incertas e contraditórias.

Em síntese, entende o crítico por “escrita encenada” um texto explicitamente “dramatizado”, monólogo constitutivamente dialógico, em tensa polêmica com os vários discursos, assumidos, nas *Memórias*, pelos autores dos textos parodiados; pelo leitor, tratado como “vós” ou “tu”; todos sustentados por um narrador em primeira pessoa que, embora hostilize esses outros a quem se dirige, deles necessita para construir o seu próprio monólogo.

São vozes em confronto dialógico, de onde emergem sentidos vários e contraditórios, construídos em conformidade com as relações de poder travadas entre as personagens, que emergem, pela palavra do narrador, para o palco por ele montado. O “homem do subsolo” fala e faz falar.

O texto é desse modo não um reflexo ou uma representação da realidade, como supostamente seria uma narrativa realista do século XIX, mas constitui-se como reflexo de outros textos em incessante jogo de espelhos, revelando uma das marcas da modernidade narrativa, que conta entre seus principais fundadores o escritor russo.

Como em todo drama encenado, temos nas *Memórias* personagens representando alguns papéis. Ao papel representado pelos discursos de outros escritores, Todorov denomina *eles*. Com *eles* – “interlocutores presentes no espírito dos leitores contemporâneos” (TODOROV, 1980, p. 136) – Dostoiévki estabelece uma tensa e agressiva polêmica sustentada pelos complexos recursos da ironia e da paródia. *Eles* são os escritores

românticos, os positivistas/cientificistas, os liberais, os socialistas utópicos – que formavam o conjunto de intelectuais que influenciaram e dominaram o pensamento crítico/cultural da Rússia entre as décadas de 40 e 70 do século XIX. *Eles* são ainda os chefes da repartição pública, os seus superiores, *eles* são os *outros*: “Eu sou sozinho e eles são todos”, escreve o narrador, em imagem precisa da sua vasta solidão (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 58).

O Senhor, Vocês, Vós são algumas das palavras com que o narrador se volta ao leitor de sua escrita, não para criar laços, buscar afinidades, mas para hostilizá-lo, ou ainda dispensá-lo. Afinal não estamos diante de alguém que, embora escreva como se dirigisse a um público, escreve na verdade só para si mesmo? Nas palavras do narrador, trata-se (sua escrita) “de forma, unicamente de forma vazia”, certo que está de que nunca haverá de ter leitores. Com esta e outras considerações sobre a razão de sua escrita, encerra-se a primeira parte de um singular relato, drama encenado na presumida ausência do público.

O que nos revela sobre nós mesmos essa hostilidade aos leitores dirigida? Não lemos com curiosidade e prazer essas *Memórias* de um narrador, para nós, desconhecido? Podemos levar ao pé da letra a afirmação de independência em relação ao público leitor? E até que ponto não nos comprometemos com o que este narrador nos diz? Até que ponto seríamos estranhos um ao outro?

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sou do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos.

Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso). Não, se não quero me tratar, é apenas de raiva. Certamente não compreendeis isto. Ora, eu compreendo. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 15).

Assim começa a narração de suas memórias o “homem do subsolo”, já desde o início pontuando o seu discurso a partir da provável réplica do outro, diante do qual deve ele afirmar a última palavra. Reticências, negativas, evasivas, parênteses, interrogações, exclamações, frases inacabadas, frases contraditórias, citações diretas ou indiretas, essas são algumas marcas textuais de quem parece saber que não está falando apenas consigo mesmo, de quem parece saber que é mesmo impossível falar sozinho, ainda que rejeite a idéia de escrever para um público, conforme já observamos acima.

A propósito, Bakhtin já observara, em trabalho sobre Dostoiévski referido acima, a ambigüidade inerente ao discurso do herói de *Memórias do subsolo*, em relação ao discurso do outro:

Como consequência dessa relação do ‘homem do subsolo’ com a consciência e o discurso do outro – da dependência excepcional em relação a ele e, simultaneamente, da extrema hostilidade em relação a ele e da não-aceitação do seu julgamento – a sua narração assume uma particularidade artística sumamente substancial (BAKHTIN, 1997a, p. 233).

Bakhtin define essa peculiaridade artística como “deselegância do estilo”, que, em poucas palavras, consiste em um

prosaísmo ao mesmo tempo agressivo e lírico, razão pela qual, ressalta Bakhtin, deva-se falar de um lirismo análogo a “uma dor de dente” (BAKHTIN, 1997a, p. 234), fazendo referência à passagem em que o herói do subsolo quer provar sua convicção de que “o homem ama com paixão o sofrimento” e, ainda mais inquietante, sente intenso prazer ao desagradar, ao irritar os outros expondo o seu próprio sofrimento, como na passagem a seguir:

Peço-vos, senhores: prestai um dia atenção aos gemidos de um homem instruído do século XIX que sofra de dor de dentes, [...] os seus gemidos tornam-se maus, perversos, vis, e continuam, dias e noites seguidos. E ele próprio percebe que não trará nenhum proveito a si mesmo com os seus gemidos. Melhor do que ninguém, ele sabe que apenas tortura e irrita a si mesmo e aos demais. Sabe que até o público, perante o qual se esforça, e toda a sua família já o ouvem com asco [...] e sentem, no íntimo, que ele poderia gemer de outro modo, mas simplesmente, sem garganteios nem sacudidelas, e que se diverte, por maldade e raiva. Pois bem, é justamente em todos esses atos conscientes e infames que consiste a volúpia. (BAKHTIN, 2000, p. 27).

Esse estilo das *Memórias*, lírica prosaica, “lírica *sui generis*, análoga à expressão lírica de uma dor de dente” resulta de uma estética do cinismo e da crueldade deliberada, “que tende para o insano, sendo a insânia uma espécie de forma, uma espécie de esteticismo, se bem que com marca inversa” (BAKHTIN, 1997a, p. 234-235).

Bakhtin chama a atenção ainda para o aspecto parodístico dessa estética que, autoreflexiva, autoconsciente, refere-se a si própria sem o mínimo traço de complacência ou generosidade:

Toda a confissão do “homem do subsolo” tem um fim: destruir sua própria imagem no outro, denegri-la no outro, como última tentativa desesperada de libertar-se do poder exercido sobre ele pela consciência do outro e abrir em direção a si mesmo o caminho para si mesmo. Por isso ele torna deliberadamente vil seu discurso sobre si mesmo. Procura destruir em si qualquer vontade de parecer herói aos olhos dos outros (e aos próprios) [...] Para tanto é necessário exterminar do seu discurso todos os tons épicos e líricos, os tons “heroificantes”, torná-lo cinicamente objetivo. (BAKHTIN, 1997a, p. 235).

Retornando à questão dos papéis em representação nesse “drama da fala”, restam algumas últimas palavras sobre o narrador em primeira pessoa, ao mesmo tempo personagem-protagonista da narração. Trata-se de um “eu desdobrado”, desdobrável, ao infinito, como vimos. O discurso desse sujeito da enunciação narrativa fraciona-se infinitamente em outros “eus”, *personas* em cena que se contradizem, que se estranham, que se hostilizam. Daí a ausência de uma palavra conclusiva. O homem do subsolo “não pode chegar a um acordo consigo mesmo, assim como não pode deixar de falar sozinho”, o estilo do seu discurso é organicamente estranho à conclusão, ao acabamento. O autor precisaria estar bem mais distante para oferecer de si mesmo uma visão acabada, uma interpretação mais completa e estável. O autor se conhece fragmentado, não vê nem sabe mais do que seu herói. Como então

discernir quem fala daquele do qual se fala? Como terminar uma história que não tem fim? Como finalizar as *Memórias*, senão interrompendo-as bruscamente, mecanicamente? Não haveria “maneira tão orgânica e tão adequada ao herói do subsolo” de encerrar “um discurso inteiramente infinito”, é Bakhtin, mais uma vez, que escreve (1997a, p. 238).

Por fim, gostaria de mencionar o que Bakhtin define como “o momento de apelo inerente a todo discurso em Dostoiévski, ao discurso da narração no mesmo grau que ao discurso do herói” (BAKHTIN, 1997a, p. 240).

Diálogo interior consigo mesmo, entrelaçado com a palavra do outro, inseparável, indiscernível desse outro, a narração dessas memórias é a de um homem ressentido, que rechaça no plano intelectual/racional a relação com os outros homens, mas que no plano das emoções não consegue libertar-se desse vínculo. Essa relação contraditória ao extremo expressa-se na forma como se desenvolve esse discurso narrativo voltado essencialmente para outros discursos, para o próprio discurso, um discurso em que “não há objetos, referentes, há apenas sujeitos”, razão pela qual, no universo de Dostoiévski, encontramos apenas “o discurso-apelo, o discurso que contata dialogicamente com outro discurso, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso” (BAKHTIN, 1997a, p. 240).

Isso posto, perde relevância o intervalo entre memórias inventadas e memórias autênticas, entre autor e narrador, entre o narrador e o seu personagem. São distâncias, fronteiras que se tangenciam na trama de um singular discurso, desse anti-herói que não redigiu romance, nem sequer fez literatura. O que realizou,

segundo palavras ao final do relato, foi antes “um castigo correcional”, escreveu a sua vida, “vida viva”, e por isso talvez provoque as mais desagradáveis reações. Quando a vida se confunde com a escrita, não faz sentido perguntar sobre a divisão dos discursos. Ao homem do subsolo interessa “anotar” no papel uma incômoda recordação, porque assim acredita dela poder se livrar. Vê nesse exercício um “trabalho” que talvez o torne um homem “bom e honesto”. Sua escrita é penosa, porque é viva e, como muitos são os que se desacostumaram da vida, preferindo os livros, muitos são os que não podem tolerar uma escrita que, como “uma passagem de vida, atravessa o vivível e o vivido”.⁷

As últimas palavras desse homem referem-se a um universo livresco que ele abomina e do qual parece ter-se libertado ao escrever suas recordações. Digo parece, pois na oposição da literatura, “letra morta”, à “vida viva”, à “vida verdadeira”, há inscrito um sentimento de impasse: se saímos dos livros perdemos nossas referências, se permanecemos circunscritos às letras impressas estamos condenados à morte; o que parece indicar que só resgatamos “o hábito da vida” escrevendo, inscrevendo a vida na escrita, cujo ponto final é apenas uma convenção a mais, uma das regras do contrato narrativo, apenas. Assim é que, escritas no papel, as palavras do “homem do subsolo” ecoam para além do texto, no

⁷ A propósito, lembro as palavras de Deleuze, no texto “A literatura e a vida”: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997, p. 11).

ato da leitura, e para além do leitor, na errância própria de toda escrita, “letra órfã à procura de seu corpo de verdade” (RANCIÈRE, 1995, p. 41).

3. A escrita órfã das *Memórias do subsolo*: o problema do autor

Deixai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não saberemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar. Para nós é pesado, até, ser gente, gente com corpo e sangue autênticos, próprios [...] Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos, e isto nos agrada cada vez mais.

Dostoiévski

Mesmo agora, passados tantos anos, tudo isso me vem à memória de modo demasiado mau. Muita coisa lembro agora realmente como um mal, mas...não será melhor encerrar aqui as “Memórias”? Parece-me que cometi um erro começando a escrevê-las. Pelo menos, senti vergonha todo o tempo em que escrevi esta novela: é que isto não é mais literatura, mas um castigo correcional.

Dostoiévski

Se parece claro que a figura do “autor” não pode ser reduzida à de um sujeito empírico, com suas histórias, suas idiossincrasias, por outro lado, não me parece que deva ser dele totalmente dissociada. Ao contrário, o “eu” que escreve o texto literário inscreve-se na ambígua, ambivalente fronteira entre as subjetividades do autor e dos narradores/personagens.

A esse respeito, talvez mesmo pela aparente obviedade de que informa, pode-nos fornecer preciosas pistas a nota explicativa,

assinada por Dostoiévski, a respeito das relações entre ele, o autor, e o narrador das *Memórias do subsolo*:

Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive os seus dias derradeiros. No primeiro trecho, intitulado "O Subsolo", o próprio personagem se apresenta, expõe seus pontos de vista e como que deseja esclarecer as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio. No trecho seguinte, porém, já se encontrarão realmente "memórias" desse personagem sobre alguns acontecimentos da sua vida.

FIÓDOR DOSTOIÉVSKI.

O desdobramento autor/narrador, pessoa/personagem explicita-se nessa passagem, conforme uma das convenções da narrativa realista do século XIX. Nesse caso, as fronteiras discursivas relacionadas ao estatuto ficcional ou documental de um texto são problematizadas, mas não chegam a se diluir. O locutor/narrador – constituindo-se como instância que assume a responsabilidade pelo ato de linguagem, pela narração – não coincide com o autor, Dostoiévski: o locutor é também personagem como as demais personagens que participam da trama narrativa. A nota explicativa é um índice de que o autor assume que os

acontecimentos evocados são fictícios e se responsabiliza por esse discurso considerando-o imaginário. Expostos de modo esquemático, conforme acima, os problemas que dizem respeito à relação autor/narrador podem parecer demasiadamente simples. Vejamos mais de perto a questão, acompanhando as sinuosas e labirínticas memórias do homem do subsolo.

No estudo acima mencionado, sobre as *Memórias* de Dostoiévski, Todorov assinala a composição dramática do texto, concebido não apenas como um confronto de diversas concepções filosóficas, éticas e literárias – o que sem dúvida constitui também um dos aspectos centrais da obra – mas percebido sobretudo em sua forma literária, no meio expressivo através do qual essas idéias são expostas e debatidas, como uma *encenação* em que se dispõe de vários papéis, incorporados pelos personagens em polêmicas mais ou menos explícitas (TODOROV, 1980, p. 135).

Tributária das análises de Bakhtin a respeito da poética de Dostoiévski, a ênfase na forma teatral das vozes em interação repousa sobre as noções de polifonia e dialogismo, reelaboradas e desenvolvidas por Todorov, no artigo citado, como um “drama da fala”. Leitura que contorna, mas não enfrenta, o problema posto pela advertência de Dostoiévski ao leitor das *Memórias*, antes de iniciar o relato.

Por que devemos confiar na separação estabelecida pelo autor entre o real e o fictício? De fato, como discernir esse “eu” que escreve nas margens do texto, em nota explicativa, assumindo a paternidade de umas poucas palavras, do narrador “anônimo” que relata e comenta suas memórias? Em outras palavras, como separar Dostoiévski do “homem do subsolo”, se é o próprio escritor

quem nos avisa que “pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou”?

Sabendo da complexidade relacionada ao problema da autoria, devo esclarecer que, para não perder o foco do trabalho, tratarei apenas o que considero estritamente indissociável do tema central em pauta.

Começemos então com o problema da assinatura. O nome próprio de um autor, escreve Foucault em conhecido texto, não funciona exatamente como os outros, e isso pelas razões, em síntese, destacadas: um nome de autor exerce com relação aos demais discursos um certo papel; “serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (ele indica que o discurso “deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto”); e finalmente “o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu” (FOUCAULT, 1992, p. 45). Analisando a função autor, Foucault reconhece quatro aspectos que permitem caracterizá-la. Ressalto a terceira, assim descrita:

Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor. Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Mas, de fato, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos

psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. Todas as operações variam consoante as épocas e os tipos de discurso. (FOUCAULT, 1992, p. 45).

O autor é nessa passagem percebido como o efeito de uma complexa construção histórica e social, cujas operações são comumente apagadas. Entre todas, interessa-nos uma das mais consolidadas: o autor como o lugar originário da escrita e, em conseqüência, da verdade. Em perspectiva inversa à que parte da noção de sujeito como origem da verdade, Foucault afirma ser tão equivocado procurar o autor no escritor real quanto no narrador/locutor de ficção. Isso porque é a distância entre o sujeito empírico e o sujeito do discurso – a cisão entre eles – a condição para que a “função autor” se efetue. Em outros termos, para que seja eficaz, a “função autor” necessita de ser preservada em sua dimensão ficcional.

Luís Costa Lima, em “Persona e sujeito ficcional”, reavalia a análise, por ele realizada, sobre os relatos memorialísticos, textos de ficção e a narrativa autobiográfica, na qual enfatizou antes os aspectos contrastivos nos discursos em questão. Recusa então, no citado ensaio, o isomorfismo entre autor e nome próprio, como “uma fábula do registro civil”, ao mesmo tempo em que desenvolve uma concepção do “eu” como “persona”, proteção simbólica a partir da qual o homem estabelece as relações sociais, desdobra-se desempenhando variáveis papéis. Dentre esses papéis (ou funções, retomando Foucault) “o memorialismo é uma ficção naturalizada,

isto é, uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro de verdade". Mas ainda aqui reitera-se o propósito de "pensar-se as diferenças entre memorialismo e ficção" apostando o autor no "rendimento do ficcional", conforme o trecho abaixo citado:

Neste sentido, as memórias explícitas/implícitas de um autor são preciosas para o exame de sua recepção: elas preparam o retrato que o autor promove para a adoção do público. Ao contrário dessa voluntária/involuntária manipulação, note-se o contraste com o rendimento do ficcional. Bentinho forja o processo de Capitu, não porque tivesse o plano de condená-la senão porque escrevia suas memórias segundo a ótica do advogado que era. O leitor entretanto não se depara, no Dom Casmurro com o gênero memorialista porque, como poucos, Machado soube aproveitar o intervalo que lhe concedia a ficção para fornecer pistas desconstrutoras da autoimagem do protagonista. As memórias assim se tornavam elemento para o exercício não-naturalizado da ficção. O discurso desta portanto se distingue do memorialista por apresentá-la a nu, pelo "desnudamento" de sua própria ficcionalidade. (LIMA, 1991, p.129-130).

A insistência, portanto, nas delimitações mais ou menos rígidas de fronteiras discursivas parece conduzir os estudos críticos e teóricos a um beco sem saída. Mesmo no caso em que se atente para a fragilidade das tipologias demasiadamente fechadas, pode-se ainda indagar: qual a razão de se privilegiar um texto ficcional? Estaria a ficção mais próxima da verdade? Assim sendo, que concepção de verdade acha-se implícita nessa hipótese?

Eis o segundo problema, ao do autor também relacionado.

Como se sabe, o debate sobre a divisão dos modos do discurso é muito antigo, remonta aos diálogos platônicos, à *República* e a *Fedro*. Este último, em que a escrita é condenada como *phármakon*, particularmente nos interessa, pois nele já não se trata apenas de recusar a mímese poética como mentira ou ficção, mas de sublinhar uma outra oposição, entre a voz viva (*logos vivo*) sustentada pelo seu autor-pai e a escrita morta, “letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante” (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

A questão da escrita em *Fedro* apresenta-se como um problema moral, inseparável da verdade e da memória, como se pode ler nas seguintes palavras de Sócrates dirigidas a Fedro: “só nos resta tratar da conveniência ou inconveniência de escrever e de como nos desempenharmos dessa tarefa por modo decente ou desairoso”. Na seqüência, o que se confirma não é uma condenação de toda e qualquer escrita, mas de uma certa escrita, a que é redigida pelos sofistas, “fazedores de discursos ou redatores de leis” (PLATÃO, 1973, p. 92; 98).

No outro pólo da divisão proposta, Sócrates recomenda “os discursos escritos para serem estudados ou pronunciados com fins didáticos, e que são verdadeiramente escritos na alma, tendo como tema o justo, o belo e o bom; são os únicos eficientes, perfeitos e dignos de consideração e merecedores de serem denominados filhos legítimos de seu autor [...]” (PLATÃO, 1973, p. 92).

No fundamento dessa partilha entre discursos legítimos e ilegítimos (escritos ou não, não é disso que se trata quando Sócrates se refere à escrita), apropriados e impróprios, está a presença ou a ausência do autor. Em outras palavras, para saber se é “belo ou

vergonhoso escrever discursos ou pronunciá-los (PLATÃO, 1973, p. 96) é preciso antes responder a outras perguntas: quem fala; de onde fala e com que autoridade fala.

Na argumentação em defesa do “verdadeiro saber” – o do sábio/filósofo – (e que nem por isso deixa de ser um ponto de vista) Sócrates recorre, como sempre, ao mito, para descartá-lo em seguida como “lendas, histórias de antigamente, um conhecimento por ouvir dizer”.

Eis em síntese o relato sobre o mito de Teute, “o primeiro a descobrir os [...] os caracteres da escrita”. Teute apresenta-se ao Rei Tamuz, representante de Amão, deus dos deuses, para presenteá-lo com suas invenções e a ele, ao Rei, compete a prerrogativa de apreciar, julgar e condenar, se for o caso, os presentes oferecidos por seu súdito. Dentre eles, a escrita, mostrada por Teute como “remédio para o esquecimento e a ignorância”. A resposta do rei é inequívoca:

Engenhosíssimo Teute, uma coisa é inventar as artes, e outra, muito diferente, discorrer sobre a utilidade ou desvantagem para quem delas tiver de fazer uso. Tal é o teu caso, como pai da escrita: dada a afeição que lhe dedicas, atribuis-lhe ação exatamente oposta à que lhe é própria, pois é bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende, pelo fato de não obrigá-lo ao exercício da memória. Confiante na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo, e graças a eles mesmos, que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória, mas para a lembrança. (PLATÃO, 1973, p. 92-93).

O Rei – Deus experimenta a escrita como um produto que não é seu, mas que vem de fora, além de vir de baixo, de um seu vassalo, que aguarda a sua legitimação. O Rei não sabe escrever, ignorância que testemunha sua soberana independência: “ele fala, ele diz, ele dita, e sua fala é suficiente”. O escriba apenas acrescenta o “suplemento de uma transcrição”, por essência secundária (DERRIDA, 1991, p. 22).

O esquema da argumentação é claro: ao “*logos* vivo e animado”, “escrito com o conhecimento na alma de quem estuda, e que não somente é capaz de defender-se, que de falar e de silenciar quando preciso”, opõe-se o seu simulacro, a escrita, “muda e falante demais” (nos termos de Rancière), discurso órfão, sem autoria, errando “daqui dali”, sem saber a quem deva dirigir-se ou não (PLATÃO, 1973, p. 92-94).

“Amigo da sabedoria”, o filósofo é aquele que conhece o justo, o belo, o bom e o verdadeiro, portanto reconhecido como autor legítimo dos discursos que engendra. Estes, por sua vez, filhos legítimos de seu autor-criador, escritos nas almas preparadas para acolhê-los, engendram sucessivamente outros tantos discursos, formando-se desse modo uma “genealogia legítima de discursos”, bem distinta da disseminação desordenada dos escritos em terreno movediço.

A origem do *logos*, sua autoridade e poder fundamentam-se portanto na “paternidade reconhecida”. O *logos* vivo tem um pai legítimo – Deus e seu representante, o sábio/soberano. Aquele que conhece a verdade é o mesmo que detém o poder, o mesmo também que exercita a memória “no seu próprio íntimo”, sem o auxílio dos “caracteres estranhos” e ameaçadores da escrita.

Vemos que junto com uma certa escrita, uma certa memória é desqualificada, a memória escrita que, emancipada do seu autor, liberta-se também da palavra absoluta e soberana em poder do reifilósofo. Na ausência do pai, pode percorrer livre seu trajeto incerto de “letra morta” disponível para assumir sua sempre singular, perturbadora verdade, que surge para embaralhar a as relações legítimas de filiação dos discursos.

Assim apresentado, o discurso (vivo?) de Sócrates parece irrefutável. E de fato é, não propriamente pela moral pedagógica que ostenta, mas pelo paradoxo não explicitado que o atravessa. Para afastar a ameaça da escrita e preservar a verdade do *logos* vivo, o filósofo teve que fixá-lo definitivamente na escrita, desfazendo com esse gesto a divisão antes estabelecida entre a escrita morta, “muda e falante demais”, e o *logos* vivo, “que fala e silencia quando preciso”. Porque, na verdade, uma vez entrelaçada na escrita, “a voz nunca será nada além de um suplemento de escrita” (RANCIÈRE, 1995, p.12). Ao que parece, entre o filósofo e o logógrafo, fazedor de discursos, a distância é quase imperceptível.

Imitação do *logos* vivo, a forma platônica do diálogo seria uma “mímese anti-mimética”, construída na ambivalência resultante da recusa da escrita e do mito de uma escrita para além da escrita, supostamente mais adequada aos princípios da verdade e da moral. Um preceito paradoxal portanto regula a composição do *Fedro* e “talvez seja esse dispositivo da escrita” “que abre o espaço textual que os modernos chamarão de literatura”, conforme hipótese de Rancière. Literatura que, como escrita, surge quando as artes e os gêneros poéticos tradicionais perdem eficácia, cedendo lugar ao “ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever,

quando emergem os “dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal [...] a poesia lírica, situada à margem da grande poesia – épica e dramática–, e o romance, situado à margem da eloquência” (RANCIÈRE, 1995, p. 12; 26).

É ainda Rancière quem nos lembra os vínculos entre o diálogo filosófico e o romance, já examinados por outros críticos e escritores, entre os quais Bakhtin. O que interessa, porém, ao crítico salientar não é a polifonia romanesca ou o hibridismo dos gêneros do discurso, nem ainda o modo como Bakhtin relaciona o dialogismo com o literário. O dialogismo, escreve ele, “não é a invasão da monofonia do discurso nobre pela multiplicidade das vozes do baixo e pelo parodismo popular”. Na leitura que propõe a respeito, o que ameaça “a forma platônica do diálogo e da dramaturgia do personagem socrático” – na verdade, “uma invenção do discurso nobre” – não é “o vigor da palavra ‘popular’, mas a dispersão e o desvio democráticos da escrita, a aventura do discurso ‘mudo’, circulando sem voz que garanta sua enunciação e a validade do que ele diz” (RANCIÈRE, 1995, p. 12-13).

Considerando a hipótese de Rancière, para quem “a literatura é o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mímese poética leva à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita”, estaríamos falando de literatura ao tratar do diálogo platônico, particularmente de *Fedro*.

As analogias defendidas por Sócrates parecem claras: de um lado, paternidade, autoria e legítima filiação na origem de todo discurso da verdade; de outro, orfandade e filiação bastarda na disseminação desordenada de meras cópias do discurso vivo. Estamos diante, portanto, de uma discussão sobre a verdade e a

falsidade da escrita, não mais propriamente da verdade ou falsidade da representação, não se tratando no caso da divisão entre o ficcional e a realidade. A questão passa a ser, dessa perspectiva, um problema da escrita numa nova relação com a verdade, inversa à que se fixou no discurso nobre do filósofo.

Assim sendo, toma outra, diversa direção, a pergunta que fizemos sobre as relações entre o “eu” que escreve no início do texto, em nota de rodapé, assumindo a autoria nessa pequena passagem e o narrador “anônimo” que relata e comenta suas memórias – ou ainda entre Dostoiévski e o “homem do subsolo”.

Se aceitamos a idéia de “literatura como dramática da escrita”, não podemos ingenuamente subscrever a delimitação entre memórias autênticas, de um suposto autor presente, e memórias fingidas, de um também suposto autor, apenas oculto, escondido pela *persona* do narrador em primeira pessoa. Não pretendo com isso negar que tenha existido o autor Dostoiévski, afinal a “fábula do registro civil” tem preservado sua eficácia e relevância, embora não mais, é claro, conforme o chamado biografismo determinista do século XIX.

O inquietante da questão sobre o autor reside na sua quase nula pertinência, sempre que uma escrita se nos apresenta. Leiamos ainda uma vez as passagens em que o “homem do subsolo”, órfão, anônimo, “natimorto” escritor de suas memórias, se refere à sua escrita.

[...] e eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas por exibição, pois assim me é mais fácil escrever. Trata-se

de forma, unicamente de forma vazia, e eu nunca hei de ter leitores. Já declarei isto uma vez... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 53).

Fica ainda uma pergunta: para que, em suma, quero eu escrever? Se não é para um público, não se poderia recordar tudo mentalmente, sem lançar mão do papel? Assim é; mas, por escrito, isto sairá, de certo, mais solene. O papel tem algo que intimida, haverá mais severidade comigo mesmo, o estilo há de lucrar. Além disso, é possível que as anotações me tragam realmente um alívio. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 54).

Mesmo agora, passados tantos anos, tudo isso me vem à memória de modo demasiado *mau*. Muita coisa me lembro agora realmente como um mal, mas... não será melhor encerrar aqui as “Memórias”? Parece-me que cometi um erro começando a escrevê-las. Pelo menos, senti vergonha todo o tempo em que escrevi esta *novela*: é que isto não é mais literatura, mas um castigo correcional. De fato, contar, por exemplo, longas novelas sobre como eu fiz fracassar a minha vida por meio do apodrecimento moral a um canto, da insuficiência do ambiente, desacostumando-me de tudo o que é vivo por meio de um enraivecido rancor no subsolo, por Deus que não é interessante: um romance precisa de herói e, no caso, foram acumulados *intencionalmente* todos os traços de um anti-herói, e, principalmente, tudo isto dará uma impressão extremamente desagradável, porque todos nós estávamos desacostumados da vida, todos capengamos, uns mais, outros menos. Desacostumamo-nos mesmo a tal ponto que sentimos por vezes certa repulsa pela “vida viva”, e achamos intolerável que alguém a lembre a nós. Chegamos a tal ponto que a “vida viva” autêntica é considerada por nós quase um trabalho, um emprego, e

todos concordamos no íntimo que seguir os livros é melhor. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 145-146).

Deixai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não saberemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar. Para nós é pesado, até, ser gente, gente com corpo e sangue autênticos, *próprios*; temos vergonha disso, consideramos tal fato um opróbrio e procuramos ser uns homens gerais que nunca existiram. Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos, e isto nos degrada cada vez mais. Em breve, inventaremos algum modo de nascer de uma idéia. Mas chega; não quero mais escrever “do Subsolo”... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 146-147).

São páginas de literatura, “ato indiferenciado e arte sempre singular de escrever”. Nem apenas “drama ou encenação da fala”, segundo Todorov, ou ainda “*Icherzählung* de tipo confessional”, arte literária distinta do documento pessoal, como propôs Bakhtin, as *Memórias* não são, para quem as escreveu, sequer literatura, mas “um castigo correcional”. Escrita que, “ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo”, “vem perturbar a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso”, “desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas” (RANCIÈRE, 1995). Sendo própria à noção de literatura essa disjunção do autor e sua criação, parece não fazer sentido tentar o impossível caminho de volta: fazer funcionar o princípio de filiação que permitiria identificar o pai do discurso.

Quanto ao gênero discursivo das *Memórias do subsolo*, podemos até defini-lo como “castigo correcional”, de acordo com o

narrador. Podemos ainda, entendendo por literatura uma escrita devidamente codificada em formas fixas, com seus temas e heróis adequados às regras dos gêneros, endossar o que escreve o homem do subsolo, ao afirmar que “isto (a “novela”, outro nome para o que acabou de escrever) não é mais literatura”.

Ocorre que *Memórias* é literatura, no sentido que lhe atribui Rancière, escrita à deriva, à disposição, “de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar”. “Letra órfã à procura de seu corpo de verdade”, “que pode tomar qualquer corpo”, o relato do homem do subsolo se constrói desconstruindo as formas consagradas do memorialismo, forma em movimento, embaralhando os modos do discurso, mas reassumindo sem cessar uma certa figura, uma certa forma, necessariamente uma forma híbrida. É literatura ainda porque, abandonadas pelo seu autor Dostoiévski, essas “Memórias” passaram a se movimentar numa espécie de território de fronteira, “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 1997), “lugar problemático” em que a escrita “não se aloja em si mesma” (KAFKA, 2000), em que o escritor, ainda quando diz “eu”, fala de um outro, estranho, estrangeiro para si mesmo. Escrever é sofrer um abalo provocado por um estranhamento radical, é desalojar-se de si, é habitar nos “arredores da cidade” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 18). A escrita se dá no exílio, em terra estranha. De lá nos interpela o “homem do subsolo” a continuar a sua/nossa escrita sempre inacabada.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV 26*, Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII, p. 91-151, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997b.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e o herói. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997c. p.23-220.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998. p. 71-210.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p.11-16.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. [S.l.]: Vega, 1992

KAFKA, Franz. *Diários*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: 2º CONGRESSO ABRALIC – LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL, 1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. v.1.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. O corpo e a letra. In: *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Notas de um subterrâneo. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p.129-153.

Borges e o invisível espaço da escritura

Introdução: o prólogo como ficção

Assinado por Jorge Luís Borges, o “Prólogo” à primeira edição de *Ficções*, em 1941, chama a atenção pela contundência de suas frases incisivas e lapidares, escritas, contudo, pelo gesto paradoxal de quem antes parece estar lançando ao leitor o desafio para um complicadíssimo jogo de (dis)simulações, dele exigindo astúcias, sutilezas e uma considerável disponibilidade para o humor.

Nesse, como em vários outros textos de Borges (poemas, contos, ensaios, prefácios e similares), temos recorrentes alguns assuntos que compõem o que podemos chamar a sua poética, uma poética da leitura como escrita, ou ainda da escrita como leitura¹, firmada nas múltiplas significações que emergem dos imprevisíveis (des)encontros do leitor e do texto. Uma poética, portanto, do mesmo modo poderíamos dizer, da incerteza, da mudança, da diferença.

Dentre os temas aqui reafirmados, destaco dois, em torno dos quais ensaio alguns comentários. O primeiro deles – o escritor como compilador (“aquele que reúne textos de vários autores, ou de natureza ou de procedência vária”, e reforçamos nesse passo o

¹ A ideia aqui referida foi amplamente discutida por Emir Rodríguez Monegal, num dos textos mais importantes entre os dedicados à obra do escritor argentino, *Borges: uma poética da leitura*, São Paulo: Perspectiva, 1980.

sentido mais comum do dicionário)² – levou Borges a um exercício radical de humildade da inteligência, não a modéstia, mas a humildade necessária às ações e criações humanas, inevitavelmente imperfeitas e frágeis, humildade acompanhada sempre de uma certa austeridade e firmeza, pois, se por um lado ela nos dá a medida de nossa relativa pequenez, por outro, aponta nossas possibilidades, como escritores-leitores, assim inseparáveis, conforme pretendeu aquele que redigiu/comentou os textos de *Ficções*.

A relativa ou quase nenhuma importância atribuída à composição de “vastos livros”³ (ao menos no que diz respeito aos escritores contemporâneos) decorre de uma espécie de “profissão-de-fé” (ou provocação!) sintetizada aqui na idéia de que *a única alternativa à tautologia é o comentário*, o que aliás pode parecer uma contradição mas não é. Em outras palavras, Borges afirma que, sendo impossível escrever alguma coisa pela primeira vez, resta uma, talvez única, saída criativa: *dizer o mesmo dizendo outra coisa*. Nem pleonástico nem tautológico, o comentário diz e não diz o mesmo, pois nesse caso comentar uma “escritura prévia” não é reescrever com palavras diferentes o que já foi dito, mas antes operar deslocamentos radicais de sentido sobre os textos disponíveis numa dada tradição, por meio de tradução em “idioma alheio”, em língua estranha/estrangeira desses mesmos

² Ver, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo dicionário básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

³ Palavras de Jorge Luís Borges no “Prólogo” a *Ficções*, Porto Alegre: Globo, 1982, p. XIII.

textos/livros preexistentes (comentaremos mais detalhadamente a questão quando analisarmos o conto “Pierre Menard, Autor do Quixote”). Assim sendo, que parentesco haveria entre os textos citados e as novas configurações assumidas por esses textos, por exemplo em *Pierre Menard, Autor do Quixote* ou ainda entre os episódios (verdadeiros?) “recontados” em *História universal da infâmia* e a refração desses “fatos” em textos ficcionais?

Ainda no referido Prólogo, o que pode desnortear o desavisado leitor é o deliberado apagamento dos limites entre os “livros imaginários” (aqueles que o escritor “simula” que existem) e “narrativas” preexistentes, às vezes de autoria desconhecida (aqueles sobre os quais Borges afirma ser apenas um “outro autor”, um a mais). Com as palavras a seguir transcritas, o escritor complica, confunde, desestabiliza os familiares esquemas com os quais nos habituamos a ler, a pensar, a julgar, a classificar:

Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explanar em quinhentas páginas uma idéia cuja exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sartor Resartus*; assim Butler em *The Fair Haven*, obras que têm a imperfeição de serem também livros, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, inepto, ocioso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários (BORGES, 1982, p. XIII).

Numa primeira aproximação, mais apressada, mais ao pé da letra, podemos assim resumir as frases acima, parafraseando-as, e não estaríamos de todo equivocados: ao contrário de um vaidoso

autor, convicto de trazer alguma novidade com suas supostas novas obras publicadas, Borges se diz “preguiçoso”, “incapaz” de longas narrativas e se esforça para justificar a brevidade das simples notas ou resumos que redige, em relação aos quais (e são vários os casos) não teria o direito de reivindicar nem autoria nem originalidade. Ocorre que podemos também ler as mesmas palavras de outro modo, diferente, ainda que do mesmo modo acertado. E nesse ponto chegamos ao segundo tema, decorrente do primeiro, na verdade um desdobramento da idéia do escritor/compilador: a escrita como repetição. Borges compreendia a literatura como exercício, ao mesmo tempo, de extrema complexidade e completo vazio. Escrever, além de uma tarefa bem mais modesta do que julgamos, é do mesmo modo bem menos “original”. O que ele nos sugere é que, em vez de criar enredos e personagens como se fossem novos, mais “engenhoso” (não mais original, devemos insistir) seria “simular” que essas histórias (com seus enredos e personagens, nossos velhos conhecidos) já existem (pois o que importa não é de fato terem existido ou não, mas a simulação, “o fazer de conta que”) e, humildemente, comentá-las. Pois bem, cabe então um comentário, um outro comentário sobre essas paradoxais afirmações: simular a existência de um livro (ou de um texto) e sobre ele escrever notas e resumos é tarefa tão ou mais complexa (mais rica e ambígua, dirá Borges no “Pierre Menard”) que imaginar, inventar novas histórias ou ser o seu primeiro autor, o que no final das contas, por ser a mesma coisa, não conta muito, é falsa questão, problema menor? de legitimação de discurso. Pois o que é fazer literatura senão escrever/inscrever, num imenso e labiríntico palimpsesto, “rastros”, vestígios da Obra ou do Livro

original que, esse sim, definitivamente não existe? O que são esses fragmentos senão a obra visível, o que restou daquela outra obra, subterrânea e invisível, projeção imaginária e impossível de muitos escritores⁴ que – como Pierre Menard, esse inusitado personagem

⁴ Borges/Pierre Menard nos conduz a Flaubert e a Mallarmé. Ao primeiro e seus dois personagens “copistas” que, movidos por uma curiosidade desmedida de tudo conhecer, de tudo registrar, recolhem-se no campo, onde pretendem aplicar os conhecimentos adquiridos nos livros e, depois de passarem por toda sorte de situações engraçadíssimas, humilhantes e caricatas, retornam melancolicamente a sua humilde profissão de escriturários em Paris, sem desistir porém de outra tarefa igualmente exaustiva e infundável: redigir um “Dicionário de Idéias Feitas”, “espécie de enciclopédia crítica à maneira de farsa, nas palavras de Flaubert em cartas dirigidas a madame Roger des Genettes (19 de agosto de 1872) e a Louise Colet (17 de dezembro de 1852), respectivamente. A Mallarmé e seu sonho de realizar a “Grande Obra”, sobre o que podemos ler no conhecido texto endereçado a Verlaine: “Hoje, vão-se mais de vinte anos e apesar da perda de tantas horas, acho, tristemente, que fiz bem. É que, afora os trechos de prosa e os versos de minha juventude e o resto, que lhes fazia eco, publicado em quase toda parte, cada vez que eram lançados os primeiros números de uma Revista Literária, sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista, pronto a sacrificar-lhe toda vaidade e satisfação, como outrora queimava-se toda a mobília e as vigas do telhado para alimentar o forno da grande obra. O quê? é difícil dizer: um livro, simplesmente, em vários tomos, um livro que seja um livro, arquetônico e premeditado, e não uma coletânea das inspirações casuais por maravilhosas que fossem [...] Irei mais longe, e direi: o Livro, convencido de que no fundo há um só, tentado à revelia por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. [...] Eis, caro amigo, a confissão de meu vício, desnudado, que mil vezes enjeitei, com o espírito machucado ou cansado, mas ele me possui e talvez eu consiga; não fazer essa obra em seu conjunto (seria preciso ser não sei quem para tanto!) mas mostrar um fragmento executado, fazer cintilar a partir de um ponto sua autenticidade gloriosa, indicando todo o resto para o qual uma vida não basta. Provar pelas porções feitas que este livro existe, e que conheci o que não poderei ter cumprido.” (MALLARMÉ, 1995, p. 13-15).

de Borges – cientes dessa impossibilidade, tentaram em vão? Além disso, é justamente a originalidade (a novidade) que nesse prólogo é, senão desqualificada, compreendida em outra perspectiva, não como aquilo que é dito/escrito pela primeira vez (o que de fato é impossível e, mais ainda, irrelevante) porém como uma diferença, uma estranheza que retorna, na sua singularidade, uma única vez. Os livros, as histórias podem ser as mesmas, mas não se repetem e, quando isso parece acontecer, ou o autor não compreendeu a natureza de sua tarefa ou o foi o leitor quem não soube ler.

**O fragmentário “Quixote”, de Pierre Menard:
traços/vestígios de uma escritura possível**

Contada em tom de paródia a uma retórica afetada e preciosista, característica da passagem do século XIX para o século XX, a história da obra de Pierre Menard (ou melhor, das duas obras, conforme veremos) no seu início, nas três primeiras páginas aproximadamente, antes parece um exercício despretensioso, um jogo ou um passatempo de alguém que preenche as horas vagas inventando tramas complicadas para redigir alguns contos, como reiteradamente apresentou seus escritos o próprio Borges.

Quem escreve se apresenta como amigo de um desconhecido autor⁵, chamado Pierre Menard que, entre outras bizarrices, teria dedicado sua vida de escritor ao “assombroso” propósito de compor *O Quixote*. Mas não se tratava de uma “transcrição mecânica do original” nem da escrita de um Quixote contemporâneo, “sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1982, p. 33).

O que vem a ser esse propósito, esse desejo? O que está implicado nesse bizarro, insólito, paradoxo: (re)construir integralmente um livro que já existe há três séculos, assinado por outro autor, escrito em outra língua que não a de Pierre Menard e, ainda assim, não incorrer em plágio ou tautologia?

Antes de entrar em considerações sobre tão insólita proposta, o narrador esclarece que a obra de Pierre Menard é composta de duas facetas (ou dimensões) distintas: uma *visível*, “de fácil e breve referência”, mas cuja constituição se mostra tão heterogênea que chega a parecer caótica (sonetos simbolistas, monografias sobre os mais diversos assuntos, traduções, ensaios filosóficos, comentários e adaptações de livros de natureza vária, tudo isso e mais alguma coisa é o que consta do acervo palpável e acessível a qualquer leitor que por ele se interesse) e outra *invisível* e fragmentada, composta pelos “capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do Dom

⁵ Esse é um modo recorrente de se apresentarem os narradores/múltiplos “eus” de Borges. A respeito, ler o que escreve Monegal, no ensaio mencionado acima, p. 78-79.

Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois” (BORGES, 1982, p. 32).

Ora, pergunta-se, não é exatamente um conjunto nada homogêneo de peças desarticuladas, quanto ao tema e quanto à composição formal ou gênero, o que nos apresenta Borges como sua literatura, nos prólogos e outros tantos textos, considerados ou não ficcionais?

Retornando ao “propósito assombroso” de escrever *O Quixote*, ao “divulgado romance”, nunca lido porque fora deliberadamente destruído por seu inventor, Pierre Menard, aquele corresponde exatamente à obra *invisível*, de que nos fala o narrador. Trata-se da “subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar” e também, como não poderia ser de outro modo, “a inconclusa” (BORGES, 1982, p. 32), pois só de algum deus estaria ao alcance finalizar uma obra de inimaginável dimensão como a idealizada por Pierre Menard que, sabendo dessa limitação, escreve, não sem uma ponta de ironia: “Minha empresa não é essencialmente difícil [...] Bastar-me-ia ser imortal para realizá-la” (BORGES, 1982, p. 34).

Como já foi mencionado, essa obra *invisível* não carece totalmente de vestígios, além dos fragmentos citados pelo narrador, restaram outros traços/ inscrições nas linhas e nas entrelinhas das cartas que Pierre Menard endereçou a seu amigo, nas quais discorre sobre sua intenção de escrever *O Quixote*, sobre as etapas que teria percorrido e as que efetivamente percorreu, as dificuldades que

encontrou e assim por diante⁶. A respeito dessa obra *invisível* e no entanto tão mais impositiva e inevitável que a *visível*, confessa seu amigo que, às vezes, ao ler *Dom Quixote*, de Cervantes, costumava imaginá-lo “como se o tivesse pensado Menard” (BORGES, 1982, p. 34) e se surpreendia supondo que o amigo concluía a tão esperada obra. Raro exercício de leitura, o de imaginar o livro de Cervantes como se outro, precisamente Pierre Menard, o tivesse escrito e assinado. Veremos que esse exercício de imaginação se sustenta sobre um outro, o da escritura, questão decisiva para a compreensão da idéia nesse texto pressuposta, nos termos a seguir, resumidamente elaborada, pois a essa altura já podemos tentar algumas respostas para a pergunta acima lançada sobre o inusitado e paradoxal propósito de Pierre Menard.

Estamos (e não somos os primeiros a falar a respeito, lembre-se ainda uma vez) frente a uma poética radical – em suas formulações paradoxais – da escritura, como um fazer e refazer incessante de textos prévios, existentes, e da leitura, como o legítimo espaço da criação, em que os textos se revelam singulares e únicos, nesse breve instante de (des)encontro com os seus leitores.

O narrador – que se apresenta inicialmente como um amigo que, em nome da memória de Menard, vem retificar “as omissões e

⁶ Dessa obra que fora escrita, mas que se tornou inacessível, invisível, na sua totalidade – ou porque fora destruída pelo autor, ou porque não houve tempo para concluí-la – ficamos sabendo pelo amigo de Menard, único testemunho de que um dia essa obra existiu. Dessa escrita, portanto, temos apenas o anúncio de uma intenção. Como Mallarmé, na correspondência com Verlaine, Menard declara ao amigo (nosso narrador) seu impossível projeto: o de compor não **um livro** ao acaso mas **o livro** de Cervantes, idealmente premeditado e por isso mesmo incompleto.

adições perpetradas por Mme. Henri Bachelier” (BORGES, 1982, p. 29) no catálogo das obras visíveis do citado autor – surge aos poucos como um refinadíssimo leitor, atento a sutilezas de sentido e imprevistas ambigüidades, o que só percebemos porque também fomos levados a compartilhar o mesmo percurso de leitura, refazendo assim a intrincada relação do escritor que escreve o que leu e lê o que escreve, escritor e leitor simultaneamente, inseparáveis, cúmplices no e pelo ato da criação. Tanto assim é que no texto que lemos mal conseguimos discernir quem fala/escreve – se Menard, se o seu amigo que a nós se dirige. São tantos e tão longos os trechos transcritos, entre aspas, em itálico e suspensos pelas reticências que ao final não sabemos qual dos dois escreveu as páginas que acabamos de ler, o que nos impõe, se quisermos participar do processo de escrita em curso, não uma, mas muitas releituras.

No texto/conto?/relato? escreve Menard (lemos nos fragmentos das cartas enviadas ao amigo e por este transcritas) sobre os entraves relacionados à língua, à memória (e ao esquecimento, “essa outra face da memória”) e finalmente ao acaso e à necessidade, dificuldades que tornam seu empreendimento, nas suas palavras, um “problema [...] bastante mais difícil que o de Cervantes” (BORGES, 1982, p. 35).

De todos os procedimentos “impossíveis” para “a empresa [...] de antemão impossível”⁷, Menard escolheu o mais “árduo” e

⁷ E a partir daqui já se confundem as palavras de Menard e do narrador a tal ponto que se torna quase impossível, senão irrelevante, distingui-las; fundamental é

mais “interessante”: “[...] continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard” (BORGES, 1982, p. 33). O que implica considerar o Quixote “um livro contingente” e “desnecessário”, sua escritura podendo, por isso mesmo, ser “premeditada” sem que se configure uma “tautologia” (BORGES, 1982, p. 34). A qual dos dois Quixotes estaria ele, Menard, se referindo? Ressalte-se, nessa passagem, a ambigüidade que logo a seguir se desfaz. O Quixote de Cervantes – “empresa razoável no início do século dezessete” - é uma “obra espontânea”, “necessária, quem sabe fatal”, ao passo que a “reconstrução literal” dessa mesma obra “nos princípios do vinte, é quase impossível” (BORGES, 1982, p. 35).

Pergunta-se então o que torna relevante essa “reconstrução literal”, em outras palavras, qual o sentido dessa cópia, desse esforço desmedido? E, ainda, como se faz possível copiar/reescrever sem plagiar, sem sequer parodiar? Uma provável resposta seriam as diversas leituras que transformam um texto, às vezes tão radicalmente, que o mesmo se torna um outro, completamente diferente, preservando embora uma opacidade irredutível, condição necessária para outras possíveis leituras. Por outro lado, a escritura/cópia literal do Quixote só é mesmo pensável mediante o esquecimento de partes consideráveis do livro e a indiferença alcançada com o tempo. Esquecimento e indiferença são exatamente as condições essenciais à emergência de uma “lembrança geral” e “simplificada” que por sua vez abre espaço para

registrar, nesse procedimento, uma intenção, não sem conseqüências para o tema aqui tratado, conforme veremos no desenvolvimento do artigo.

“a imprecisa imagem anterior de um livro não feito”, imagem a partir da qual Menard projetará o seu Quixote.

Em outros termos, resumindo, a nova/diversa escritura só se torna possível porque lacunas/ brechas da memória apagaram/rasuraram/obscureceram partes essenciais do livro, pronto e acabado, de Cervantes, que em última instância, sob essa forma total e definitiva, nunca teria existido. O Quixote, de Cervantes, pode assim ser considerado metáfora do Livro original, objeto que exerce tanto mais fascínio quanto inacessível se revela e sua “reconstrução literal”, sua cópia, o impulso produtor (desejo desmedido de (re)escrever o mesmo livro, já existente, completo e acabado, propósito inalcançável, acima das possibilidades humanas) de textos possíveis: fragmentos, vestígios, traços, ruínas do Livro sonhado. O que o narrador nos sugere, afinal, é que é o esquecimento do Livro total (ou sua vaga lembrança) condição inescapável para a criação de imagens imprecisas, lacunas através das quais se inscrevem/se escrevem os fragmentos de que são compostos os textos possíveis.

Tudo isso considerado, a obra de Menard, a cópia (que não consiste propriamente em “tentar variantes de tipo formal ou psicológico” nem muito menos “sacrificá-las ao texto original”, o que seria uma “aniquilação” da diferença do novo/outro texto, (re)construído) é mais rica, mais sutil e mais ambígua, nos diz o narrador (BORGES, 1982, p. 35). Voltamos à pergunta acima, refazendo-a: o que seria mais exatamente essa cópia e quem seria Pierre Menard, o seu autor?

Já acima mencionamos que as cartas de Pierre Menard, as conversas, os encontros entre ele e seu amigo são o material de que

dispõe o narrador, para nos falar da intenção do escritor de compor o Quixote. Paradoxos vários, verdadeiras aporias constituem o centro desse relato/reflexão sobre a escritura e seus limites. “Propósito assombroso”, admiravelmente “ambicioso” o de Pierre Menard – não escrever um Quixote contemporâneo mas compor *o Quixote*, o que implica ser imortal e portanto ser eterno – (BORGES, 1982, p. 33, 34) e, ao que parece, tão espantoso ou ainda mais difícil o de quem se propôs a tarefa de relatar esse propósito. Como Pierre Menard decidiu extraviar todas as etapas de seu trabalho, restou ao amigo fazer conjecturas, imaginar o que teria sido a obra inconclusa/inacabada, a obra ímpar, a partir dos resíduos/vestígios do que ficou escrito na obra visível (não aquela arrolada nos catálogos, a “de breve e fácil referência”, mas a que pode ser apreendida nas entrelinhas das cartas que trocaram), vestígios do que foi dito nas conversas que mantiveram e então rememoradas pelo amigo.

Quanto a nós, leitores desse intrincado texto sobre um outro texto incompleto, se por um lado estamos ainda mais distantes desse invisível livro, por outro, temos o conto de quem sobre ele escreveu. Dotado de rara sensibilidade para as delicadezas e nuances de um texto em partes, de um texto descontínuo como o de Menard (e de tantos outros, de Borges), esse narrador nos diz, após cotejar célebre passagem de *Dom Quixote*, (primeira parte, nono capítulo) com a mesma, redigida por Menard: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza.)” (BORGES, 1982, p. 36) Essa riqueza atribui o narrador a uma radical diferença, que se explica

pelo fato de que a segunda, extraída de uma nova obra, nova porque escrita por um novo/outro autor, parte de uma concepção sobre a história não como “indagação da realidade” – o que se poderia dizer de Cervantes, no século dezessete – mas como uma “criação” de realidades:

A história, *mãe* da verdade; a idéia é espantosa. Menard, contemporâneo de Williams James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu (BORGES, 1982, p.37).⁸

Ao comparar os estilos também conclui favoravelmente, afirmando a superioridade da cópia. O que faz a diferença entre os dois Quixotes, nesse caso, seria o estilo “arcaizante”, “estrangeiro” de Menard, (BORGES, 1982, p. 37) tornando a cópia bem mais difícil e complexa (lembramos Menard em seu esforço de conservar-se Menard na escritura, em idioma estrangeiro, de autor também estrangeiro). A invisível obra de Menard, de difícilíssima, senão impossível, referência e cronologia, por seu caráter assumidamente

⁸ Na referida passagem, lemos o seguinte: “Constitui uma revelação cotejar o ‘Dom Quixote’ de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (D. Quixote, primeira parte, nono capítulo): [...] a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. Redigida no século dezessete, redigida pelo ‘engenho leigo’ Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve: [...] a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” (BORGES, 1982, p. 36).

inacabado e provisório, apresenta-se assim atemporal (o que não significa nenhuma concessão à idéia de obra clássica e eterna)⁹ e estranhamente singular (não original, deve-se insistir). Em síntese, o texto em fragmentos se revela mais complexo e ambíguo que o texto completo, acabado. Qual o sentido de tão sinuoso pensamento?

Considerações finais

Incomuns e inquietantes são as afirmações de Pierre Menard e de seu amigo, narrador do relato, como verificamos. Mais imprevisível ainda é o desfecho dessa história (ou “exercício de prestidigitação crítica, sobre um texto fixo”, nas palavras de Monegal, 1980, p. 78) que as palavras abaixo transcritas sintetizam:

Refleti que é lícito ver no Quixote “final” uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da “prévia” escritura de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Tróias [...] (BORGES, 1982, p. 38).

⁹ Em relação aos textos considerados clássicos por uma dada tradição, Borges ressalta o seu caráter histórico, transitório e, ao mesmo tempo, reivindica o direito a essa mesma tradição. Esses são temas abordados em “O escritor argentino e a tradição” e “Sobre os clássicos” (BORGES, 1998, v. 1, p.288-296 e v. 2, p.167-169, respectivamente).

Pois bem, o que está em jogo nessa passagem é a legitimação do fragmento, uma vez que o próprio texto, completo e acabado, de Cervantes se revela, ele também, palimpsesto, compilação, cópia: obra “final” (“visível”) e obra fragmentária apresentar-se-iam diferentes, portanto, apenas na assunção plena, ou não, da natureza inapelavelmente descontínua e heterogênea da escritura, de toda escritura.

Com Pierre Menard e seu amigo aprendemos que escrever é fatalmente uma experiência de estranhamento. Pierre Menard, nos diz o narrador, “dedicou seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente” (BORGES, 1982, p. 37). Escrever é (re)escrever indefinidamente em outro idioma, estranho/estrangeiro, histórias do outro, mas que também são – como não poderia ser de outro modo – de quem as assume como suas. Mais um paradoxo: toda escrita é ao mesmo tempo estranha e muito familiar a quem escreve. Nesse sentido, autobiográfica seria também toda obra, mas uma cisão irreparável, uma diferença radical entre o “eu” que se expressa no texto e a história que esse “eu” relata é a marca dessa escrita. O que se escreve é sempre estranho/estrangeiro a quem escreve, primeiro no ato de escrever e depois no ato de ler o que escreveu. Na escrita, uma experiência radical de alteridade, o autor se revela um desconhecido de si mesmo, por isso estranha as próprias palavras quando as lê, não as percebe como sendo suas, mas como se outro as tivesse escrito. O autor, esse “eu”, heterogêneo a si próprio, onde buscá-lo senão na própria escrita em que se inscreve, deixando apenas traços de si e do outro.

A lucidez, quase insuportável, de Pierre Menard só lhe permite o gesto humilde e generoso – em contraponto a sua desmedida ambição – de ler e reler, repetir e redigir textos alheios. São essas (de todo escritor) a sua grandiosidade e sua limitação. Pierre Menard, como Borges, sabia da inutilidade de toda literatura e resolvendo “adiantar-se à vaidade que aguarda todas as fadigas do homem; empreendeu uma tarefa complexíssima e de antemão vazia”. Foi além, depois de muitos apontamentos e inúmeras correções, “rasgou milhares de páginas manuscritas” e “cuidou que não lhe sobrevivessem” (BORGES, 1982, p. 37). Num gesto extremo de humildade – não propriamente de autodestruição, como se poderia supor – o autor daquelas páginas recuou para os bastidores de sua escrita “invisível”, cedendo a quem por ela se interessasse o lugar de escritor, antes contudo leitor atento para o que fora apenas sugerido, esboçado, anunciado. “A glória é uma incompreensão e talvez a pior” (BORGES, 1982, p. 37) – afirma o narrador em nome de Pierre Menard – porque paralisa a imaginação dos leitores, torna os textos inacessíveis, cristalizando-os em monumentos sagrados de escritores considerados clássicos e canônicos. A glória impede a leitura criativa, que Menard, ao contrário, pretendeu enriquecer “mediante uma técnica nova [...] a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, “técnica de aplicação infinita” que leva o leitor/escritor a produzir tantos livros quantos forem as descontínuas, dessemelhantes e mesmo incompatíveis leituras de um mesmo texto (BORGES, 1982, p. 38).

Borges abominava os espelhos, os espelhos e a paternidade, pela sua potência reprodutora de sombras e simulacros, humilhantes projeções dos desejos e aspirações de um outro que se

arroga todos os privilégios de criador/autor. Em “Ruínas circulares”, um homem, espécie de monge ou mago, queria sonhar um outro homem, “queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade” (BORGES, 1982, p. 40) e depois de algumas noites, “no sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou” (BORGES, 1982, p. 43). Mas antes disso, dadas as imensas dificuldades em dar vida a seu sonho, implorou a uma efígie, “múltiplo deus”, cujo nome na terra era Fogo, que o auxiliasse na sua empreitada. Esse deus assegurou-lhe que “animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso” (BORGES, 1982, p. 43). O homem atingiu o seu propósito. No fim de alguns anos, já separado de seu filho, vieram falar-lhe “de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de tocar o Fogo e não queimar-se” (BORGES, 1982, p. 44). O homem lembrou-se então do que lhe dissera o deus do Fogo e por um tempo, muito breve, permaneceu tranqüilo. Logo, essa mesma lembrança passou a atormentá-lo, quando considerou a possibilidade de que o filho “meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de alguma maneira sua condição de mero simulacro”: “Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” (BORGES, 1982, p. 44) E no entanto, experiência inesperada e tanto ou mais ainda terrível é quando ele, o pai, descobre que também não era ninguém: “Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (BORGES, 1982, p. 45).

Temos assim revelado o segredo da paternidade (impossível) – por um lado é a pretensão do homem em se tornar autor/criador de uma outra criatura, que com ele contrai eterna dívida e, por outro, é sua própria fragilidade e inconsistência que se expõe, quando o mesmo homem, o próprio pai, descobre-se também sonho de outro sonhador.

Em Pierre Menard temos o contrário, uma demonstração de como, para ser autor de si mesmo e não sonho de alguém, antes é preciso destruir a ilusão da paternidade (e portanto da autoria) e lucidamente assumir a dispersão de si no outro: “ser no século vinte um romancista popular do século dezessete pareceu-lhe uma diminuição” (BORGES, 1982, p. 33), daí o desafio de chegar ao Quixote sendo Menard, inscrevendo no mesmo texto, que se torna outro, uma diferença essencial. Pierre Menard quis ser autor de si mesmo e, assim sendo, chegar ao Quixote de Cervantes, ou seja, pretendeu construir uma singularidade autoral, sem apagar o trabalho de seu precursor, mesmo porque seria feito impensável e impossível. Quis realizar obra nova, diferente e singular, “reconstruindo literalmente” a de Cervantes (BORGES, 1982, p. 35). O que conseguiu não foi exatamente dar continuidade a uma tradição literária/cultural – daí descartar a idéia de “escrever um Quixote contemporâneo” - mas produzir a partir dela um tal deslocamento que o que resultou foi um texto radicalmente heterogêneo/descontínuo em relação a esse mesmo ponto de partida.

Com essa história, o que nega o narrador/Pierre Menard/Borges é exatamente a idéia de origem única e fixa. Pois o que teria esse pequeno relato com o Dom Quixote de Cervantes, o

que teria Pierre Menard com Cervantes, com Borges, senão uma familiaridade criada, artificial, exercitada pela tradição, é verdade, mas simultaneamente desconstruída nesse “exercício singularíssimo de prosa literária”, afirmação de uma capacidade inesgotável de inovação criativa?

Na conhecida página autobiográfica, em que o narrador atribui ao outro – a Borges – os livros que escreveu, deixou-nos o escritor uma síntese lapidar da questão. Nela, diz Borges – mas quem fala, quem escreve, nesse caso? – reconhecer-se menos nas páginas pelo *outro* escritas do que nas muitas que leu, demarcando um hiato, uma espécie de vácuo em que o “eu” que escreve pouco se identifica com o autor conhecido, já consagrado. Borges, Jorge Luís Borges, surge dessa página como um ator, uma espécie de personagem criada não por alguém que, de fora, distante, escreve, mas pela linguagem que os abrange, a “Borges e eu”:

Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, deixo-me viver, para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Nada me custa confessar que consegui certas páginas válidas, mas essas páginas não me podem salvar, talvez porque o bom já não é de ninguém, nem sequer do outro, senão da linguagem ou da tradição (BORGES, 1984, p. 47).

Estabelece-se desse modo um jogo em que tanto Borges, sua imagem pública de escritor, como esse que se diz “eu” no texto, reciprocamente se dispersam um no outro: quem ousaria dizer “qual dos dois escreve esta página”? Exercício extremado de despersonalização na escritura, “Borges e eu” encerra uma

dissonância irremediável entre o autor e seus escritos, o autor, esse abismo insondável ou mistério que, ao contrário de todas as coisas que “querem perseverar em seu ser”, há de permanecer em Borges, no outro, não em si mesmo, multiplicando-se nas muitas e variadas formas de se apresentar:

Quanto ao mais, estou destinado a perder-me, definitivamente, e apenas algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco Ihe vão cedendo tudo, se bem que me conste seu perverso costume de falsear e magnificar. [...] Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou]alguém), porém me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso zangarreio de uma guitarra. [...] Assim minha vida é uma fuga, e tudo perco, e tudo é do esquecimento, ou do outro (BORGES, 1984, p. 47-48).

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: DIFEL, 1984.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1, p. 288-296.

BORGES, Jorge Luis. Sobre os clássicos. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 2, p. 167-169.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance complète*. Paris: Gallimard, 1995.

MALLARMÉ, Stéphane. *Prosas de Mallarmé*: autobiografia, poemas em prosa, contos indianos. Tradução de Dorothee de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1995.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

A voz anônima e seus desdobramentos no relato de Ítalo Calvino, *O cavaleiro inexistente*

1. Introdução

Se parece claro que a figura do “narrador” não pode reduzir-se à de uma só voz, supostamente estável e homogênea, por outro lado não é possível dissociar-se totalmente desse pressuposto. Mesmo para os leitores familiarizados com as narrativas contemporâneas, é indispensável à ilusão de verossimilhança, de continuidade, ainda que conscientemente provisória. Na verdade, é sobre a presumida coerência do narrador – coerência interna, bem entendido – que se sustenta todo pacto de leitura; se o texto se apresenta como um intrincado caleidoscópio, cabe ao leitor o esforço de juntar os fragmentos, para que a história faça sentido. Caso fracasse nas suas tentativas, os equívocos são vários e inevitáveis.

A esse respeito, lembro um interessante e bem-humorado ensaio de Umberto Eco sobre as armadilhas dos textos de ficção, particularmente os narrados em primeira pessoa, que “podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor”. Além, é claro, de não se confundir com um provável autor empírico, a “voz que narra” não deve ser identificada com os narradores especificamente nomeados nas histórias. Definida pelo escritor como ‘autor-modelo’, essa “voz que narra” seria uma “voz anônima”

que “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como ‘leitor-modelo’” (ECO, 1994, p. 7-31).

Como se articularia essa voz anônima na novela de Ítalo Calvino, “voz sem corpo, sem sexo, sem história”, única e diversa ao mesmo tempo, que inicia e termina o relato, sustentando e circunscrevendo as várias e dissonantes vozes narrativas que o constituem? No texto em questão, o “anonimato” do narrador revela-se, de início, nas duas formas tradicionais de contar histórias – ora numa terceira pessoa onisciente, ora numa primeira pessoa, com a perspectiva limitada ao seu olhar. A identificação, ao final, das instâncias narrativas e das personagens, apenas ressalta e explicita o que é peculiar, intrínseco ao ato de narrar: a indissociabilidade do eu e do ele, a construção inacabada e lacunar do relato, a natureza ficcional do discurso.

Dentre as várias respostas possíveis à questão acima, uma delas se mostra no relato, de Calvino, em estudo. A “voz anônima” parece emergir e se sustentar na superfície do texto, da trama que se vai tecendo conforme regras internas ao próprio texto. É “do fundo de uma página branca”, nas palavras de quem relata a história do “cavaleiro inexistente”, que a identidade do narrador se revelará, identidade paradoxalmente construída sobre os dispersos, anônimos personagens/narradores do relato, que, nomeados, reafirmam o próprio anonimato do narrador, desconhecido e indeterminado, fundamento único e garantia do interminável fio da meada, da possibilidade mesma de continuar narrando. Mas essa mesma resposta, a princípio ancorada apenas no nível do discurso narrativo, revelará uma relativa insuficiência no decorrer do relato,

que aos poucos vai consolidando a visão de um autor que acredita firmemente no outro lado das páginas do livro, o que desautoriza portanto uma abordagem dos procedimentos narrativos sem a consideração de outras implicações, éticas e ideológicas, inseparáveis de sua elaboração literária.

Essas constituem, em síntese, a pergunta e a hipótese que proponho nesse trabalho.

2. A voz e a escrita na construção narrativa de *O cavaleiro inexistente*

Parte de uma trilogia, reunida em um volume, em 1960, sob o título *Os nossos antepassados, O cavaleiro inexistente* (como as outras duas histórias que compõe a obra) traz as marcas da estrutura narrativa das fábulas tradicionais, das formas mais antigas do romance cavaleiresco da Idade Média e dos poemas épicos renascentistas, que, inseridas num novo contexto, produzem surpreendentes e inesperadas significações. Pensadas “como uma árvore genealógica dos ancestrais do homem contemporâneo”, as três histórias de Ítalo Calvino têm, de fato, muita coisa em comum com as fábulas, entre outros “o fato de serem inverossímeis e de se desenrolarem em épocas distantes e países imaginários” (nas palavras do próprio autor)¹, mas o traço que as singulariza é a ironia na construção de personagens fragmentadas, na tessitura labiríntica

¹ Citado por Stefania Chiarelli, em *O cavaleiro inexistente de Ítalo Calvino: uma alegoria contemporânea*, Caxias do Sul: EDUCS, 1999, p. 23.

do enredo, na atitude cética do narrador em relação a uma suposta transparência da linguagem.

A especificidade de *O cavaleiro inexistente* é resumida pelo próprio escritor como uma experiência “da conquista do ser”. O tropo da falsa identidade e de seu correlato, o reconhecimento final, tão característico desse tipo de narrativa, é retomado na elaboração da personagem-protagonista, Agilulfo, singularíssima na sua não-existência. Voz metálica saída do interior vazio de uma armadura branca, Agilulfo “conseguiu fazer sempre de tudo como se existisse” (CALVINO, p. 124)², como disse outro personagem diante da armadura desfeita do herói, mas uma identidade construída sobre “títulos, patentes e nomes”, alcançados “com ações bem analisadas e comprovadas por documentos irretorquíveis”, conforme acreditava o nosso herói, só poderia mesmo dissolver-se diante do primeiro teste de realidade realmente significativo, quando sua história passada é contestada por Torrismundo.

Sua ação em defesa de Sofrônia lhe dera direito de ser armado cavaleiro [...]. Sua entrada em serviço, e todos os reconhecimentos, as patentes, os nomes que se agregaram depois eram conseqüências daquele episódio. Se fosse demonstrada a inexistência de uma virgindade de Sofrônia salva por ele, também o seu título de cavaleiro de esvaía em fumaça, e tudo o que ele fizera desde então não podia ser reconhecido como válido para nenhum efeito, e todos os nomes e predicados eram anulados, e, portanto,

² As citações extraídas da novela de Ítalo Calvino serão acompanhadas do número da(s) página(s) e inseridas no interior do texto.

cada uma de suas atribuições se tornava não menos inexistente que sua pessoa. (CALVINO, 1993, p. 76).

Agilulfo não tem passado, não tem história em que apoiar sua inconsistente, imaterial existência. O nome se transforma num rabisco indecifrável, aquele que se chamava Agilulfo já não mais responde por trás do elmo vazio, esvaziado agora não apenas de um rosto, mas até daquele “algo” inexistente que fazia de conta que existia. Diluído “como uma gota no mar” (CALVINO, p. 124), Agilulfo deixa a armadura branca ao cavaleiro Rambaldo, que dela se apossa e “assim armado, apresenta-se ao imperador e ao séquito habitual” (CALVINO, p. 124). Mas já não é Agilulfo quem responde do interior do elmo, é Rambaldo que diz a Carlos Magno: “ – Não sou Agilulfo, Majestade! – A celada se ergue e surge o rosto de Rambaldo. – Do cavaleiro dos Guildiverni só restou a armadura branca e este papel que me garante sua posse. Não vejo a hora de entrar em combate!” (CALVINO, p. 125).

Uma vez em combate, a armadura antes “cândida e impecável” de Agilulfo “está toda enlameada, com espirros de sangue inimigo, salpicada de amassaduras, bossas arranhões, cortes, o penacho meio depenado, o elmo torto, o escudo descascado justamente no meio do misterioso brasão”. (CALVINO, p. 125). Rambaldo se torna Rambaldo agindo efetivamente, intervindo no mundo, amando e sofrendo. Destino diferente teve Agilulfo que, obcecado com a dissolução sempre iminente, acreditava poder adiar seu fim distanciando-se do combate corpo a corpo, dedicando-se a exercícios de precisão como, por exemplo, “contar objetos, ordená-los em figuras geométricas, resolver

problemas de aritméticas". (CALVINO, p. 22) Agilulfo sai derrotado de suas tentativas obsessivas e estereis, de um falso aprendizado. A frase de Sofrônia a Torrismundo "também a existir se aprende" (CALVINO, p. 130) sintetiza a idéia de identidades construídas e assumidas no exercício da vida, experiências de uma conquista, "travessias". São vários os episódios de afirmação identitária, mas especialmente Rambaldo e Agilulfo (como também Bradamante/Teodora, conforme veremos mais à frente) expressam a ambivalência, a imprecisão e a fragilidade dessa afirmação, com o fracasso sempre à espreita.

Paródia dos romances de cavalaria, são muitas as fontes de que se valeu Calvino para construir o seu relato/palimpsesto, entre eles, o mais importante, *Orlando Furioso*, de Ariosto³. A história, narrada em doze capítulos, gira em torno de quatro personagens essenciais: Agilulfo, o cavaleiro inexistente, "modelo de soldado", excessivamente metódico e perfeccionista, Rambaldo, aspirante a cavaleiro que, ao ingressar no exército de Carlos Magno, apaixonou-se pela inacessível Bradamante, Bradamante, a donzela guerreira disfarçada de cavaleiro, Torrismundo, em busca da ordem dos cavaleiros do Santo Graal e finalmente Gurdulu, no papel de fiel escudeiro de Agilulfo, uma espécie de Sancho Pança, alegoria do homem primitivo, imerso no mundo silencioso da natureza, vivendo numa espécie de inconseqüente e ingênua satisfação imediata de seus instintos mais vitais e ainda, significativamente, de fala

³ A respeito desse estudo comparativo entre a novela de cavalaria e a narrativa de Calvino, consultar o livro acima citado de Stefania Chiarelli.

truncada e com muitos nomes, que “nele deslizavam sem jamais fixar-se”. (CALVINO, p. 29).

Em linhas breves, o livro relata em ritmo acelerado e vertiginoso as aventuras e desventuras desses quixotescos anti-heróis, cavaleiros do exército de Carlos Magno, numa epopéia às avessas, em que o tom sublime e nobre cede o passo ao burlesco e ao prosaico. Depois de muitas peripécias e desencontros, as identidades são reveladas e tudo termina bem, como nos antigos relatos de cavalaria. O que torna a narrativa peculiar não é portanto o tema mas o modo de construção do tema. Não propriamente o tom parodístico mas as sutilezas de elaboração narrativa, salientando-se o papel constitutivo da escritura nessa elaboração. Nos primeiros três capítulos, temos alguém que não se mostra, que não se identifica: um narrador supostamente onisciente, sujeito indeterminado que não faria parte da história contada e que portanto discorreria sobre os fatos, de uma perspectiva distanciada e imparcial. Consciência de outras consciências, esse “autor-criador”, nas palavras de Bakhtin, por um excedente de visão no tempo e no espaço, saberia mais que seus “heróis”, saberia aquilo que eles, pela sua condição de criaturas-personagens, não poderiam saber. É no entanto esse narrador suposto, simulação necessária e imprescindível de uma voz ininterrupta e onisciente – e por isso mesmo anônima – que sustenta, nas variadas formas assumidas ao longo da história, o fio da meada.⁴

⁴ Como sabemos, ampliando os modelos de análise ancorados nas teorias da enunciação, Mikhail Bakhtin, embora operando nos limites desse mesmo quadro de referências teóricas, desenvolveu dois conceitos seminais – o princípio do dialogismo

No primeiro capítulo da novela em questão já se anunciam alguns procedimentos narrativos, recorrentes ao longo do texto, “formas não-marcadas da presença do outro no discurso” (na

e o princípio da exotopia – decisivos para a mudança nos estudos estético-formais na direção de um alinhamento com a dimensão ética da linguagem. Por exotopia, em linhas gerais, concebe-se o autor-criador como parte integrante do objeto estético, responsável pela dimensão ética e política da obra. Nas palavras de Bakhtin, “[...] um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam [...]” (BAKHTIN, 1997a, p. 25). Na obra de arte, escreve Bakhtin, ao contrário do que se passa na vida em que “nossas reações são díspares, são reações a manifestações isoladas e não ao todo do homem”, “haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo” (BAKHTIN, 1997a, p. 25-26). Na visão de Bakhtin, “correlativos no todo de uma obra”, autor e herói relacionam-se como duas consciências, situadas em perspectivas diferentes. Denominada “exotopia”, essa relação é que fundamenta o “acontecimento estético”, conforme trecho a seguir, que sintetiza a idéia aqui examinada: “A consciência de um autor é a consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo [...] O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra.” (BAKHTIN, 1997a, p. 32-33). A propósito, devo lembrar que é ainda nesse mesmo ensaio que Bakhtin expõe, com inequívoca clareza, severas restrições aos “métodos biográficos e sociológicos”, insuficientes, nas suas palavras, para uma “compreensão formal-estética aprofundada do princípio criador existente na relação do autor com o herói”. A idéia de “autor” em nenhuma passagem se confunde com o material biográfico, ou é assimilada à experiência social, de modo imediato e mecanicista, como costuma ocorrer nos métodos citados.

formulação de Authier-Révuz), traços que contornam a heterogeneidade radical, não representável, constitutiva de todo discurso.⁵ A ironia – expressão dessa ‘voz anônima’ que reescreve, em tom de paródia, os antigos romances de cavalaria – ao mesmo tempo afasta e aproxima narrador e leitor das personagens em cena, sustentando a perspectiva ambígua de quem narra. Contribui ainda para essa ambivalência a presença recorrente do discurso indireto livre – além é claro de outros recursos textuais – constituindo, todos em conjunto, as formas mais ou menos complexas da heterogeneidade dessa voz narrativa até então impessoal.

A partir do quarto capítulo, a voz impessoal e indeterminada expressa através de um narrador, ao que parece onisciente, revela uma outra identidade, manifestando-se como a ‘irmã Teodora’ (CALVINO, p. 36), narrando em primeira pessoa, ainda aqui, como alguém que relata de forma distanciada, o que pôde recolher em documentos ou em testemunhos casuais:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de são Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria?

⁵ Consultar, a respeito do assunto, o trabalho de J. Authier-Révuz, “Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”, publicado em *DRLAV- Revue de Linguistique*, Paris, Centre de Recherche de l’Université de Paris VIII, n. 26, p. 91-151, 1982.

E nem tudo da história está claro para mim. (CALVINO, 1993, p. 36).

O tempo verbal empregado é o presente do indicativo, tempo/espaço de convergência dos fatos relatados, da escrita e da leitura, e o que vinha até então sendo contado segundo as regras de em relato tradicional é interrompido bruscamente pelos comentários sobre a história, sobre como escrever essa história, sobre por que escrever essa história. No movimento auto-referencial que o narrador empreende, a imagem que vai se desenhando é a de um labirinto especular em que se aprofundam, a cada passo, sensações de desconcerto e instabilidade: as palavras não reproduzem a história, as palavras, quando muito, perseguem um sentido para as percepções imaginárias desse “eu” que narra: “[...] e, assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas.” (CALVINO, p. 49). Alternando comentário e relato, a voz de Teodora vai-se entrelaçando, quase imperceptivelmente, com a outra voz em terceira pessoa, mais distanciada, responsável pela continuidade da história. Alternam-se desse modo um “eu” e um “ele”, esse último assegurando um mínimo de certeza, aquele tateando, inseguro, um modo de representar/narrar as coisas do mundo, a vida do lado de lá da escrita. Contar histórias apresenta-se então, numa passagem radical dessa narrativa/escrita, como construção imaginária da realidade, o narrador assumindo plenamente a ficcionalidade do seu discurso. Comentando um episódio protagonizado por Agilulfo, Teodora reafirma a natureza

lacunar de todo relato estendendo a reflexão para a existência fora de suas possíveis representações:

Entre aquilo que se passa na guerra e o que se conta depois, desde que o mundo é mundo, sempre houve certa diferença, mas, numa vida de guerreiro, que certos fatos tenham ocorrido ou não, pouco importa: existe você, sua força, a continuidade de seu modo de comportar-se, para garantir que as coisas não aconteceram exatamente assim, detalhe por detalhe, porém até poderiam ter ocorrido daquele jeito e poderiam ainda ocorrer numa ocasião semelhante. Mas uma pessoa como Agilulfo não tem nada para sustentar as próprias ações, verdadeiras ou falsas que sejam: ou são verbalizadas cotidianamente, inscritas nos registros, ou então é o vazio, a escuridão total. (CALVINO, 1993, p. 73).

Seria o caso de responder como Agilulfo, quando Rambaldo lhe pergunta se nunca saía da armadura: “- Não há dentro nem fora. Tirar ou pôr não faz sentido para mim.”? (CALVINO, p. 24) Penso que não. Agilulfo acabou se dissolvendo no “vazio”, na “escuridão total”, porque outra coisa não fez a não ser repetir incansavelmente os mesmo gestos, as mesmas palavras, a mesma história que, uma vez desfeita, fez desmoronar sua armadura/couraça e com ela desaparecer sua voz/pura aderência impregnada no elmo.

Porque é também a verdade o que busca esse narrador, verdade que resulta não apenas da narrativa mesma, da trama que se vai tecendo conforme regras internas ao próprio texto, mas simultaneamente de um impulso na direção da vida do outro lado da página. É “do fundo de uma página branca” que a verdade se revelará (CALVINO, p. 83) mas por outro lado “a página tem o seu

bem só quando é virada e há a vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro. A pena corre empurrada pelo mesmo prazer que nos faz correr pelas estradas". (CALVINO, p. 132)

A voz anônima, inicialmente desdobrada em duas vozes - o narrador onisciente dos três primeiros capítulos e a narradora em primeira pessoa, que sabe tanto quanto sabe alguém que narra passo a passo uma história assumidamente criada: um 'eu' que narra - leitor de si mesmo – que também não sabe como a história vai acabar - nas últimas páginas revela-se como uma terceira voz: a irmã Teodora, que narrava a história e Bradamante, personagem são a mesma pessoa. Teodora/narra-dora revela sua outra e também verdadeira identidade, a guerreira Bradamante:

Sim livro. A irmã Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa. Um tanto galopo pelos campos de guerra entre duelos e amores, outro tanto me encerro nos conventos, meditando e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las. (CALVINO, 1993, p. 132).

É essa terceira voz, inesperadamente revelada (autor-criador, como quer Bakhtin, autor(es)-personagem(s) de tal modo entrelaçados) que, do início ao fim da narrativa, circunscrevendo as várias vozes manifestas, assegurou uma certa unidade ao relato, estratégia narrativa correlata, por sua vez, da afirmação de uma determinada perspectiva a respeito do mundo e dos homens, perspectiva positiva quanto à possibilidade de ainda se contar surpreendentes e sedutoras histórias.

A escrita e a vida, o rosto e a voz, a personagem e a narradora são o dentro e o fora, simultaneamente, sustentados por essa “voz anônima” que, pela sua força de persuasão, pela continuidade habilmente construída de seu modo de narrar, pôde garantir a realidade de mundos inventados, na vida e nas letras inscritas em brancas páginas, paradoxo inúmeras vezes explicitado ao longo de todo o relato.

Tomando emprestadas as palavras de quem contou essa história, alguma existência é possível, a única, aquela que se confunde com as histórias que contamos e com as que ainda desconhecemos:

De narradora no passado, e do presente que me tomava a mão nos trechos conturbados, aqui está, ó futuro, saltei na sela de seu cavalo. Quais estandartes novos você me traz dos mastros das torres de cidades ainda não fundadas? Quais fumaças de devastações dos castelos e dos jardins que amava? Quais imprevisíveis idades de ouro prepara, você, malgovernado, você, precursor de tesouros que custam muito caro, você, meu reino a ser conquistado, futuro [...] (CALVINO, 1993, p. 132-133).

“Viagem”, “traçado de mapas”, a narração se espacializa (CALVINO, p. 85). Não se trata mais de contar uma história que se desenrola no tempo, narrativa linear e sucessiva, que estabelece uma relação de arbitrariedade entre os signos e o mundo, mas de situar no espaço os personagens, de representar o mundo segundo o princípio da analogia, da simultaneidade e da imediatez, próprio da representação por imagens:

Mas como posso prosseguir com a história, se me ponho a trilhar assim a página branca, escavando dentro vales e depressões, fazendo percorrerem-na enrugações e arranhaduras, lendo nelas as cavalgadas dos paladinos? Melhor seria, para ajudar-me a narrar, se me desenhasse um mapa dos lugares [...] Eis que já posso, com uma linha rápida não obstante algumas reviravoltas, fazer aportar Agilulfo na Inglaterra e fazê-lo orientar-se para o mosteiro onde há quinze anos se enclausurou Sofrônia. (CALVINO, 1993, p. 101).

Na bela metáfora da “página lisa”, comparada à “crosta rugosa do mundo”, superfície sobre a qual modificam-se “as relações entre as várias qualidades distribuídas na dimensão da matéria uniforme ao redor, sem que nada se desloque substancialmente” (CALVINO, p. 100) encontra-se a síntese dessa escrita-desenho, espaço aberto para o aleatório da existência, possibilidade única das múltiplas formas de relações entre os homens e o mundo, entre os nomes e as coisas do mundo, entre as histórias que contamos e as coisas que acontecem ou não acontecem, entre as ações, os sentimentos, os gestos e as palavras.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours". *DRLAV- Revue de Linguistique*, Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII, n. 26, p. 91-151, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997b.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHIARELLI, Stefania. *O cavaleiro inexistente de Ítalo Calvino: uma alegoria contemporânea*. Caxias do Sul: EDUCS, 1999.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Minha formação: memória e discurso

Texto memorialístico, *Minha formação*, de Joaquim Nabuco é uma forma narrativa construída nas fronteiras entre o discurso autobiográfico e a prosa de ficção. Tentar uma aproximação entre essas formas diversas/divergentes de representação simbólica de um momento decisivo na construção da modernidade política e cultural brasileira é um modo de compreender como determinadas estratégias da linguagem, características do discurso narrativo, não apenas correspondem às diferentes perspectivas da história mas sobretudo constroem essas mesmas perspectivas. Memória e ficção: através dessas formas de expressar a realidade, de que realidade se está falando? Refazendo a questão: de que modo, em diferentes gêneros do discurso escrito, a realidade é percebida e representada?

Relato de um momento histórico em forma autobiográfica, *Minha formação* já foi avaliado como texto literário por Maria Carolina Nabuco de Araújo, filha de Nabuco e sua mais conhecida biógrafa e por Gilberto Freyre, na "Introdução" que elaborou para a 5ª edição do livro; e ainda o próprio Joaquim Nabuco procurou minimizar a dimensão política de seu texto memorialístico, conforme atesta o "Prefácio" do autor (NABUCO, 1963, p. 3-5). As razões que originaram essa avaliação foram analisadas por Izabel Andrade Marson (1997), que a contesta com base na elucidação da história e do conteúdo do texto, os quais, em flagrante contradição

com a interpretação do livro enquanto discurso literário, permitiriam resgatar o seu sentido histórico e político.

É conhecida, no entanto, a dificuldade de se precisar as fronteiras, em alguns casos quase imperceptíveis, entre os relatos pessoais e a elaboração ficcional da história. Muito já se escreveu sobre textos como *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, por exemplo, em que o mesmo problema de “ontologia literária” retorna¹. São diversos os critérios adotados nas definições dos gêneros do discurso (literário / não literário). Acredito ser possível contornar o problema a partir da perspectiva dos estudos mais recentes na área da teoria do discurso. Tentarei, a seguir, esclarecer os pontos de vista que orientam esse trabalho.

Compreende-se, nesse estudo, a autobiografia como um gênero do discurso escrito. O discurso constitui-se de dois pólos, um consiste no seu caráter de acontecimento ou evento e o outro é o da significação. Em outras palavras, o discurso efetua-se como evento mas é compreendido como significação, apresentando, portanto, um traço primitivo de distanciamento, caracterizado pela dialética do evento e da significação. Seguindo o caminho aberto por Emile Benveniste, na teoria do discurso, Paul Ricoeur expõe o caráter de evento do discurso:

¹ O termo é de Franklin de Oliveira, em estudo sobre a questão do gênero literário em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, num capítulo que faz parte do livro *Euclides: a espada e a letra*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Dizer que o discurso é um evento é dizer, antes de tudo, que o discurso é realizado temporalmente e no presente, enquanto que o sistema da língua é virtual e fora do tempo [...] Ademais [...] o discurso remete a seu locutor, mediante um conjunto complexo de indicadores, tais como os pronomes pessoais. [...] O evento consiste no fato de alguém falar, de alguém se exprimir tomando a palavra. Num terceiro sentido [...] o discurso é sempre discurso a respeito de algo: refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar. O evento, nesse terceiro sentido, é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso. Enfim [...] só o discurso possui, não somente um mundo, mas o outro, outra pessoa, um interlocutor ao qual se dirige (RICOEUR, 1988, p. 46).

Porém, chama a atenção Paul Ricoeur, o que se pode compreender a respeito do discurso-evento não é o próprio evento – uma vez que ele é contingente e efêmero – mas a sua significação, que permanece. Recorrendo à teoria dos atos de fala, Paul Ricoeur esclarece a questão acima. Os autores da pragmática consideram os atos de fala não como um “substitutivo” da ação mas como uma categoria específica de ação: falar é, nesta concepção, fundamentalmente agir sobre o outro, exercer um poder de persuasão, provocar efeitos que conduzam a comportamentos determinados, operar transformações nos modos de pensar e de comportar-se.

Já no discurso oral, na fala, ocorre um primeiro distanciamento: entre o dizer e o dito. Como interpretar o que é dito no ato mesmo de dizer? Por distanciamento entenda-se o resultado da mediação da linguagem. Entre a intenção daquele que fala e o modo como o seu interlocutor percebe a mensagem dada existe

sempre um obstáculo, uma zona de opacidade, que, ao mesmo tempo que impedem a compreensão imediata, transparente e exata, são a condição mesma da situação de diálogo, de fala.

Um segundo distanciamento se dá na efetuação do discurso como obra e como escrita. E um outro problema surge, na verdade concernente a todos os aspectos do discurso: a escrita poderia parecer apenas a fixação exterior e material da fala, dos fatos ou do evento da fala. Sabe-se, no entanto que a escrita torna o texto em parte “autônomo relativamente à intenção do autor”, e às “condições sociológicas da produção do texto” (RICOEUR, 1988, p. 53). Quais as conseqüências desse fato? A obra (quando transcende suas próprias contingências de autoria e de inserção num específico quadro social) abre-se “a uma seqüência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos sócio-culturais diferentes” (RICOEUR, 1988, p. 53). O que poderia parecer um empecilho à leitura interpretativa – o distanciamento entre a intenção do autor e o que o texto “quer dizer”, o que ele significa – constitui aquilo que condiciona a compreensão e possibilita o próprio ato de ler.

Aqui surge uma outra questão correlata à do distanciamento entre o dizer e o dito e entre a fala e a escrita: trata-se do problema da referência. No campo da análise do discurso, destaco o ensaio de Oswald Ducrot (1984), em que o autor analisa a ambigüidade daquilo que se denomina o referente. Por um lado, pondera Ducrot, o referente deve ser exterior ao discurso, constituindo um mundo ou objeto com realidade própria e distinta do enunciado que pretende descrevê-lo; por outro, esse mesmo referente, sendo chamado pelo discurso, fica desse modo nele inscrito, adquirindo existência, para os sujeitos em relação, apenas através do próprio

discurso. A consequência é uma incômoda indistinção sempre ameaçando, no domínio do discurso, a oposição entre aquilo de que falamos (o referente) e o que dizemos dele. A dicotomia implica o risco da indistinção e com esta última surge o problema do equívoco entre as palavras e as coisas, entre o sentido e o referente. No entanto, essa relação percebida dicotomicamente vincula-se a uma concepção bem específica do referente, baseada na idéia de que ele seria constituído por “seres individuais”, ou o que Aristóteles chamava de “substâncias”, com existência autônoma em relação às palavras. E se essa noção é pertinente no domínio da lógica, orientada pela intenção de fundamentar juízos de verdade, o mesmo não se pode afirmar no campo das interpretações ou representações imaginárias. Para contornar a oposição entre o referente, enquanto exterior ao discurso e o sentido, enquanto interior ao discurso, é preciso recorrer a uma concepção global e totalizante da referência. Dentro dessa outra perspectiva, desloca-se o problema, que passa a consistir não mais em saber se um discurso é verdadeiro ou não (ou dito de outro modo, se as palavras referem-se adequadamente às coisas que descrevem) mas em verificar o modo como referente é descrito.

Neste caso, “aquilo de que se fala, isto é , o referente, não é propriamente o ser descrito pela expressão referencial, mas esse ser tal como é descrito (o grifo é do autor), aquilo que aparece na descrição” (DUCROT, 1984, p. 434). E o que aparece na descrição não são os “seres individuais” ou “substâncias”, “mas as personagens criadas dentro do discurso” (DUCROT, 1984, p. 434). Não se confundindo com o que se costuma chamar de objeto real, o referente então é objeto do discurso, ou ainda, o sentido que se

atribui ao objeto. À pergunta: qual é o referente de um dado discurso? substitui-se outra: qual a pretensão de referência por parte do discurso? A noção de referente adquire, desse ponto de vista, o sentido de “mundo construído”, tornando-se inadequada a abordagem dos “problemas da referência a partir de um conhecimento prévio da ‘realidade’, ou mesmo de um modo mais geral, a partir de um conhecimento prévio do ‘universo’ eventualmente imaginário, ao qual o discurso faz alusão” (DUCROT, 1984, p. 437).

Disse acima que o texto autobiográfico é analisado nesse trabalho como um gênero do discurso escrito. Enquanto gênero, a autobiografia define-se como o relato das experiências, dos sentimentos e das idéias de um eu, de uma individualidade. Em estudo sobre esta questão, Luiz Costa Lima (1986) destaca a historicidade de tais definições, com o propósito de rever e problematizar conceitos (de literatura, de gênero, de individualidade) que se tornaram absolutos, impossibilitando uma compreensão mais abrangente da realidade concreta, particularizada e específica dos textos estudados.

Sabe-se que a individualidade, como toda categoria cultural, não é uma substância auto-evidente e autojustificável, conforme palavras do autor citado; ela surge como um valor a partir do século XVIII, submetida portanto a condições históricas delimitadas. Associada às vicissitudes da categoria “individualidade”, a autobiografia como gênero literário afirma-se desde o período romântico. Nesse texto, porém, é propósito do autor desfazer a identificação entre autobiografias, memórias, relato de ficção e documento histórico. Centrada na expectativa do leitor, a definição

do que é a narrativa autobiográfica baseia-se em alguns pressupostos: o eu que narra é idêntico ao que assina o livro; os relatos não podem nunca ser tomados como documentos históricos: “uma confissão autobiográfica não se confundirá com a inequívoca declaração de verdade”, diz o escritor.

A questão é que a ficção é ficção para um sujeito. A autobiografia é autobiografia para um sujeito. Porção alguma de lógica trazida como prova de que, como a autobiografia não é vida é de fato ficção, convencerá qualquer leitor de que as autobiografias possam ou devam ser lidas como ficção. É a negação completa da experiência do leitor. (LIMA, 1986, p. 297).²

Situado entre o historiador e o ficcionista, o memorialista apresenta, em relação ao primeiro, “um testemunho de boa fé” (LIMA, 1986, p. 302). Nesse sentido, as memórias ou relatos autobiográficos constituem “uma versão personalizada da história”. Em outras palavras, o traço que separa a ficção da autobiografia seria o “eu”; a barra que delimita a história e o relato autobiográfico, as “suas pretensões diversas à ‘verdade’” (LIMA, 1986, p. 302-303). Em síntese, a autobiografia pertence ao gênero narrativo, mas não é história nem ficção. A oscilação ora para a modalidade historiográfica do discurso, ora para o discurso de ficção resultaria, segundo o autor, da “impossibilidade de contrato estável com o leitor” (LIMA, 1986, p. 307). O leitor de um relato

² Trecho extraído de *Autobiography; Essays Theoretical and Critical*, 1972, de Barrett J. Mandel, citado por Luiz Costa Lima.

histórico pressupõe que as informações nele contidas de fato aconteceram e deverão estar sendo adequadamente referidas. O leitor de uma narrativa ficcional está ciente de que o narrador “não lhe transmite informações sobre fatos sucedidos, mas simulacros de situações destinadas a lhe provocar prazer e questionamento.” (LIMA, 1986, p. 306). Já no caso do relato autobiográfico, não haveria condições de se estabelecer um pacto, com base em certas convenções, entre o narrador e o leitor:

O autobiográfico escapa do comércio do sentido, pois só o autor “pode exprimir sua vida para si mesmo”. [...] O que vale dizer, a autobiografia é atraída pelo idioleto, é tentada pelo solipsismo.[...] Mais do que “o veto da imaginação”, [...] o gênero autobiográfico se caracteriza pela tentação do veto à comunicação. (LIMA, 1986, p. 306-307).

Embora reconheça as ambigüidades características da narrativa autobiográfica, o crítico elabora o problema a partir de um ponto de vista que se sustenta sobre uma certa noção a respeito do que seja o autor. Philippe Lejeune, em conhecido texto, *Le pacte autobiographique* (1975), partindo das formulações de Benveniste sobre “a função econômica do eu”, afirma que é no nome próprio que a pessoa e o discurso articulam-se, antes mesmo de articular-se na primeira pessoa: relacionados às questões que envolvem o nome próprio os problemas da autobiografia encontrariam uma saída teórica. A confiança na existência do autor “fora do texto” fundamenta-se no que se convencionou chamar de “contrato social de leitura”: “o espaço autobiográfico” consistindo num conjunto de

textos diferentes assinados por um mesmo autor, considerando-se o autor uma pessoa que escreve e publica, simultaneamente uma pessoa real, socialmente responsável, e o produtor de um dado discurso. A autobiografia supõe, por conseguinte, a identidade entre o autor, o narrador da história e a personagem da qual se fala, uma identidade assumida ao nível da enunciação: nisso consiste o “pacto autobiográfico” estabelecido entre autor e leitor. Em síntese, o “pacto autobiográfico” é a afirmação (no texto, na capa do livro) da identidade do nome próprio, sob o qual situam-se o autor, o narrador e o personagem. Assim acredita Lejeune ter solucionado problemas práticos e teóricos de classificação, de tipologias do discurso. Admitindo a existência de textos que se situam num “espaço ambíguo”, em que nem o pacto autobiográfico, nem o pacto romanesco estão evidentes, Lejeune comenta problemas postos pelo romance autobiográfico, e tenta provar uma linha divisória entre formas de ficção e textos referenciais, incluindo nesses últimos a autobiografia e a biografia. Os textos referenciais comportariam um pacto referencial, em que seriam condições fundamentais e prioritárias a identidade e a autenticidade com relação a um modelo. O autor no caso ancora-se, conforme já foi observado, no nome próprio, que é ao mesmo tempo textual e referencial, sendo a referência fundada sobre o contrato de edição: no texto referencial há implícito no “eu abaixo-assinado” um juramento de verdade. O que não ocorre com o romance autobiográfico, que comporta além do mais graus de semelhança entre autor e narrador. Inexistência portanto de pacto autobiográfico, que para se firmar supõe identidade e não semelhança: identidade que pode ser aceita ou recusada ao nível da enunciação.

Chamam a atenção, nesse estudo de Philippe Lejeune, as categorizações excludentes e absolutas, que estão longe de expressar as variadas formas narrativas. Curioso é ainda o fato de que o escritor tenha partido das análises de Benveniste, para dar um passo atrás. Como se sabe, Benveniste fundamenta suas formulações na situação do discurso oral. Na comunicação oral direta, o problema da identidade é resolvido a partir de dados extralinguísticos: quem é “eu”? “Eu” é aquele que fala, que nós identificamos a partir do próprio fato de que ele fala. O sujeito da enunciação é idêntico ao sujeito do enunciado, os pronomes pessoais (eu/tu) tendo referência apenas no interior do discurso, no ato mesmo da enunciação. Implícito nessa perspectiva está o fato de que não se sustenta um conceito de pessoa independente do sujeito de enunciação: não é a pessoa que define o “eu”, mas o “eu” que define a pessoa, o que é o mesmo que afirmar que só existe pessoa no discurso. Mas a questão para Lejeune é outra, bem mais complexa: sustentar o estatuto de um texto. É resolver o problema da identidade do autor e do narrador fora da situação concreta de enunciação. Nesse caso, o pronome pessoal (simplesmente uma função, que consiste em fazer referência a um nome, ou a uma entidade suscetível de ser designada por um nome) não permite atestar a natureza autobiográfica/referencial de um relato textual em primeira pessoa. Procura-se aqui afirmar a coincidência de duas subjetividades: a textual, do narrador e a extratextual, do autor. Em lugar do pronome pessoal recorre-se ao nome próprio como garantia da existência concreta do autor, fora do texto.

Mas quem é o autor? pergunta Foucault em conhecido texto.³ Não é um nome próprio exatamente como os outros, por várias razões: um nome de autor exerce com relação aos demais discursos um certo papel; “serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (ele indica que o discurso “deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto”); e finalmente “o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu” (FOUCAULT, 1992, p. 45). Analisando a função autor, Foucault reconhece quatro aspectos que permitem caracterizá-la. Destaco a terceira, assim descrita:

Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor. Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância ‘profunda’, um poder ‘criador’, um ‘projeto’, o lugar originário da escrita. Mas, de fato, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. Todas as operações variam consoante as épocas e os tipos de discurso. (FOUCAULT, 1992, p. 50-51).

³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 1992.

O que é posto em questão nessa passagem são os esquemas utilizados pela crítica literária moderna na definição de autor e seus pressupostos acerca de categorias como o sujeito e a verdade. Em perspectiva inversa à que parte da noção de sujeito como origem da verdade, Foucault afirma ser tão falso procurar o autor no escritor real quanto no narrador/locutor de ficção. Isso porque é a distância entre o sujeito empírico e o sujeito do discurso – a cisão entre eles – a condição para que a “função autor” se efetue. Noções como essas operam, necessariamente, transformações radicais no modo de exercer a crítica dos gêneros do discurso, uma vez que levam a redimensionar seus fundamentos teóricos.

Luís Costa Lima, em “Persona e sujeito ficcional” (1991), reavalia a análise, por ele realizada, sobre os relatos memorialísticos, textos de ficção e a narrativa autobiográfica, no qual enfatizou antes os aspectos contrastivos nos discursos em questão. Recusa então, no citado ensaio, o isomorfismo entre autor e nome próprio, como “uma fábula do registro civil”, ao mesmo tempo em que desenvolve uma concepção do “eu” como “persona”, proteção simbólica a partir da qual o homem estabelece as relações sociais, desdobra-se desempenhando variáveis papéis. Dentre esses papéis (ou funções, retomando Foucault) “o memorialismo é uma ficção naturalizada, isto é, uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro de verdade” (LIMA, 1991, p. 129). Mas ainda aqui reitera-se o propósito de “pensar-se as diferenças entre memorialismo e ficção” apostando o autor no “rendimento do ficcional”, conforme o trecho abaixo citado:

Neste sentido, as memórias explícitas/implícitas de um autor são preciosas para o exame de sua recepção: elas preparam o retrato que o autor promove para a adoção do público. Ao contrário dessa voluntária/involuntária manipulação, note-se o contraste com o rendimento do ficcional. Bentinho forja o processo de Capitu, não porque tivesse o plano de condená-la senão porque escrevia suas memórias segundo a ótica do advogado que era. O leitor entretanto não se depara, no Dom Casmurro com o gênero memorialista porque, como poucos, Machado soube aproveitar o intervalo que lhe concedia a ficção para fornecer pistas desconstrutoras da autoimagem do protagonista. As memórias assim se tornavam elemento para o exercício não-naturalizado da ficção. O discurso desta portanto se distingue do memorialista por apresentá-la a nu, pelo ‘desnudamento’ de sua própria ficcionalidade. (LIMA, 1991, p. 130).

A insistência, portanto, nas delimitações mais ou menos rígidas de fronteiras discursivas parece conduzir os estudos críticos e teóricos a um beco sem saída. Mesmo no caso em que se atente para a fragilidade das tipologias demasiadamente fechadas, pode-se ainda indagar: qual a razão de se privilegiar um texto ficcional? Estaria a ficção mais próxima da verdade? Assim sendo, que concepção de verdade acha-se implícita nessa hipótese?

“É preciso pensar uma verdade não como um juízo mas como um processo real.” [...] “Para que comece o processo de uma verdade, é preciso que alguma coisa aconteça. [...] Para que uma verdade afirme sua novidade, deve haver um suplemento. Esse suplemento é entregue ao acaso. Ele é imprevisível, incalculável.[...] Eu o chamo de um evento.” (os grifos são do autor) (BADIOU, 1994, p. 44). São essas algumas assertivas de Alain Badiou no estilo dos

aforismos: provocativas e categóricas. Também como Paul Ricoeur, Alain Badiou parte da noção de evento, apenas identificando-o com a noção de verdade, imbricada por sua vez com a noção de sujeito: assim como nas formulações de Foucault, o sujeito não é fonte da verdade, e sim constituído por uma verdade. Uma verdade é primeiramente uma novidade; e o problema essencial da verdade não é o da sua adequação às coisas ou ao pensamento, mas o da sua aparição e de seu dever. Importante extrair dessa articulação entre verdade e sujeito proposta como um processo os limites éticos de toda pretensão de verdade implicada nesse mesmo processo. Se uma verdade começa por um “axioma de verdade” (“há sempre o desejo de uma onipotência do verdadeiro”), ela esbarra em um determinado ponto, no inominável, que, se ultrapassado (o que é de fato impossível), instaura o totalitarismo no campo da política e do conhecimento. A questão é, desse modo, deslocada. A crítica dos gêneros do discurso passa então a pressupor um problema ético. Não se trata de negar ou afirmar diferenças na consideração de fronteiras entre formas e gêneros do discurso: elas simplesmente deixam de ter relevância. “O Mal é a vontade de nomear a qualquer preço” (o grifo é do autor). Costuma-se identificar o mal à mentira, à ignorância, mas “o mal tem antes como condição o processo de uma verdade”; assim sendo, a ética de uma verdade só se sustenta “em uma espécie de comedimento em relação a seus próprios poderes” (BADIOU, 1994, p. 50).

A proposta de uma nova teoria da verdade e do sujeito impõe, portanto, um novo olhar aos estudos críticos do discurso. A oposição entre autobiografia/romance autobiográfico, supondo uma outra oposição entre texto referencial/texto ficcional,

insustentável, mesmo considerando-a dependente do ponto de vista do leitor, obriga a enfrentar o problema da referência, da verdade e dos limites éticos da verdade.

Como compreender, a partir dessas colocações, o relato autobiográfico de Joaquim Nabuco?

Conforme a rigorosa teorização de Philippe Lejeune, trata-se de uma autobiografia ou de uma memória autobiográfica, uma vez que responde aos dois pressupostos que definem o gênero: como uma forma discursiva de apresentação do eu, o narrador dos eventos coincide com o autor do texto; é um relato de “boa fé”, um testemunho personalizado (pessoalizado) de um período da história, da qual ele participou.

O objetivo de Joaquim Nabuco não foi, de fato, produzir um documento histórico. Consciente de que escrevia, antes de tudo sobre si mesmo, refere-se explicitamente às lacunas de seu texto, justificando-as como resultado da tentativa de fixar apenas *impressões da vida*. A respeito, leia-se a passagem seguinte:

Esta manhã, casais de borboletas brancas, douradas, azuis, passam inúmeras contra o fundo de bambus e samambaias da montanha. É um prazer para mim vê-las voar, não o seria, porém, apanhá-las, pregá-las em um quadro... Eu não quisera guardar delas senão a impressão viva, o frêmito de alegria da natureza, quando elas cruzam o ar, agitando as flores. Em uma coleção, é certo, eu as teria sempre diante da vista, mortas, porém, como uma poeira conservada junta pelas cores sem vida...O modo único para mim de guardar essas borboletas eternamente as mesmas, seria fixar o seu vôo instantâneo pela minha nota íntima equivalente... Como com as borboletas, assim com todos os outros deslumbramentos da vida...

De nada nos serve recolher o despojo; o que importa é só o raio interior que nos feriu, o nosso contato com eles... e este como que eles também o levam embora consigo. Este traço indecifrável, com que, em Petrópolis, tentei há anos marcar uma impressão de que me fugia o contorno animado, explicará as lacunas deste livro e muitas de suas páginas [...]. (NABUCO, 1963, p. 4-5).

Como se pode depreender das palavras acima, parece evidente a intenção do narrador de fornecer um relato – isento apenas relativamente – de suas experiências enquanto homem público. Por outro lado, ele sabe também que o modo de recepção do leitor pode não coincidir com suas pretensões de dar o próprio testemunho da história passada do país:

Agora que elas estão diante de mim em forma de livro, e que as releio, pergunto a mim mesmo qual será a impressão delas... Está aí muito da minha vida... Será uma impressão de volubilidade, de flutuação, de diletantismo, seguida de desalento, que elas comunicarão? Ou antes de consagração, por um voto perpétuo, a uma tarefa capaz de saciar a sede de trabalho, de esforço, e de dedicação da mocidade, e somente realizada a tarefa da vida, saciada aquela sede - ainda mais, transformada por um terremoto a face da época, criado um novo meio social, em que se tornam necessárias outras qualidades de ação, outras faculdades de cálculo para lutas de diverso caráter – renúncia à política, depois de dez anos de retraimento forçado, e diante de uma sedução intelectual mais forte, de uma perspectiva final do mundo mais bela e mais radiante... [...] No todo, a impressão, eu receio, será misturada; as deficiências da natureza aparecerão, cobertas pela clemência da

sorte; ver-se-á o efêmero e o fundamental [...].(NABUCO, 1963, p. 3-4).

As advertências contidas no “Prefácio” ao livro revelam a consciência, por parte do narrador, das limitações de seu campo de visão: ele registra o fato de que os artigos que compõem o livro expressam *idéias, modos de ver, estados de espíritos*, de cada época em que foram escritos, ressaltando, assim, a natureza memorialística da obra (NABUCO, 1963, p. 3). A ênfase, entretanto, no caráter fragmentário e lacunar de sua escrita, revelaria antes a astúcia de um narrador que “prefere ser lembrado como literato” a ser lembrado como político ou historiador, já que desse modo (enfraquecendo o sentido político do texto), seria supostamente poupado do “juízo da História”, conforme o estudo crítico de Izabel Andrade Marson, mencionado no início desse artigo (MARSON, 1997, p. 94). Mas as estratégias de Nabuco, como pode-se verificar no estudo da pesquisadora acima citada, não teriam convencido; a armadilha para “despistar” os historiadores, na sua tarefa de interpretar e julgar as ações políticas do autor, não teria resistido ao tempo.

O texto de Nabuco tem sido objeto de variadas interpretações: como texto político; como ensaio de crítica cultural e histórica; como texto de reminiscências autobiográficas, apresentando características específicas do discurso literário. Em cada uma dessas interpretações a ênfase recai sobre os aspectos correlatos aos objetivos daquele que examina a questão. No caso, o julgamento de Izabel Marson, sobre as implicações políticas e ideológicas próprias do relato autobiográfico de Nabuco,

corresponde ao propósito do historiador que, procurando explicitar as estratégias de construção do texto autobiográfico acaba, por outro caminho, reconduzindo-o a documento, senão da realidade, de um certo modo de ver a realidade, o que não deixa de supor a admissão de textos mais verdadeiros, mais transparentes, de representação do real.

A partir de um outro olhar, a aparência lacunar e a pretensão literária do texto de Nabuco orientam-se conforme os mesmos princípios que regem toda narrativa, em que a seleção dos episódios e sua composição obedecem aos critérios de causalidade e verossimilhança, não explicitamente no caso de *Minha formação*, mas ainda assim, e pela estrutura mesma da escrita memorialística de cunho realista, configurando-se num enredo coerente com a intenção do narrador de referir-se a uma realidade – no caso histórica e empírica, exterior ao texto – e seu corolário – a pretensão de verdade.

Como discurso narrativo, *Minha formação*, portanto, delineia-se segundo estratégias do gênero em questão, às quais o autor recorre para obter maior poder de verdade e maior coerência: como todo narrador, ordena as lembranças dos eventos numa trama, num enredo (que não corresponde aos fatos como eles teriam realmente acontecido) e num tempo / espaço da memória (que não é o vivido). Situado no cruzamento entre o histórico e o literário, constrói uma imagem de si mesmo como escritor de reminiscências, de sensibilidades e afetos, mais próximo do literato do que do político. Entre a intenção - esboçada no "Prefácio" - e o texto final, está evidente a distância, resultado de uma consciência obstinada em colocar as idéias e as lembranças em ordem.

O propósito de uma escrita autobiográfica, realizada à imagem e semelhança de seu modelo vivo, revela-se ainda no “Prefácio”, quando o escritor afirma fidedignidade em relação às modificações inevitáveis, pelas quais passou, referindo-se às “emendas e variantes” (NABUCO, 1963, p. 3) feitas aos diversos textos redigidos anos antes de sua publicação em forma de livro, em 1900, como simples problema de revisão. É com o olhar distanciado de quem teria amadurecido – reavaliando as suas posições políticas e religiosas, “de rebeldia e independência” (NABUCO, 1963, p. 8), quando jovem estudante – que o memorialista Joaquim Nabuco traça o seu auto-retrato, em *Minha Formação*, parecendo acreditar na possibilidade de obter o registro fiel e objetivo das idéias e das sensações do passado. Nessa memória, o que permanece do que já não é mais é a tradição. Daí a referência ao pai, modelo no qual se espelha para narrar a história de sua formação intelectual, política e afetiva. Supor a identidade entre as experiências vividas no passado e a percepção desse passado no presente implica o apagamento da distância entre experiência e narrativa, entre as páginas de um livro e a vida. Anuladas as distâncias entre o eu presente e o eu passado, entre o eu empírico e o eu retórico, entre o pai e o filho, a narrativa de Joaquim Nabuco obtém uma continuidade fictícia entre experiência e representação e apenas desse modo – nesse relato-espelho da escrita, prolongamento supostamente idêntico da própria pessoa – pode o autor ver a si próprio de corpo inteiro, sem deformações, sem distorções.

Familiar, o retrato construído a partir da figura do pai não provoca qualquer sensação de estranhamento. São invisíveis para o narrador de *Minha Formação* as marcas de diferença nesta

superposição de imagens, assim como para nós, pósteros leitores, são também invisíveis as muitas lacunas das interpretações que julgamos mais verdadeiras, mais transparentes, mais neutras.

Não cabem aqui, porque não pertinentes, nem o julgamento a respeito da veracidade ou legitimidade do testemunho do autor, nem a delimitação de fronteiras mais ou menos rígidas entre formas ficcionais e não ficcionais. Cabe reafirmar que os princípios que regem a construção da imagem pessoal na autobiografia são os mesmos que orientam a construção do narrador-personagem no romance autobiográfico: a distância entre a pessoa e sua representação ocorre igualmente nas diversas formas narrativas. O mesmo pode-se dizer dos “fatos”, que são ressignificados no discurso da memória. Se nesse acerto de contas com o passado não resulta ao final um retrato supostamente inteiro e coerente, é porque ele seria inconcebível. Mais que astúcia de um político que teria preferido ser lembrado como literato para ser poupado do “juízo posterior da história”, trata-se da impossibilidade de formular uma verdade cristalizada no passado, da impossibilidade de resgatar o que passou tal como supostamente se passou.

A verdade só pode ser interpretada e apreendida de modo fragmentário. O memorialista recorda-se e escreve suas reminiscências, mas a memória não preserva o passado da morte; ela inscreve na escrita uma impossibilidade, uma perda irreparável, faz sobreviver a sensação de que é sempre tarde que se conhece. Assim como quem escreve, quem lê memórias não resgata conteúdos ou idéias mais ou menos adequadas a acontecimentos passados, antes refaz um caminho também instável e tortuoso na

direção de uma verdade, na direção de um indizível que nenhum saber constituído pode circunscrever.

Referências

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DUCROT, Oswald. O referente. In: *Enciclopédia Einaudi - Linguagem/Enunciação*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 2, p. 418-437.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 243-309.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. *Anais do 2º Congresso ABRALIC - Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, 1991. v. 1.

MARSON, Izabel Andrade. Minha formação: autobiografia, política e história. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 33, p.70-97, 1997.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

NABUCO, Joaquim. Prefácio à *Minha formação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

OLIVEIRA, Franklin de. *Euclides: a espada e a letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RICOEUR, Paul. A função hermenêutica do distanciamento. In: _____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

**Estudos de teoria da literatura: intersecções e
limiares, limites e perspectivas**

A literatura como simulacro: uma questão ainda sensível?

Parece-me que a literatura, se interrogarmos o seu próprio ser, só poderia responder uma coisa: não há ser da literatura, há simplesmente um simulacro que é todo o ser da literatura.

Michel Foucault

Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos. [...]

Falar é incorrer em tautologias. [...]

A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.

Jorge Luis Borges

Considerações preliminares

Nunca se sabe como começar um texto. Convidada para escrever sobre um tema de minha escolha – e seria isto possível? –, dentro do vasto campo daquilo que conhecemos como literatura, retomei a mesma velha pergunta que a tornou possível como um dado campo do saber. Sabendo dos riscos de toda repetição, espero acrescentar, no sentido derridiano do termo, algum novo fio a esse grande texto, “escrita da escrita”, que, desde ao menos dois séculos,

vem sendo tecido pelos críticos/escritores modernos e que constitui o centro dos debates contemporâneos.¹

Como já conhecido de todos nós que nesse campo atuamos, os estudos literários emergem e se consolidam como um estranho e paradoxal saber instituído, desde sempre na iminência de – como instituição – desmoronar, como tentativa de resposta à questão incontornável de sua essência. Estamos aqui nos referindo, é claro, ao que conhecemos como literatura moderna, “estranha instituição”, que sobrevive de sua própria impossibilidade, que se nutre do anúncio, recorrente, de seu fim.

A questão, foi dito acima, não é nova. Revela-se como um problema, entre os séculos XVIII e XIX, simultaneamente ao surgimento da literatura, no sentido moderno do termo, como uma ruptura em relação a um saber consolidado a partir de regras previstas nos tratados de retórica. O que, em outras palavras, significa dizer que a literatura, como disciplina referendada nos novos espaços acadêmicos, nasce de uma inquietante pergunta sobre a sua instável e insustentável existência nos limites de um saber tradicional associado aos gêneros e às artes poéticas.

Noção que se torna pensável na medida exata da sua vulnerabilidade como disciplina, a literatura se alimenta, paradoxalmente, da questão por ela mesma colocada. No parágrafo inicial de conhecido ensaio sobre o problema aqui tratado, Jacques Rancière (1995, p. 25) chama a atenção para a “opacidade” do nome

¹ Refiro-me, nessa passagem, à noção de texto, desenvolvida por Derrida em muitos trabalhos, especificamente em *A farmácia de Platão* (1991).

“literatura”, para sua “notável capacidade de apagar as operações que a constituíram como objeto teórico”:

Historicamente, a noção se impôs como por surpresa num deslizamento de sentido, ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado, radical o bastante em seus efeitos para que outros possam ter feito da literatura um sacerdócio ou uma nova nobreza.

Acentua-se, nessa perspectiva, a descontinuidade entre as *belas-letras* – a poesia e a eloquência, artes bem definidas em gêneros determinados segundo um conjunto de saberes e normas específicas – e a *literatura* – “atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a ‘herança’ se desvanece”. O trecho, a seguir transcrito, contém em síntese o que Rancière (1995, p. 26) aponta como *descontinuidade decisiva* na passagem de “um saber dos letrados” para “a arte dos escritores”:

Ela (a literatura) não é aquilo que sucede às belas-letras, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de gêneros: a poesia lírica, situada à margem da grande poesia – épica e dramática –, e o romance, situado à margem da eloquência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem.

Conceito que atravessa, desestabilizando, “a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso”, a literatura pressupõe uma espécie de “guerra da escrita” (RANCIÈRE, 1995, p.27), em que, se, por um lado, liberta o escritor das formas prescritas pela retórica, por outro, condena-o a um contínuo e exasperante recomeço. É nesse sentido que devemos entender as palavras de Derrida quando afirma que, se há algo que se aproxime de uma definição da literatura, é que ela, contraditoriamente, tende, como instituição, a “transbordar a instituição”. Na forma de um paradoxo, procurando acompanhar as ambivalências dessa “estranha instituição chamada literatura”, temos uma formulação do problema, no trecho a seguir transcrito:

[...] dada a paradoxal estrutura disso que se chama literatura, seu começo é seu fim. A literatura começou com uma certa relação diante de sua institucionalidade, ou seja, sua fragilidade, sua ausência de especificidade, sua ausência de objeto. A questão de sua origem foi imediatamente a questão do seu fim. Sua história é construída como a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. Trata-se da história de uma ruína, da narrativa de uma memória que produz o acontecimento a ser contado e que jamais terá acontecido (DERRIDA, 1992, p. 42).

A literatura, desse modo compreendida, refere-se a um conjunto de textos e autores que podemos chamar de modernos, inscritos numa experiência crítica de literatura, que pensaram sobre sua própria possibilidade, voltados para a crise da

instituição literária, para o “fim da literatura” (DERRIDA, 1992, p. 41-42).

Indissociável desse impasse, a pergunta sobre uma (im)provável *literariedade* comparece em todos textos de criação e crítica modernas. Mas “nenhum critério interno pode garantir a essencial ‘literariedade’ de um texto. Não existe essência ou existência assegurada da literatura”, torna a lembrar o autor, já no final de sua fala (DERRIDA, 1992, p.73). Pois bem, desamparados de quaisquer referências – externas ou internas –, estaria ao alcance dos leitores a possibilidade de decidir sobre a inscrição de um texto no campo nebuloso e minado da literatura? Ocorre que se nenhum texto pertence exclusivamente ao campo do literário, qualquer texto pode vir a se inscrever nesse mesmo espaço, o que torna ainda mais difícil a decisão, pelos leitores, sobre uma inconsistente, insustentável *literariedade* dos textos.

Mas pode-se ainda falar de um funcionamento ou de uma intencionalidade da literatura, esse gesto, porém, não é suficiente para assegurar a constituição de nosso objeto como literatura. Nem mesmo as construções imaginárias de comunidades de leitores – “precárias, instáveis e sempre sujeitas a revisão” (DERRIDA, 1992, p. 73) – em torno de convenções literárias garantiriam aos textos considerados literários o estatuto de literário.

Isso posto, como e onde situar um utópico texto, não contaminado por convenções ou regras, sem relação com as tradições e as instituições existentes? Esse é, me parece, o nó da questão que Derrida se propõe não desatar, mas estreitar ainda mais, levando ao limite o paradoxo sobre o qual se constituiu o

que hoje chamamos literatura. Reafirmando que “qualquer coisa como uma realidade literária em si mesma permanecerá sempre problemática”, Derrida (1992, p. 73) salienta algo que poderíamos chamar de “denegação” – recusa em reconhecer uma incômoda realidade – que sempre retorna nas produções literárias modernas: “o sonho com uma nova instituição, sem precedente, sem pré-instituição”, em que cada obra literária produzida seja impossivelmente única:

Todo trabalho literário denuncia o sonho de uma nova instituição da literatura. Denuncia, primeiramente, revelando-o: cada trabalho é único e é uma nova instituição em si mesmo. Mas denuncia também provocando o fracasso desse sonho: na medida em que é único, cada sonho surge num campo institucional projetado de tal forma que acaba saindo de cena: *Ulysses* chega como um romance entre outros que colocamos na estante e inscrevemos numa genealogia. Ele possui seus ancestrais e seus descendentes (DERRIDA, 1992, p. 73-74).

Até quando a literatura – essa estranha, paradoxal instituição, fadada a recomeçar incessantemente sua própria origem, criando seus próprios leitores e lugares de onde dela se fala e, quase simultaneamente, desautorizando-os – resistiria?

A teoria da literatura: problemas de objeto e método

Antes de examinar prognósticos, retomo a “antiga” pergunta sobre o lugar teórico a partir do qual falamos quando falamos de literatura. Parece-me necessário, a essa altura,

redefinir, repensar a teoria literária como disciplina e/ou ciência, que se constituiu na esteira dos métodos estruturalistas. Penso aqui numa teoria da literatura que – como a instituição literária sobre a qual se debruça – se faz na ambivalência desse movimento: instituir, estabelecer suas próprias leis, afirmar seus próprios princípios, sem contudo deixar-se aprisionar pelo instituído. Assim como “não se pode falar da literariedade como pertencimento à literatura, como inclusão de um fenômeno ou de um objeto, e ainda de uma obra, num campo, num domínio, numa região cujas fronteiras seriam puras e os títulos indivisíveis”, pois “a obra não pertence ao campo, [...] ela é transformadora do campo” (DERRIDA, 1985, p. 133-134), não seria apropriado falar de uma teoria como lugar privilegiado e único de onde se enunciam palavras de ordem fossilizadas, mas de uma teoria que, ao construir e desconstruir seus paradigmas, ultrapassa as fronteiras disciplinares, exercitando continuamente um desejável e produtivo deslocamento para fora dos limites de seu próprio campo.

Sabemos que uma certa ciência da literatura apenas se tornou possível em meados do século passado, quando se consolida um quadro de referências fundado sobre a identidade ou essência do estatuto literário (supostamente verificável em suas propriedades textuais) e, em consequência, sobre a autonomia desse estatuto, a ser estudado em campo disciplinar próprio e idealmente exclusivo.

No entanto, desde a década de 1960, aproximadamente, esse mesmo quadro teórico de sustentação vem-se desestabilizando em decorrência dos questionamentos, mais ou menos radicais, mais ou menos consequentes, vindos de diversas áreas afins.

À pergunta sobre a natureza ontológica/substancial da literatura têm-se substituído outras, a respeito das condições – materiais, históricas e políticas – de produção dos textos considerados literários. Não mais reduzido a um conjunto de propriedades, formas ou estruturas imanentes, o texto literário se abre para a compreensão de suas múltiplas e heterogêneas dimensões, estudadas a partir de uma nova interdisciplinaridade que, ao promover a ampliação do campo das pesquisas em torno do que, não há muitas décadas, fora instituído como quase estritamente literário, vem possibilitando surpreendentes e criativos espaços de indagações teóricas.

Contemporaneamente, em diversos textos de crítica acadêmica, escritos segundo as mais variadas tendências, já se tornou lugar-comum apontar a crise da teoria literária, seus métodos, seu objeto. Acertadamente colocam-se em questão as noções-chave do estruturalismo, não apenas uma corrente crítica dentro dos estudos de literatura mas um procedimento metodológico incorporado por diversas disciplinas afins, no momento de seu maior prestígio e hegemonia.

A crítica, legítima, aos princípios estruturalistas que por várias décadas marcou – e ainda marca em alguns renitentes espaços acadêmicos – as pesquisas no campo da literatura não deve, no entanto, ceder diante do apelo confortável à renúncia do exercício crítico permanente.

Nos dias que correm, torna-se ainda mais urgente o resgate de um pensamento teórico rigoroso, que se imponha como resistência e desafio à contemporânea crise dos paradigmas, não recorrendo simplesmente às conhecidas estratégias de ampliar o

cânone literário, mas se revelando como procedimento estratégico, capaz de se sustentar (sem a pretensão de superá-los) sobre os impasses de uma crítica radical das dicotomias fundadoras de um esgotado modelo de análise e método.

É nesse momento de ruptura em relação à teoria literária herdada dos escritores e críticos modernos, ainda tão próximos e já do domínio da tradição, que a teoria ainda mais se justifica. Uma vez desencadeado, o trabalho, necessariamente teórico, de desconstrução dos paradigmas se impõe interminável, como antídoto à cristalização do saber em paradigmas absolutos, sobretudo nos casos em que esse saber assume a aparência do diverso e relativo.

Desconstruir modos padronizados de conhecer não significa, insisto ainda uma vez, desistir de teorizar ou abrir mão da velha pergunta sobre a natureza – construída no movimento mesmo dessa pergunta – do nosso objeto de estudo. A natureza construída do objeto não desautoriza a pergunta, mas a qualifica, muitas vezes ao contrário do que se pode presumir, como condição dos limites a partir dos quais se funda um certo saber, ainda que provisório, ainda que relativo.

O que estou aqui tentando afirmar é um certo contorno do literário, feito e refeito incessantemente pelas palavras da crítica, é verdade, mas ao mesmo tempo contorno móvel, imprevisível, resistente a formulações teóricas, incluindo as que pretendem diluí-lo na contingência absoluta, refém das veleidades acadêmicas dos mais variados matizes.

Em meio a essas tantas perguntas, propostas a partir dos novos e diferentes lugares do conhecimento, algumas, em sentido

inverso ao que apregoam, podem encerrar o risco de aprisionar nossa percepção do literário. É esse o caso quando se concebe a literatura como um discurso a mais no conjunto de práticas discursivas, inseparáveis das articulações do poder político-institucional que determinaria, de fora, o que deva ou não ser apreendido como literário.

Não se trata de minimizar as dimensões políticas, históricas e culturais, em jogo, nos modos de produzir e legitimar os textos literários. O desafio está em pensar a literatura como uma “estranha instituição”, nas palavras de Derrida (1992), que transgride as próprias formações sócio-históricas que a sustentam. Trata-se, portanto, de articular novas molduras teóricas que operam com base em deslocamentos, sempre contínuos, de suas próprias premissas, metodologias e convicções. Indagado sobre quais seriam as condições de um trabalho transgressivo, sobre a possibilidade de se “ultrapassar a metafísica”, opondo-se um dos termos de uma dicotomia a outro, Derrida responde incisivo que nada é mais mistificador que a simples substituição de valores e conceitos (DERRIDA, 1975).

Não cabe, do mesmo modo, repensar velhas teorias acreditando-se alcançar a superação, no sentido dialético do termo. As novas teorias aqui referenciadas implicam uma aguda consciência dos limites desse movimento arriscado, entre a tentação de se instituir, de se cristalizar e a paixão pelas rupturas, pelas novidades.

Ao se desfazerem os fios que teceram os duradouros, persistentes discursos sobre os textos literários, percebidos, em sua imanência, como formas autônomas, dotadas de marcas ou

propriedades substanciais, transformaram-se, decisiva e radicalmente, os modos de teorizar a respeito da literatura. Em lugar da teoria, teorias no plural, em conformidade com as várias tendências críticas em articulação, bem como com os novos objetos literários, múltiplos, heterogêneos.

Nas correntes teóricas contemporâneas, que se costuma chamar – não sem o risco de um certo esquematismo – de pós-estruturalistas, chamam a atenção as novas alianças e estratégias interdisciplinares como procedimento indispensável aos estudos literários, resultante da desestabilização de um quadro teórico de referências fundado sobre concepções substancialistas da literatura, reduzindo-a a suas presumíveis marcas de essencialidade ou de literariedade.

Por outro lado, é bem verdade que a indeterminação em torno do que se considera literário pode trazer desconforto e perplexidade a quem hoje enfrenta o desafio de assegurar rigor nas abordagens da literatura. As modificações promovidas no campo teórico da literatura de fato exigem do pesquisador uma especial capacidade de se desprender de seus modos habituais de pensar, de aceitar o risco de se deslocar para fora dos esquemas já consolidados em uma matriz disciplinar, especificamente literária.

O fato é que mesmo cientes de que não é a natureza fictícia que define a literariedade de um texto, ou ainda a organização de seus elementos formais percebidos como novos e estranhos, conforme pretenderam os formalistas russos no início do século XX, encontramos dificuldades para nos desapegarmos dessas referências. Expostos a novas e às vezes incômodas percepções acerca de um objeto que se supunha mais ou menos exclusivo de

uma relativamente nova disciplina, a duras penas consolidada, temos muitas e boas razões para esse mal-estar crítico. Afinal, de onde se fala quando o objeto de que se fala parece ter desaparecido? Pois bem, ensaiamos algumas plausíveis considerações a respeito.

O questionamento radical dos princípios formalistas/estruturalistas não deve, não pode implicar renúncia ao pensamento teórico, ao contrário, exige ainda maior e mais densa reflexão nesse campo, se é que não se pretende perder de vista o horizonte crítico, sempre atento às novas/velhas armadilhas de sempre, não mais com pretensão à ciência, como fora durante o auge da crítica estruturalista, mas a uma tão insidiosa quanto confortável ausência de critérios diluídos numa prática teórica, apenas na aparência pluralista, democrática e inclusiva. É antes em nome da diversidade de pontos de vista e dos objetos estudados que o pensamento teórico rigoroso se coloca essencial. A pergunta sobre quem julga, quem decide que um texto pertence à literatura – em outros termos, sobre uma certa especificidade da literatura –, além de permanecer legítima, não dispensa respostas, menos ainda aceita qualquer resposta.

Assim sendo, como contornar o objeto de uma pesquisa, de múltiplos conteúdos e formas indiferenciadas? Não é certamente reafirmando a especificidade do texto literário, como fizeram formalistas, estruturalistas e muitos de seus opositores. Do mesmo modo, não caberia recuperar a tradicional relação da literatura com o verossímil e com a ficção, ainda que nos parâmetros da pragmática, que, nas palavras de Rancière, “privilegiando a simples relação do interno com o externo” e “desprezando a historicidade própria do conceito de literatura e todo o trabalho de sua auto-

elaboração” (RANCIÈRE, 1995, p.36) transfere para o leitor (histórico e coletivo, bem entendido) a responsabilidade da decisão sobre a literariedade de textos e obras.

Nessa perspectiva, a idéia de propriedade literária não é posta em questão, mas reformulada segundo critérios de uma “sociologia do julgamento de gosto” (RANCIÈRE, 1995, p.36), em outros termos, segundo a percepção e as atitudes dos leitores em relação a um campo do discurso. Do mesmo modo, uma história literária em conformidade com esse ponto de vista apenas descreve e explica as modificações desses julgamentos e atitudes; assentada no outro pólo do sistema, temos assim uma história da recepção das formas, percebidas e julgadas, pelas diversas comunidades de leitores, como formas literárias. Nas palavras de Derrida, mencionadas acima, os modos de *funcionamento* da literatura – sua eficácia social e/ou política – ou ainda a *intencionalidade* de fazer literatura – certamente são parâmetros de uma crítica que teria passado ao largo do paradoxo inerente aos textos e autores que integram a tradição literária moderna.

Equacionado, por suposição, o problema da literatura (ou da propriedade literária interna, utopia dos formalistas de todos os matizes), restaria o problema da ficção, para o qual a pragmática encontra formulação teórica coerente com o conjunto de seus pressupostos e princípios em jogo: se não há propriedades textuais internas que assegurem as condições de funcionamento dos textos de ficção, é preciso buscá-las “na atitude daqueles que os enunciam”, os escritores, e no pacto estabelecido entre o autor e o leitor para suspender as regras normais da linguagem. Fingimento e verossimilhança reaparecem como critérios legítimos para a

tradicional divisão entre os *enunciados sérios* e os *enunciados ficcionais* ou, como escreve Rancière (1995, p. 36), é “a categoria platônica da mimese” que “retorna como princípio positivo, para afastar a perturbação desse modo de escrita ‘sem propriedade interna’ que é a literatura”. Recusando a hipótese central desenvolvida por teóricos da pragmática, argumenta o autor:

Os enunciados de ficção se distinguem dos outros por diferenças no modo de sua asserção, diferenças que só podem ser expressas negativamente: diferente do autor de enunciados “sérios”, o autor de enunciados ficcionais não se engaja nem na verdade do que enuncia nem mesmo em sua própria crença nessa verdade. É como dizer que ele não faz na verdade aquilo que parece fazer: asserções. O autor de ficção “faz de conta” que está fazendo asserções, ele “imita” o ato de fazê-las (RANCIÈRE, 1995, p. 36).

E se o “fazer de conta” não funcionar? Como garantir “a utopia de uma boa situação de fala em que cada um esteja em seu lugar”? Conforme salientamos acima, na perspectiva de Rancière, a literatura só se afirma quando todas as distinções se desfazem: “o próprio da literatura é a ausência de regra fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe”. Em outras palavras, o que Rancière denomina “desordem da escrita literária” pode-se identificar a tudo o que fora desqualificado pelos tratados de gêneros, desde a antiguidade, como “aventura da letra sem corpo”, “escrita órfã”, “ficção”. Na literatura, desse modo compreendida, rompe-se a relação estabelecida da realidade e da ficção, “para

devolver toda matéria de ficção [...] ao estatuto da letra abandonada: letra emancipada que apaga a divisão de legitimidade na comunidade indiferente dos seres falantes, letra órfã à procura de seu corpo de verdade". (RANCIÈRE, 1995, p. 37- 41).

Supondo-se haver algo *próprio* da literatura, caberia antes falar de uma *impropriedade literária*, que desestabiliza, desregula qualquer divisão estável entre ficção e realidade. Impropriedade, por outro lado, que instaura novas relações com a verdade, não uma verdade primeira, absoluta, mas uma verdade que se procura. "A literatura", nos diz ele, "começa onde essa 'realidade da ficção' é posta em questão".(RANCIÈRE, 1995, p. 40). Em outras palavras, se o literário não se confunde com o ficcional, o mesmo não se pode dizer quando o que está em jogo é a relação da literatura com a verdade. Para os escritores, artistas que produzem literatura, não faria sentido dissociar de sua arte a verdade.

Se "não há escrita própria, estado ou uso específico da linguagem em que o literário possa se conhecer como tal", há um lugar em que a literatura se inscreve, o lugar de uma separação, de um intervalo, "lugar problemático", onde escrever implica a iminência de um gesto, de uma obra que jamais se realiza (RANCIÈRE, 1995, p. 40-42).

Na mesma direção, Foucault, em conferência de 1964, formula a pergunta – já naquele momento uma "antiga" pergunta – sobre o "ser da literatura". A questão "o que é literatura?" "tem seu lugar de origem na própria literatura", "ela é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado". "Recusa da própria literatura", "transgressão" e "repetição contínua da biblioteca", "espaço de simulacro", uma obra, um texto só é

literatura “no exato momento de seu começo, na página em branco que permanece em branco, quando nada ainda foi escrito em sua superfície”. Escrever é profanar esse espaço sagrado da página virgem: “cada palavra se torna de certo modo absolutamente decepcionante em relação à literatura, pois não há nenhuma palavra que pertença por essência, por direito de natureza, à literatura”. (FOUCAULT, 2001, p. 139-144).

Apoiando-se na tradição literária moderna, Foucault delinea dois marcos. De um lado, Sade, que, com sua obra – “um gigantesco pastiche” de toda palavra já escrita, obra reduzida à pura palavra de “transgressão” – “abre um espaço vazio onde a literatura moderna encontrará seu lugar”. De outro, Proust, que, narrando interminavelmente como irá chegar a sua obra, escreve as últimas palavras do livro sem que a tenha efetivamente iniciado. A “obra”, em Proust, é essencialmente o projeto de fazer uma obra, o projeto de fazer literatura, que, no entanto e por isso mesmo, “sempre se detém no limiar da literatura”. “[...] Nem obra nem literatura, mas uma espécie de espaço intermediário, virtual, como o que se pode ver, sem jamais tocar, nos espelhos”, o que costumamos chamar de obra e/ou de literatura é “esse espaço de simulacro”, ao mesmo tempo ausência e iminência de algo que nunca teria existido, nem chegará a existir (FOUCAULT, 2001, p. 145-149).

Ao contrário da obra clássica, tradução de uma linguagem muda e primeira – linguagem anterior às linguagens, palavra de Deus, da tradição e da verdade –, a literatura moderna nasce condenada a repetir incessantemente uma linguagem sempre segunda, quando, em lugar da palavra primeira, anterior à escrita, “se ouve o infinito do murmúrio, o amontoamento das palavras já

ditas". O *Livro* de Mallarmé, o primeiro livro da literatura, confirmaria a morte do "grande livro mudo de Deus e da Natureza". Sendo repetição, simulacro do livro, um novo livro é apenas mais "um livro entre todos os outros [...] no espaço linear da biblioteca". (FOUCAULT, 2001, p. 152-154).³

Tentei até esse momento articular teóricos que pensaram sobre a "literatura" como experiência moderna da escrita, fundamentando seu exercício crítico a partir de um conjunto de textos, obras e escritores inscritos numa "tradição da ruptura", hoje consolidada.

³ Penso que o trecho, a seguir transcrito, sintetiza o que significava para Mallarmé o sonho de realizar a "Grande Obra", sempre postergada. São palavras do poeta, em conhecido texto endereçado a Verlaine: "Hoje, vão-se mais de vinte anos e apesar da perda de tantas horas, acho, tristemente, que fiz bem. É que, afora os trechos de prosa e os versos de minha juventude e o resto, que lhes fazia eco, publicado em quase toda parte, cada vez que eram lançados os primeiros números de uma Revista Literária, sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista, pronto a sacrificar-lhe toda vaidade e satisfação, como outrora queimava-se toda a mobília e as vigas do telhado para alimentar o forno da grande obra. O quê? é difícil dizer: um livro, simplesmente, em vários tomos, um livro que seja um livro, arquitetônico e premeditado, e não uma coletânea das inspirações casuais por maravilhosas que fossem ... Irei mais longe, e direi: o Livro, convencido de que no fundo há um só, tentado à revelia por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. [...] Eis, caro amigo, a confissão de meu vício, desnudado, que mil vezes enjeitei, com o espírito machucado ou cansado, mas ele me possui e talvez eu consiga; não fazer essa obra em seu conjunto (seria preciso ser não sei quem para tanto!) mas mostrar um fragmento executado, fazer cintilar a partir de um ponto sua autenticidade gloriosa, indicando todo o resto para o qual uma vida não basta. Provar pelas porções feitas que este livro existe, e que conheci o que não poderei ter cumprido" (MALLARMÉ, 1995, p. 13-15).

Sabemos que Foucault, não muito tempo após a conferência acima referida, praticamente abandonou os estudos em torno da literatura. Em entrevista de 1975⁴, refere-se à crítica por ele mesmo elaborada (incluindo, é claro, outros como Barthes, Blanchot, Rancière e o próprio Derrida) desqualificando-a como legitimadora de um processo de *sacralização do literário*, na medida mesmo em que fazia parte de um projeto de *dessacralização da literatura*. Erigida a um respeitável *lugar da transgressão*, a literatura fora concebida como um discurso – eleito por um suposto potencial de crítica e resistência – privilegiado para formular problemas de complexidade estética e política, que os demais discursos, “incompetentes”, estariam impossibilitados de propor e elaborar.

Em outras palavras, essa geração de críticos também constituiu uma linhagem, uma genealogia, com seus próprios mitos de origem e prestígio que, apenas de uma outra perspectiva, Foucault poderia explicitar. É para esse aspecto dos “ditos e escritos” de Foucault, que nos chamou a atenção Roberto Machado, em reflexão, entre nós, pioneira. Depois de reler o texto “O ocaso da literatura”⁵, não deixa de ser inquietante constatar algo que já é, de longa data, uma evidência. Foucault, para mencionar apenas um expoente da crítica literária moderna, de fato exerceu – também como os escritores de sua eleição e afinidade – crítica e (auto)crítica, num mesmo simultâneo movimento de instituir e destituir, instaurar e aniquilar. Condenado a um interminável

⁴ Entrevista comentada por Roberto Machado, em *Foucault, a filosofia e a literatura* (2001, p. 130).

⁵ Consultar Roberto Machado (2001).

trabalho de Sísifo, teria tomado (escolhido?) outros caminhos críticos, teria abandonado a literatura, tão mais dessacralizada quanto antes fora objeto legítimo e consagrado de sua crítica.

Na forma de um contraponto, passo a comentar alguns textos de Jorge Luis Borges, também ele integrante dessa geração de modernos escritores/críticos e/ou críticos/escritores, tentando formular a hipótese – não necessariamente nova – de que ele não teria, jamais, atribuído à literatura qualquer prerrogativa de dizer algo a outros discursos inacessível. Vaidoso, com certeza, de seu ofício de escritor, Borges, entretanto, quer me parecer um crítico radical da *aura* do literário. Em seus textos a literatura comparece, exercício de uma quase insustentável lucidez, carregando todo o peso de um próximo passado, sedutor e opressivo, ao mesmo tempo condição e obstáculo de sua própria (in)existência.

Entre “ruínas”, espelhos e melancólicas repetições: a literatura de Borges

Borges abominava os espelhos, os espelhos e a paternidade, pela sua potência reprodutora de sombras e simulacros, humilhantes projeções dos desejos e aspirações de um outro que se arroga todos os privilégios de criador/autor.

Em “Ruínas circulares”, um homem, espécie de monge ou mago, queria sonhar um outro homem, “queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade” (BORGES, 1982, p.

40) e depois de algumas noites, “no sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou” (BORGES, 1982, p. 43).

Mas antes disso, dadas as imensas dificuldades em dar vida a seu sonho, implorou a uma efígie, “múltiplo deus”, cujo nome na terra era Fogo, que o auxiliasse na sua empreitada. Esse deus assegurou-lhe que “animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso” (BORGES, 1982, p. 43). O homem atingiu o seu propósito.

No fim de alguns anos, já separado de seu filho, vieram falar-lhe “de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de tocar o Fogo e não queimar-se” (BORGES, 1982, p. 44). O homem lembrou-se então do que lhe dissera o deus do Fogo e por um tempo, muito breve, permaneceu tranqüilo. Mas logo, essa mesma lembrança passou a atormentá-lo, quando considerou a possibilidade de que o filho “meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de alguma maneira sua condição de mero simulacro”: “Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” (BORGES, 1982, p. 44)

E no entanto, outra experiência inesperada lhe ocorre, tanto ou mais ainda terrível: é quando ele, o pai, descobre que também não era ninguém: “Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (BORGES, 1982, p. 45).

Os sentimentos de terror e opressão, desencadeados a partir da experiência de si mesmo como simulacro, reaparecem em

muitos outros contos, entre os quais escolhi os que, além de pertinentes ao tema aqui tratado, retornam à minha lembrança como um sonho que se repete, próprio e alheio ao mesmo tempo, parte da biblioteca inventada por cada um de nós, conforme sugere Ítalo Calvino em conhecido texto⁶.

Sintoma de uma complicada relação com a tradição, a autoridade e os gêneros estabelecidos, a literatura exercida como simulacro pressupõe atração e repulsa, reconhecimento e negação, paixões e reações que a condenam a legitimar o que, em seu mais característico gesto – a transgressão – pretendia desautorizar.

Entre a impossível novidade e a indesejada tautologia, o escritor se vê condenado a citar, anotar, comentar, parodiar o que outros, antes dele, escreveram. A literatura como repetição, portanto, não é prerrogativa de Borges. A singularidade de seus escritos reside, talvez, na implacável lucidez com que produziu suas *notas e comentários*, termos que atribuí, como vimos, a seus contos, poemas e ensaios, entre outros *gêneros literários*. A esse respeito, basta lembrar uma frase de Pierre Menard sobre a tarefa de reescrever *O Quixote*: “Minha empresa não é essencialmente difícil [...] Bastar-me-ia ser imortal para realizá-la”. (BORGES, 1982, p. 34).

Imortalidade impensável, embora desejada, é o que assombra um outro personagem, sobre o qual levanto algumas questões que considero importantes para sustentar o que até aqui estou procurando dizer.

⁶ Trata-se de *Por que ler os clássicos* (1993, p. 9-16).

Trata-se de Hermann Soergel, narrador/protagonista do conto “A memória de Shakespeare”. Professor emérito de literatura inglesa, Soergel relata as circunstâncias em que conheceu, num congresso sobre Shakespeare, Daniel Thorpe, cujo traço essencial se nos apresenta nas breves e decisivas palavras, dispensando informações sobre a data e o lugar, segundo Soergel “precisões” que “são, na realidade, imprecisões”:

Mais importante que o rosto de Daniel Thorpe, que minha cegueira parcial me ajuda a esquecer, era sua notória infelicidade. Ao longo dos anos, um homem pode simular muitas coisas, mas não a felicidade. De modo quase físico, Daniel Thorpe exalava melancolia. (BORGES, 1999, p. 445).

Pois bem, por que a melancolia? Prevenindo-se da acusação de impostura, Daniel Thorpe conta a Soergel, cifrado como parábola em sentido inverso, o bizarro e inverossímil episódio em que recebera, como uma dádiva, a memória de Shakespeare:

Não sou um impostor. Não estou louco. Rogo-lhe que não julgue até depois de ouvir-me. O major deve ter-lhe dito que sou, ou era, médico militar. A história cabe em poucas palavras. Começa no Oriente, ao alvorecer, em um hospital de sangue. A data precisa não importa. Em suas últimas palavras, um soldado raso, Adam Clay [...] ofereceu-me, pouco antes do fim, a preciosa memória. [...] Mal teve tempo de explicar-me as singulares condições do presente. O possuidor tem de oferecê-lo em voz alta e o outro, de aceitá-la. Aquele que o oferece perde-o para sempre. (BORGES, 1999, p. 446).

Já antes desse relato, uma outra história, parte da tradição narrativa reescrita por Chaucer – a do prodigioso anel do rei Salomão, perdido e deslocado, segundo o costume dos objetos mágicos – contada pelo major Barclay, (responsável pelo encontro de Thorpe e Soergel) como se fosse de sua lavra, mas na verdade indevidamente apropriada, do mesmo modo parece dissonante, estranha, rebaixada à condição de paródia: “Pensei que Chaucer não desconhecesse a fábula do prodigioso anel, mas dizê-lo teria sido o mesmo que estragar a historietta de Barclay”, diz o narrador, com a habitual ironia presente nessas “historietas” em que tempos, enredos e autores se enlaçam e se confundem, mal dissimulando a atração pelas tradicionais narrativas. As palavras de Chaucer, proferidas por um “infame personagem”, não apenas ostentam a perda das referências literárias consagradas, expressam também inegável nostalgia em relação à tradição, na modernidade, rebaixada. (BORGES, 1999, p. 445).

O que teriam então as duas histórias em comum? Em ambas circula como objeto mágico, cobiçado e sempre deslizando de mão em mão, um anel, uma memória. “Há coisas de um valor tão inestimável que não podem ser vendidas” (BORGES, 1999, p. 445), afirma um dos personagens desse encontro. E o que não tem preço tanto pode ser uma dádiva, um presente, como um fardo do qual temos que nos esquecer para recuperar a vida. É o caso da *memória* oferecida a Soergel.

Como a “historieta” de Barclay, o relato de Thorpe sobre o ritual que acompanha o gesto de transmissão de um poderoso, arriscado presente (as palavras ditas em voz alta pelo possuidor da

memória de Shakespeare – perigoso e ambíguo presente – e por quem a recebe) parece literatura de gosto duvidoso, repetição vazia de antigas tradições: “O nome do soldado e a cena patética da entrega pareceram-me literários, no mau sentido da palavra”, diz Soergel que, ainda assim, se dispõe a repetir “a mesma cena literária”. (BORGES, 1999, p. 446).

Sem relacionar a melancolia de Thorpe à “preciosa memória” que este carregava, Hermann Soergel aceita o presente oferecido, mas no exato instante da transmissão dessa memória que não lhe pertence, sente que “algo aconteceu [...] um princípio de fadiga, talvez imaginária”. (BORGES, 1999, p. 447). Pouco tempo depois, mal consegue dormir. Ainda no início de sua experiência, não poderia pressentir o preço que pagaria por tão vasta quanto insuportável memória. Em estado de quase constante vigília, lê e relê os “velhos volumes” que compõem a obra de Shakespeare.

Citando De Quincey, afirma que “o cérebro do homem é um palimpsesto”, mas acredita que “a todo-poderosa memória pode exumar qualquer impressão, por mais momentânea que tenha sido, se lhe derem o suficiente estímulo”. Logo compreende a fragilidade de sua ambição, a desmedida de seu desejo: “A ninguém é dado abarcar em um único instante a plenitude de seu passado. [...] A memória do homem não é uma soma; é uma desordem de possibilidades infinitas.” (BORGES, 1999, p. 449) Admite, recorrendo a conhecida passagem de Santo Agostinho, que entrara numa das “cavernas da memória”, esse espaço de morte em que se amontoam os resíduos de um tempo passado, palimpsesto de escritas encobertas, convocando-o para um outro, bem mais difícil

exercício: o de selecionar fragmentos, para com eles compor uma dentre as “infinitas possibilidades” da memória.

Afinal, do que se lembra nosso personagem quando recorda com a “memória do outro”, de Shakespeare? Certamente não de toda a obra, mas de *fragmentos da obra*, de instantes de revelação e inspiração, das “circunstâncias” de Shakespeare: “A memória de Shakespeare não podia revelar-me outra coisa que as circunstâncias de Shakespeare”. Como Thorpe havia tentado, Soergel também esboça uma biografia do autor, empreendimento logo abandonado, por considerar irrelevante frente à obra ainda por vir. A “biografia documental” (ou ainda o “romance realista”) parece gênero menor, desprezível, a alguém que se propõe escrever como Shakespeare, que se propõe ser Shakespeare, ser um clássico em tempos modernos. (BORGES, 1999, p. 450).

Mas Soergel, é claro, fracassa. Opressão e terror são os sentimentos diante do peso, cada vez maior, da memória de Shakespeare, esse “outro”, “incomunicável”. Não consegue escrever, não consegue esquecer. Exausto, oferece a um desavisado desconhecido a poderosa e ameaçadora memória de Shakespeare. Desse momento em diante, buscará toda sorte de “estímulos” para rasurar o “grande texto”. Encontra algum consolo na música de Bach, “a única solução para povoar a espera”. A espera de que saltem para a página em branco – texto rasurado – “pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas”. “Já sou um homem entre os homens”, diz Soergel finalmente. Com a leveza de um homem comum, talvez possa em breve escrever *sua própria obra*, autobiografia inventada de si mesmo, gênero menor possível: literatura, escritura.

De prólogos, notas e outros simulacros da “grande obra”

Assinado por Jorge Luís Borges, o “Prólogo” à primeira edição de *Ficções*, em 1941, chama a atenção pela contundência de suas frases incisivas e lapidares, escritas, contudo, pelo gesto paradoxal de quem antes parece estar lançando ao leitor o desafio para um complicadíssimo jogo de (dis)simulações, dele exigindo astúcias, sutilezas e uma considerável disponibilidade para o humor.

Nesse, como em vários outros textos de Borges (poemas, contos, ensaios, prefácios e similares), temos recorrentes alguns assuntos que compõem o que podemos chamar a sua poética, uma poética da leitura como escrita, ou ainda da escrita como leitura⁷, firmada nas múltiplas significações que emergem dos imprevisíveis (des)encontros do leitor e do texto. Uma poética, portanto, do mesmo modo poderíamos dizer, da incerteza, da mudança, da diferença.

Dentre os temas aqui reafirmados, destaco dois, em torno dos quais esboço alguns comentários. O primeiro deles – o escritor como compilador (“aquele que reúne textos de vários autores, ou de natureza ou de procedência vária”, e reforçamos nesse passo o

⁷ A idéia aqui referida foi amplamente discutida por Emir Rodríguez Monegal, num dos textos mais importantes entre os dedicados à obra do escritor argentino, *Borges: uma poética da leitura*, São Paulo: Perspectiva, 1980.

sentido mais comum do dicionário)⁸ – levou Borges a um exercício radical de humildade da inteligência, não a modéstia, mas a humildade necessária às ações e criações humanas, inevitavelmente imperfeitas e frágeis, humildade acompanhada sempre de uma certa austeridade e firmeza, pois, se por um lado ela nos dá a medida de nossa relativa pequenez, por outro, aponta nossas possibilidades, como escritores-leitores, assim inseparáveis, conforme pretendeu aquele que redigiu/comentou os textos de *Ficções*.

A relativa ou quase nenhuma importância atribuída à composição de “vastos livros”⁹ (ao menos no que diz respeito aos escritores contemporâneos seus) decorre de uma espécie de “profissão-de-fé” (ou provocação!) sintetizada aqui na idéia de que *a única alternativa à tautologia é o comentário*, o que aliás pode parecer uma contradição mas não é. Em outras palavras, Borges afirma que, sendo impossível escrever alguma coisa pela primeira vez, resta uma, talvez única, saída criativa: *dizer o mesmo dizendo outra coisa*. Nem pleonástico nem tautológico, o comentário diz e não diz o mesmo, pois nesse caso comentar uma “escritura prévia” não é reescrever com palavras diferentes o que já foi dito, mas antes operar deslocamentos radicais de sentido sobre os textos disponíveis numa dada tradição, por meio de tradução em “idioma alheio”, em língua estranha/estrangeira desses mesmos

⁸ Ver, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo dicionário básico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁹ Palavras de Jorge Luís Borges no “Prólogo” a *Ficções*, Porto Alegre: Globo, 1982, p. XIII.

textos/livros preexistentes. Assim sendo, que parentesco haveria entre os textos citados e as novas configurações assumidas por esses textos, por exemplo, entre os episódios (verdadeiros?) “recontados” em *História universal da infâmia* e a refração desses “fatos” em textos ficcionais?

Ainda no referido Prólogo, o que pode desnortear o desavisado leitor é o deliberado apagamento dos limites entre os “livros imaginários” (aqueles que o escritor “simula” que existem) e “narrativas” preexistentes, às vezes de autoria desconhecida (aqueles sobre os quais Borges afirma ser apenas um “outro autor”, um a mais). Com as palavras a seguir transcritas, o escritor complica, confunde, desestabiliza os familiares esquemas com os quais nos habituamos a ler, a pensar, a julgar, a classificar:

Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explicar em quinhentas páginas uma idéia cuja exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sartor Resartus*; assim Butler em *The Fair Haven*, obras que têm a imperfeição de serem também livros, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, inepto, ocioso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários (BORGES, 1982, p. XIII).

Numa primeira aproximação, mais apressada, mais ao pé da letra, podemos assim resumir as frases acima, parafraseando-as, e não estaríamos de todo equivocados: ao contrário de um vaidoso autor, convicto de trazer alguma novidade com suas supostas novas obras publicadas, Borges se diz “preguiçoso”, “incapaz” de longas

narrativas e se esforça para justificar a brevidade das simples notas ou resumos que redige, em relação aos quais (e são vários os casos) não teria o direito de reivindicar nem autoria nem originalidade. Ocorre que podemos também ler as mesmas palavras de outro modo, diferente, ainda que do mesmo modo acertado.

E nesse ponto chegamos ao segundo tema, decorrente do primeiro, na verdade um desdobramento da idéia do escritor/compilador: a escrita como repetição. Borges compreendia a literatura como exercício, ao mesmo tempo, de extrema complexidade e completo vazio. Escrever, além de uma tarefa bem mais modesta do que julgamos, é do mesmo modo bem menos "original". O que ele nos sugere é que, em vez de criar enredos e personagens como se fossem novos, mais "engenhoso" (não mais original, devemos insistir) seria "simular" que essas histórias (com seus enredos e personagens, nossos velhos conhecidos) já existem (pois o que importa não é de fato terem existido ou não, mas a simulação, "o fazer de conta que") e, humildemente, comentá-las.

Pois bem, cabe então um comentário, um outro comentário sobre essas paradoxais afirmações: simular a existência de um livro (ou de um texto) e sobre ele escrever notas e resumos é tarefa tão ou mais complexa (mais rica e ambígua, dirá Borges no "Pierre Menard") que imaginar, inventar novas histórias ou ser o seu primeiro autor, o que no final das contas, por ser a mesma coisa, não conta muito, é falsa questão, problema (menor?) de legitimação de discurso. E o que é fazer literatura senão escrever/inscrever, num imenso e labiríntico palimpsesto, "rastros", vestígios da Obra ou do Livro original que, esse sim, definitivamente não existe? O que são esses fragmentos senão a obra visível, o que restou daquela

outra obra, subterrânea e invisível, projeção imaginária e impossível de muitos escritores¹⁰ que – como Pierre Menard, esse inusitado personagem de Borges – cientes dessa impossibilidade, tentaram em vão? Além disso, é justamente a originalidade (a novidade) que nesse prólogo é, senão desqualificada, compreendida em outra perspectiva, não como aquilo que é dito/escrito pela primeira vez (o que de fato é impossível e, mais ainda, irrelevante) porém como uma diferença, uma estranheza que retorna, na sua singularidade, uma única vez. Os livros, as histórias podem ser as mesmas, mas não se repetem e, quando isso parece acontecer, ou o autor não compreendeu a natureza de sua tarefa ou o foi o leitor que não soube ler.¹¹

Mas não foi em *Ficções* que a idéia de *escrita literária como repetição* surgira pela primeira vez. Ainda sobre o seu primeiro livro de narrativas de ficção, refere-se Borges (2000, p. 102-103) em seu *Ensaio autobiográfico*, nos seguintes termos: “Suponho agora que o valor secreto daqueles esboços – além do puro prazer que

¹⁰ Borges/Pierre Menard nos conduz a Flaubert e a Mallarmé. Ao primeiro e seus dois personagens “copistas” que, movidos por uma curiosidade desmedida de tudo conhecer, de tudo registrar, recolhem-se no campo, onde pretendem aplicar os conhecimentos adquiridos nos livros e, depois de passarem por toda sorte de situações engraçadíssimas, humilhantes e caricatas, retornam melancolicamente a sua humilde profissão de escriturários em Paris, sem desistir porém de outra tarefa igualmente exaustiva e infundável: redigir um “Dicionário de Idéias Feitas”, “espécie de enciclopédia crítica à maneira de farsa, nas palavras de Flaubert em cartas dirigidas a madame Roger des Genettes (19 de agosto de 1872) e a Louise Colet (17 de dezembro de 1852), respectivamente.

¹¹ É sobre essa questão o texto que escrevi “Borges e o invisível espaço da escritura”, publicado na *Revista Signótica* (2005).

tinha ao escrevê-los – estava no fato de que eram exercícios narrativos. Uma vez que as intrigas ou circunstâncias gerais me eram todas dadas, tinha apenas de bordar uma série de vívidas variações.” As fontes de tais intrigas, indicadas ao final do livro, parecem confirmar a representação que faz de si mesmo o autor dessas histórias: simples leitor, tradutor ou redator e não aquele que, supostamente, as teria inventado.

Referência entre a fortuna crítica sobre o autor argentino, o livro de Emir Monegal (1980) já apontava para o que poderia parecer, ao leitor mais ingênuo, apenas modestos propósitos expressos nos vários textos de Borges.

Apoiando-se então em quatro narrativas do autor, na forma e no tom de ensaio, apresenta e discute a proposta de “uma poética da leitura”, chave certa para um entendimento de maior abrangência dos problemas que nos são lançados pelos escritos de Borges. São eles: “A flor de Coleridge”, “Do culto dos livros”, “Kafka e seus precursores” e “Nota sobre Bernard Shaw”.

Em todos, salienta-se a visão de Borges sobre a literatura – ou tudo o que o autor escreve e produz sob essa rubrica – ancorada em três pilares: a convicção acerca da impessoalidade, a idéia do universo como livro e, finalmente, a complexa e refinada concepção da leitura como uma atividade que participa da criação.

As falsas atribuições, as simulações de escritos inexistentes, as deliberadas anacronias, a imagem, enfim, de si próprio como mero tradutor ou comentador de textos alheios revelam na verdade uma poderosa e afirmativa concepção da literatura como repetição renovadora, que longe se acha da simplicidade aparente, verificada nas declarações incisivas e lacônicas do escritor.

Sabemos, e certamente sabia Borges, que esses primeiros escritos não eram meros esboços ou despreziosos exercícios narrativos, isentos do desejo de reconhecimento. *História universal da infâmia* já continha em germe todas as obsessões do escritor, tudo ou quase tudo o que viria a constituir a sua singularidade. Um dos últimos expoentes da “alta literatura”, Borges tornar-se-ia, como se sabe, legítimo herdeiro da linhagem de “autores modernos”, inscritos numa “experiência crítica de literatura”, que os condenava a pensar sobre a crise da instituição literária, sobre o “fim” da literatura, conforme palavras de Derrida, em entrevista já referida.

É nesse sentido, como escritor formado na moderna tradição literária, que Borges define seus escritos como “histórias de homens infames ou ‘biografias’ de gangsters, cowboys assassinos, piratas chineses e ladrões variados”, nas palavras de Monegal (1980, p. 90). “Coleção de biografias”, primeira estranheza: por que tratar de personagens tão díspares no tempo e no espaço? Por que biografias? Por que histórias de “homens infames”?

E depois, o título do livro, “exagerado” e “retumbante”, nas palavras do próprio Borges, considerando-se a tímida e modesta intenção do autor, revelada nos prólogos. Tudo isso contribuindo (paradoxalmente, assinala-se) para provocar no leitor desorientação e estranhamento: a irrelevância dos personagens e de suas vidas não parece incompatível com a exemplaridade de “uma história” que se apresenta como “universal”? Metonímia de um projeto, na verdade ambicioso, “História universal da infâmia” faz parte daquele conjunto de textos da modernidade que, pela negação da literatura, reafirma e consagra um suposto *ser literário*. Narrada

em fragmentos, a infâmia nos fala de uma nostalgia pela totalidade, de um impossível recomeço, de uma nova configuração de histórias exemplares.

O emaranhado do texto borgiano – como de todo texto que ao mesmo tempo reconhece e denega sua novidade – desentranhamos com as muitas leituras minuciosas, sobretudo em todas as suas partes – desde os prólogos até o índice das fontes ao final, às quais diz o autor ter recorrido. Esses textos aparentemente insignificantes, uma vez que não estão no centro do livro, fornecem pistas importantes, talvez mais ainda que os relatos propriamente ditos.

Com o índice das fontes reafirma o autor o que dissera no prólogo à edição de 1935, em que se apresenta “apenas como o *leitor e redator* das histórias, não seu inventor” (MONEGAL, 1980, p. 90): os relatos são reais, isto é, aconteceram de fato, e se baseiam em livros de outros autores. “Exercícios de prosa narrativa” (BORGES, 1975, Prólogo), no caso das sete narrativas sobre a infâmia, “meras traduções ou adaptações de livros existentes” (MONEGAL, 1980, p. 90) no caso dos “exemplos de magia” (BORGES, 1975, Prólogo) na segunda parte do livro, a intenção de Borges, com afirmações tão simples mas nada ingênuas, parece clara: mostrar-se ao leitor como outro leitor, recusando a si próprio qualquer privilégio de invenção ou originalidade.

No entanto – voltamos a insistir nesse ponto – traduzir, compilar ou reescrever são tarefas muito complexas, em nada semelhante ao que Borges nos apresenta no Prólogo à edição de 1954. “O irresponsável divertimento de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu falseando e complicando

(às vezes, sem justificação estética) histórias alheias” (BORGES, 1975) exige familiaridade com os clássicos da literatura, formação sólida alcançada com a leitura disciplinada de autores e obras consagradas pela tradição crítica moderna.

Ainda no mesmo texto, uma idéia se destaca, desfazendo essa impressão de facilidade e transparência no ato de contar histórias: falo aqui da noção de estilo barroco, que Borges reivindica para seus escritos nos seguintes termos: o que (re)escreve é caricatural e humorístico, de um humorismo “voluntário e consentido”, como o do poeta John Donne e outros que considera barrocos. Frases como: “O exagerado título destas páginas já afirma sua natureza barroca”; “Eu diria que é barroca a fase final de toda arte, quando ela exhibe e exaure os seus recursos” condensam a poética moderna que o autor postula, em favor da cópia deliberada, da paródia consciente e desejada, claramente exposta em suas intenções. Nesse sentido, trata-se também de uma poética anti-romântica, anunciando o fim, não apenas de um ciclo ou período literário, mas de “toda arte”, ou de “toda literatura”.

Ao contrário, portanto, do que pode parecer ao leitor num primeiro momento, bem mais complexas e mais sutis que a invenção de novas histórias (ou o que chamamos há pelo menos três séculos, desde o romantismo, invenção literária) seriam esses artifícios ou engenhos barrocos – traduções, comentários, resumos, notas breves de livros imaginários, cópias e falsificações deliberadas – nos quais se exercitou Borges, podemos dizer, não circunstancialmente mas também ao longo de sua prosa literária posterior.

Tratando-se do título, o barroquismo se revela então no tom “exagerado” e “retumbante”; no caso das narrativas que compõem o livro, pelo deliberado mau gosto dos assuntos, em contraste com uma afetada erudição, pela sintaxe e pelo léxico, em algumas passagens deliberadamente artificiais, pelos enredos exageradamente complicados, tudo isso em desacordo com a irrelevância (aparente?) de seus fins e resultados.

O fato é que os contos de Borges (e podemos generalizar, a essa altura) transmitem a nós, leitores, essa impressão de extremo artifício, de sofisticada feitura e – por que não? – de retórica barroca extemporânea.

Finalizando, diria que toda a poética de Borges – sua visão de literatura e, inseparável dessa visão, sua concepção do homem e do mundo e de como esse homem age, se comporta e se orienta nesse mundo – é de natureza barroca, com seus paradoxos e aporias, suas simulações e deformações de originais (de todo modo inacessíveis).

São barrocas suas páginas literárias não exatamente pela forma que ostentam, mas pela ética de que constituem a expressão. Entre as letras e a vida, entre o escritor e o leitor, teríamos apenas uma diferença muito tênue de grau, de patamares que se relacionam, mas não necessariamente se refletem, e menos ainda se encontram numa relação de maior saber ou soberania. Tanto quanto a vida, a literatura, para Borges, parecia irrespirável, insustentável na sua irreabilidade, na sua intransitividade. Isso explicaria a sua paixão por alguns poucos textos, “únicos e indispensáveis” à vida dos leitores que, saturados de modernidade, retomam “narrativas exemplares”, traduções de “uma linguagem primeira”, *real e transitiva*, histórias tecidas pela memória de um

narrador/ porta-voz da palavra divina? Borges não se cansou de falar e escrever sobre elas, entre as quais *As mil e uma noites*, a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero, *histórias que não são literatura*.

Referências

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. Borges e o invisível espaço da escritura. *Signótica*. Goiânia: Editora UFG, v. 17, n. 1, jan/jun, 2005, p. 73-90.

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. A teoria literária entre práticas e saberes: novas estratégias, múltiplos objetos. *Ipotesi*. Juiz de Fora: Editora UFJF, v. 11, n.1, jan/jun, 2007, p.11-20.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: DIFEL, 1984.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 3, p. 423-451.

BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico*. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Porto alegre: Globo, 1975.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DERRIDA, Jacques e outros. La faculté de juger. In: _____. *Colloque de Cerisy*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985. p. 7-139.

DERRIDA, Jacques. This strange institution called literature: an interview with Jacques Derrida. In: _____. *Acts of literature*. London: Routledge, 1992. p.33-75.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Maria Margarida Correia Barahona. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p.137-174 (Anexo).

MACHADO, Roberto. O ocaso da literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 117- 136.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance complète*. Paris: Editions Gallimard, 1995.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhetete et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

A teoria literária entre práticas e saberes: novas estratégias, múltiplos objetos

Uma teoria da literatura tornou-se possível como ciência. Esse foi o momento em que vigoravam as coordenadas históricas para que se consolidasse um quadro de referências fundado sobre a identidade ou essência do estatuto literário (supostamente verificável em suas propriedades textuais) e, em consequência, sobre a autonomia desse estatuto, a ser estudado em campo disciplinar próprio e idealmente exclusivo.

No entanto, desde a década de 1960, aproximadamente, esse mesmo quadro teórico de sustentação vem-se desestabilizando em decorrência dos questionamentos, mais ou menos radicais, mais ou menos consequentes, vindos de diversas áreas afins.

À pergunta sobre a natureza ontológica/substancial da literatura têm-se substituído outras, a respeito das condições – materiais, históricas e políticas – de produção dos textos considerados literários. Não mais reduzido a um conjunto de propriedades, formas ou estruturas imanentes, o texto literário se abre para a compreensão de suas múltiplas e heterogêneas dimensões, estudadas a partir de uma nova interdisciplinaridade que, ao promover a ampliação do campo das pesquisas em torno do que, não há muitas décadas, fora instituído como quase estritamente literário, vem possibilitando surpreendentes e criativos espaços de indagações teóricas.

Contemporaneamente, em diversos textos de crítica acadêmica, escritos segundo as mais variadas tendências, já se

tornou lugar comum apontar a crise da teoria literária, seus métodos, seu objeto. Acertadamente colocam-se em questão as noções-chave do estruturalismo, não apenas uma corrente crítica dentro dos estudos de literatura mas um procedimento metodológico incorporado por diversas disciplinas afins, no momento de seu maior prestígio e hegemonia.

A crítica, legítima, aos princípios estruturalistas que por várias décadas marcou – e ainda marcam em alguns renitentes espaços acadêmicos – as pesquisas no campo da literatura não deve, no entanto, ceder diante do apelo confortável à renúncia do exercício crítico permanente.

Nos dias que correm, torna-se ainda mais urgente o resgate de um pensamento teórico rigoroso, que se imponha como resistência e desafio à contemporânea crise dos paradigmas, não recorrendo simplesmente às conhecidas estratégias de ampliar o cânone literário, mas se revelando como procedimento estratégico, capaz de se sustentar (sem a pretensão de superá-los) sobre os impasses de uma crítica radical das dicotomias fundadoras de um esgotado modelo de análise e método.

É nesse momento de ruptura em relação à teoria literária herdada dos escritores e críticos modernos, ainda tão próximos e já do domínio da tradição, que a teoria ainda mais se justifica. Uma vez desencadeado, o trabalho, necessariamente teórico, de desconstrução dos paradigmas, se impõe interminável, como antídoto à cristalização do saber em paradigmas absolutos, sobretudo nos casos em que esse saber assume a aparência do diverso e relativo.

Desconstruir modos padronizados de conhecer não significa, insisto ainda uma vez, desistir de teorizar ou abrir mão da velha pergunta sobre a natureza – construída no movimento mesmo dessa pergunta – do nosso objeto de estudo. A natureza construída do objeto não desautoriza a pergunta, mas a qualifica, muitas vezes ao contrário do que se pode presumir, como condição dos limites a partir dos quais se funda um certo saber, ainda que provisório, ainda que relativo.

O que estou aqui tentando afirmar é um certo contorno do literário, feito e refeito incessantemente pelas palavras da crítica, é verdade, mas ao mesmo tempo contorno móvel, imprevisível, resistente a formulações teóricas, incluindo as que pretendem diluí-lo na contingência absoluta, refém das veleidades acadêmicas dos mais variados matizes.

Em meio a essas tantas perguntas, propostas a partir dos novos e diferentes lugares do conhecimento, algumas, em sentido inverso ao que apregoam, podem encerrar o risco de aprisionar nossa percepção do literário. É esse o caso quando se concebe a literatura como um discurso a mais no conjunto de práticas discursivas, inseparáveis das articulações do poder político-institucional que determinaria, de fora, o que deva ou não ser apreendido como literário.

Não se trata de minimizar as dimensões políticas, históricas e culturais, em jogo, nos modos de produzir e legitimar os textos literários. O desafio está em pensar a literatura como uma “estranha instituição”, nas palavras de Derrida (1992), que transgride as próprias formações sócio-históricas que a sustentam. Trata-se, portanto, de articular novas molduras teóricas que operam com

base em deslocamentos, sempre contínuos, de suas próprias premissas, metodologias e convicções. Indagado sobre quais seriam as condições de um trabalho transgressivo, sobre a possibilidade de se “ultrapassar a metafísica”, opondo-se um dos termos de uma dicotomia a outro, Derrida responde incisivo que nada é mais mistificador que a simples substituição de valores e conceitos (DERRIDA, 1975).

Não cabe, do mesmo modo, repensar velhas teorias acreditando-se alcançar a superação, no sentido dialético do termo. As novas molduras teóricas aqui referenciadas implicam uma aguda consciência dos limites de um pensamento que opera com base em deslocamentos, sempre contínuos, de suas próprias premissas, metodologias e convicções.

Ao se desfazerem os fios que teceram os duradouros, persistentes discursos sobre os textos literários, percebidos, em sua imanência, como formas autônomas, dotadas de marcas ou propriedades substanciais, transformaram-se, decisiva e radicalmente, os modos de teorizar a respeito da literatura. Em lugar da teoria, teorias no plural, em conformidade com as várias tendências críticas em articulação, bem como com os novos objetos literários, múltiplos, heterogêneos.

Nas correntes teóricas contemporâneas, que se costuma chamar – não sem o risco de um certo esquematismo – de pós-estruturalistas, chamam a atenção as novas alianças e estratégias interdisciplinares como procedimento indispensável aos estudos literários, resultante da desestabilização de um quadro teórico de referências fundado sobre concepções substancialistas da literatura,

reduzindo-a a suas presumíveis marcas de essencialidade ou de literariedade.

Por outro lado, é bem verdade que a indeterminação em torno do que se considera literário pode trazer desconforto e perplexidade a quem hoje enfrenta o desafio de assegurar rigor nas abordagens da literatura. As modificações promovidas no campo teórico da literatura de fato exigem do pesquisador uma especial capacidade de se desprender de seus modos habituais de pensar, de aceitar o risco de se deslocar para fora dos esquemas já consolidados em uma matriz disciplinar, especificamente literária.

O fato é que mesmo cientes de que não é a natureza fictícia que define a literariedade de um texto, ou ainda a organização de seus elementos formais percebidos como novos e estranhos, conforme pretenderam os formalistas russos no início do século XX, encontramos dificuldades para nos desapegarmos dessas referências. Expostos a novas e às vezes incômodas percepções acerca de um objeto que se supunha mais ou menos exclusivo de uma relativamente nova disciplina, a duras penas consolidada, temos muitas e boas razões para esse mal-estar crítico. Afinal, de onde se fala quando o objeto de que se fala parece ter desaparecido? Pois bem, ensaiamos algumas plausíveis considerações a respeito.

O questionamento radical dos princípios formalistas/estruturalistas não deve, não pode implicar renúncia ao pensamento teórico, ao contrário, exige ainda maior e mais densa reflexão nesse campo, se é que não se pretende perder de vista o horizonte crítico, sempre atento às novas/velhas armadilhas de sempre, não mais com pretensão à ciência, como fora durante o auge da crítica estruturalista, mas a uma tão insidiosa quanto

confortável ausência de critérios diluídos numa prática teórica, apenas na aparência pluralista, democrática e inclusiva. É antes em nome da diversidade de pontos de vista e dos objetos estudados que o pensamento teórico rigoroso se coloca essencial. A pergunta sobre quem julga, quem decide que um texto pertence à literatura – em outros termos, sobre uma certa especificidade da literatura – além de permanecer legítima, não dispensa respostas, menos ainda aceita qualquer resposta.

Evoco, a propósito, dois textos de Jorge Luis Borges bastante conhecidos – “O escritor argentino e a tradição” (1998) e “Sobre os clássicos” (1999) – em que o problema se apresenta de forma clara, precisa e, arrisco afirmar, definitiva. O recurso aos textos mencionados – pelos temas que anunciam – pode parecer uma digressão, mas não é. Eles não se apresentaram casualmente à minha lembrança. Ao contrário, esses textos, em forma e tom de despretenso ensaio, sem qualquer veleidade teórica definitiva, produzidos, pois, de um outro lugar – não propriamente acadêmico/disciplinar – pareceram-me, por isso mesmo, talvez mais apropriados ao pronunciarem uma palavra outra que não as que costumam soar dos lugares já conhecidos e percorridos.

Como de costume, em sua prosa quase austera em contraste com a ironia que a perpassa, Borges surpreende ao explicitar as principais contradições implícitas na noção de obras clássicas. Clássico, nos lembra o autor, “é aquele livro que uma nação, ou um grupo de nações, ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e passível de interpretações sem fim” (BORGES, 1999, p. 168). Contingentes e, em certa medida, imponderáveis, essas decisões

variam tanto quanto as formações históricas sobre as quais se erigiram.

Levando mais longe a provocação, relembra que, se houve um tempo em que “acreditava que a beleza era privilégio de uns poucos autores”, agora sabe “que é comum e está a nossa espreita nas casuais páginas do medíocre ou em um diálogo de rua” (BORGES, 1999, p. 168). Até aqui nada de muito novo nos é revelado, não fossem as palavras simples, diretas e incisivas com as quais relativiza julgamentos consagrados pela crítica a respeito de um conjunto de obras e autores, como na passagem a seguir:

Para alemães e austríacos, o *Fausto* é uma obra genial; para outros, uma das mais famosas formas do tédio, como o segundo *Paraíso*, de Milton ou a obra de Rabelais. Livros como o de Jó, a *Divina Comédia*, *Macbeth* (e, para mim, algumas das sagas do Norte) prometem uma longa imortalidade, mas nada sabemos do futuro, salvo que diferirá do presente. Uma preferência pode muito bem ser uma superstição (BORGES, 1999, p. 168).

Sendo assim, a “beleza” de um texto não se revela na forma, na estrutura, na imanência textual, nem tampouco em qualidades vagas, transcendentais que nos permitiriam afirmar a existência de obras clássicas eternas. Essa “beleza” é antes resultado de um encontro do texto com o leitor ou, nas palavras Borges: “A glória de um poeta depende, em suma, da excitação ou da apatia das gerações de homens anônimos que a põem à prova, na solidão de suas bibliotecas” (BORGES, 1999, p. 168).

Antes de passar ao outro texto do autor, quero ressaltar ainda o deslocamento radical da perspectiva centrada na obra (e, portanto, no autor) para uma direção, senão oposta, divergente, destacando-se nesse passo, ao mesmo tempo, a necessidade inevitável de referências e sua extrema precariedade, construídas que são sobre o movediço, incerto território do tempo. Movimento divergente também no sentido de que desloca o foco para outras, diversas, diferente literaturas, por nós não apenas desconhecidas, mas quase sempre sequer suspeitadas. Num gesto de sincera modéstia, reconhece: “Assim, embora meu desconhecimento das letras malaias ou húngaras seja completo, tenho certeza de que, se o tempo me propiciasse a ocasião de seu estudo, encontraria nelas todos os alimentos que o espírito requer” (BORGES, 1999, p. 168).

Concluindo, na questão dos clássicos interferem as barreiras lingüística, política ou mesmo geográfica, obrigando aqueles que da literatura se ocupam a admitir as limitações de seus parâmetros de “beleza”, que são também as da coletividade de que fazem parte. Afinal, a preferência por determinados autores e textos é tanto uma questão pessoal quanto das “gerações de homens” que, “urgidas por razões diversas, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade” os livros tornados clássicos (BORGES, 1999, p. 169).

Isso posto, poderíamos pensar que Borges, um iconoclasta, desconsidera ou minimiza a importância dos clássicos, quando o que se passa não é exatamente assim. Em outro texto, tratando do escritor argentino e da tradição, afirma com veemência o pertencimento à cultura ocidental do escritor argentino e de todos os sul-americanos, de um modo geral (BORGES, 1998).

Como no caso dos clássicos, a tradição ocidental do outro/nosso colonizador é também “um gosto adquirido”, incorporado e transformado por sua vez em outra tradição, nossa, própria, e do outro simultaneamente. Numa certa medida, não haveria como escapar desse fechamento, dessa clausura que tem condenado “o escritor à margem” ao beco sem saída das imitações mais ou menos bem feitas do modelo europeu ou do sonho romântico de uma literatura autêntica, surgida de um outro lugar, de uma pátria de origem imaculada, não de outros povos mas própria supostamente. Estaríamos assim ligados à cultura ocidental por destino ou fatalidade histórica e portanto não teríamos escolha.

Por outro lado, a condição de culturas e tradições à margem (uma vez que se expressam nos limites de um centro, tão imaginado quanto real, mas em relação ao qual não se percebem tão estreitamente vinculadas que não possam com ele romper sem que se sintam órfãos de origem e de valores partilhados) proporciona inesperadas possibilidades de transgredir, inovar sem a imposição de uma “devoção especial” diante de toda a cultura ocidental herdada. “Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral [...] podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas”, é o que nos diz Borges (1998, p. 295).

A essa altura, já é o caso de perguntar – reatando o fio da meada com que iniciei esse texto – que relações mais claras e específicas podem-se estabelecer entre a questão proposta sobre a teoria literária e os problemas da tradição e dos clássicos?

Certamente, sempre há o que se acrescentar ao que já foi dito e escrito. No caso dos textos de Borges a que recorri, poderia,

resumindo, dizer ainda que a transgressão não seria apenas privilégio das literaturas à margem, mas tomando emprestadas as palavras de Derrida, se há algo que se aproxime de uma definição da literatura, é que ela, contraditoriamente, tende, como instituição, a “transbordar a instituição”.

Esse ponto de vista implica a compreensão da literatura como

[...] uma instituição histórica com suas convenções, regras, etc..., mas também essa instituição de ficção que dá em princípio o poder de dizer tudo, de quebrar as regras, de deslocá-las, e desse modo instituir, inventar e até mesmo suspeitar da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história (DERRIDA, 1992, p. 37).¹

Em outras palavras, a especificidade relativamente moderna da literatura assim como a compreendemos – “essa estranha instituição que permite tudo dizer” – é contemporânea da idéia moderna de democracia e está relacionada a um momento da história do direito. Como “invenção muito recente”, “um fenômeno chamado literatura surgiu historicamente na Europa” e nesse sentido devem ser observados e concebidos os desdobramentos de suas práticas desde então, bem como as teorias que a partir daí se fundaram e se reformularam (DERRIDA, 1992, p. 36-37).

São recentes alguns equívocos teóricos – da parte tanto de críticos como de alguns escritores – que puderam surgir e se firmar

¹ Os trechos citados de Derrida (1985 e 1992) foram por mim traduzidos, para a apresentação desse trabalho. Problemas nesse sentido, portanto, são de minha responsabilidade.

em decorrência dessa idéia da literatura como o espaço, por excelência, da liberdade. Um deles consiste no pressuposto de que a literatura e seus escritores tenham que assumir uma função crítica mais explicitamente política, cultural ou em qualquer outro domínio da vida social. Não é demais lembrar que a expectativa em relação ao papel do escritor e da literatura seria impensável em outras formações históricas que não estabelecessem vínculos entre política, censura, suspensão de censura com o surgimento da “origem e instituição da literatura”. Além disso, a liberdade crítica da literatura pode bem resultar numa prática conservadora e, caso contrário, pode resultar ineficaz (DERRIDA, 1992, p. 38).

Outro costumeiro equívoco diz respeito ao esquecimento das condições históricas da instituição literária moderna, responsável pela invenção de novos objetos literários, depositários de uma presumível essencialidade fixa e absoluta. A delimitação da idéia de literatura como fenômeno histórico recente surgido na Europa, lembra Derrida, “não significa que se possa identificar o objeto literário de uma forma rígida”, “que haja uma essência da literatura” (DERRIDA, 1992, p. 41). Essa nova concepção do literário se refere a um conjunto de textos e autores que podemos chamar de modernos, inscritos numa “experiência crítica de literatura”, “que pensaram sobre sua própria possibilidade, voltados para a crise da instituição literária, para o “fim” da literatura. Na forma de um paradoxo, procurando acompanhar as ambivalências dessa “estranha instituição chamada literatura”, temos uma formulação do problema, no trecho a seguir transcrito:

[...] dada a paradoxal estrutura disso que se chama literatura, seu começo é seu fim. A literatura começou com uma certa relação diante de sua institucionalidade, ou seja, sua fragilidade, sua ausência de especificidade, sua ausência de objeto. A questão de sua origem foi imediatamente a questão do seu fim. Sua história é construída como a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. Trata-se da história de uma ruína, da narrativa de uma memória que produz o acontecimento a ser contado e que jamais terá acontecido (DERRIDA, 1992, p. 42).

No outro pólo da questão, mas dela indissociável, situa-se o problema da leitura. “Nenhum critério interno pode garantir a essencial “literariedade” de um texto. Não existe essência ou existência assegurada da literatura”, torna a lembrar o autor, já no final de sua fala (DERRIDA, 1992, p. 73). Pois bem, estaria ao alcance dos leitores a possibilidade de decidir sobre a inscrição de um texto no campo nebuloso e minado da literatura? Se nenhum texto pertence exclusivamente ao campo do literário, qualquer texto pode vir a se inscrever nesse mesmo espaço, o que torna ainda mais difícil a decisão, pelos leitores, sobre uma inconsistente, insustentável literariedade dos textos.

Mas pode-se ainda falar de um funcionamento ou de uma intencionalidade da literatura, esse gesto, porém, não é suficiente para assegurar a constituição de nosso objeto como literatura. Nem mesmo as construções imaginárias de comunidades de leitores – “precárias, instáveis e sempre sujeitas a revisão” – em torno de convenções literárias garantiriam aos textos considerados literários o estatuto de literário (DERRIDA, 1992, p. 73).

Isso posto, como e onde situar um utópico texto, não contaminado por convenções ou regras, sem relação com as tradições e as instituições existentes? Esse é, me parece, o nó da questão que Derrida se propõe não desatar, mas estreitar ainda mais, levando ao limite o paradoxo sobre o qual se constituiu o que hoje chamamos literatura. Embora reconhecendo que “qualquer coisa como uma realidade literária em si mesma permanecerá sempre problemática”, Derrida afirma “o sonho com uma nova instituição, sem precedente, sem pré-instituição”, em que cada obra literária produzida seja impossívelmente única:

Todo trabalho literário denuncia o sonho de uma nova instituição da literatura. Denuncia, primeiramente, revelando-o: cada trabalho é único e é uma nova instituição em si mesmo. Mas denuncia também provocando o fracasso desse sonho: na medida em que é único, cada sonho surge num campo institucional projetado de tal forma que acaba saindo de cena: *Ulysses* chega como um romance entre outros que colocamos na estante e inscrevemos numa genealogia. Ele possui seus ancestrais e seus descendentes (DERRIDA, 1992, p. 73-74).

Estranha, paradoxal instituição, fadada a recomeçar incessantemente sua própria origem, criando seus próprios leitores e lugares de onde dela se fala e, quase simultaneamente, desautorizando-os.

Assim sendo, estranhas e paradoxais devem ser as teorias que para a literatura se voltam. Do mesmo modo como não se poderia renunciar à idéia de instituição literária, ao menos de modo absoluto, não se poderia abrir mão de teorizar a respeito da

literatura, sob pena de se tornar refém de um relativismo absoluto. A teoria assim pensada apenas se justifica se incessantemente repensada e a reflexão de Derrida me parece um estímulo ao pensamento que não desistiu de pensar.

Uma teoria literária – como a instituição literária sobre a qual se debruça – se faz na ambivalência desse movimento: instituir, estabelecer suas próprias leis, afirmar seus próprios princípios, sem contudo deixar-se aprisionar pelo instituído. Assim como “não se pode falar da literariedade como pertencimento à literatura, como inclusão de um fenômeno ou de um objeto, e ainda de uma obra, num campo, num domínio, numa região cujas fronteiras seriam puras e os títulos indivisíveis”, pois “a obra não pertence ao campo, [...] ela é transformadora do campo” (DERRIDA, 1985, p. 133-134), não se pode, não se deve falar de uma teoria como lugar privilegiado e único de onde se enunciam palavras de ordem fossilizadas, mas de uma teoria que, ao construir e desconstruir seus paradigmas, ultrapassa as fronteiras disciplinares, exercitando continuamente um desejável e produtivo deslocamento para fora dos limites de seu próprio campo.

Referências

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1, p.288-296.

BORGES, Jorge Luis. Sobre os clássicos. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p.167-169.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Maria Margarida Correia Barahona. Lisboa: Plátano, 1975.

DERRIDA, Jacques e outros. *La faculté de juger*. Colloque de Cerisy. Paris: Les Editions de Minuit, 1985. p. 7-139.

DERRIDA, Jacques. This strange institution called literature: an interview with Jacques Derrida. In: _____. *Acts of literature*. London: Routledge, 1992. p. 33-75.

A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira

1. Introdução

As relações entre culturas literárias diversas têm recebido da crítica brasileira contemporânea tratamentos distintos, conforme o ponto de vista teórico inseparável, sempre, das escolhas e da sensibilidade do crítico para certos temas, autores e textos, e não outros. Mas, como se sabe, nem sempre a natureza provisória e inacabada das interpretações é assumida explicitamente nos textos de críticos e historiadores da literatura. A pergunta que então proponho, neste trabalho, refere-se à possibilidade de se postular histórias da literatura brasileira orientadas para os vazios, para as rupturas do que se estabilizou como *sistema nacional coerente e orgânico*, cristalizando-se assim um certo modo de perceber a tradição ou a formação de textos canônicos brasileiros.

Em síntese, a proposta também poderia ser em outros termos formulada: compreendendo a formação da literatura brasileira não como linha evolutiva de uma identidade essencialista e original a ser revelada, mas como imagem construída no cruzamento da cultura e da subjetividade dos diversos intérpretes, passaríamos então a identificar várias *formações* da literatura brasileira, tantas quantas propuseram os historiadores desde o romantismo.

Em outras palavras, o que poderíamos interpretar, talvez equivocadamente, como desacertos da crítica, oferece-nos ao

contrário os elementos indispensáveis para a afirmação de uma escrita caleidoscópica da história, diversa e dispersa, com as aporias incontornáveis e constitutivas de todo trabalho rigoroso de crítica e historiografia.

A hipótese aqui apresentada pressupõe a reavaliação de questões teóricas pertinentes ao campo da historiografia literária, bem como ao terreno da crítica no Brasil, marcada pela insistência no descompasso das produções literárias brasileiras em relação às literaturas européias. E, uma vez que toda opção teórica nos compromete em atitudes práticas, o ponto de vista escolhido me levou a assumir o gesto propositivo de afirmar em relação aos textos não o que teriam deixado de cumprir, mas o que neles efetivamente se realizou.

Nesse gesto está implicada, portanto, uma perspectiva crítica em relação às abordagens totalizantes da literatura brasileira, uma perspectiva plural e mais arriscada da história literária como representações assumidamente fragmentadas e inacabadas ou, nas palavras de Siegfried J. Schmidt, como construções "tão multifacetadas quanto os historiadores que as escrevem" (OLINTO, 1996, p. 116). E é desse ponto de vista que proponho examinar a possibilidade de outras escritas da história literária brasileira, além das que vem sendo elaboradas a partir da idéia de "formação" como um percurso evolutivo, relativamente contínuo, de estilos, formas e temas literários ou, ainda, como superação da tradição.

A reflexão pretendida implica, em síntese, afinidade com as principais vertentes da historiografia literária contemporânea, comprometidas com a redefinição dos paradigmas que sustentaram a historiografia tradicional, dentre os quais destacam-se os de

literatura nacional, de história e narrativa ficcional enquanto gêneros estanques, de época e de periodização e, particularmente, a categoria dos textos canônicos, os chamados clássicos universais da literatura. São questões da teoria literária, inseparáveis da historiografia, que o historiador contemporâneo – compelido a problematizar o seu ofício – deve incorporar na sua escrita. Duplo desafio, portanto: além de uma inescapável opção teórica entre as diferentes concepções a respeito da história, deve ao mesmo tempo teorizar sobre as mudanças constantes dos padrões estéticos ou as várias representações do que chamamos literatura, pois do historiador se espera que assuma a responsabilidade crítica, explicitando seus pressupostos teóricos e seus métodos, revelando, até onde isso é possível, as marcas de sua subjetividade na construção das histórias que narra e problematiza.

No caso dos críticos brasileiros, distinguimos aqueles que, em seus trabalhos de crítica historiográfica, vêm promovendo deslocamentos importantes nos modos de percepção de tudo o que se compreendeu até então como história da literatura nacional, tanto no que se refere a uma suposta brasilidade perceptível nos textos considerados quanto no que diz respeito a uma também presumível continuidade de formas e estilos sucedendo-se numa relação linear de causas e efeitos. Antes, porém, de expor algumas propostas dentre as mais representativas de uma historiografia não apenas mais plural e abrangente, mas, sobretudo, crítica de suas próprias premissas, considero necessária uma breve nota sobre o sentido da idéia de “formação” e seus desdobramentos na historiografia literária moderna no Brasil, destacando-se os trabalhos de Antonio Candido e Roberto Schwarz.

2. O sentido da formação na historiografia de Antonio Candido

Momento decisivo para a historiografia literária brasileira é o trabalho de Antonio Candido que, na esteira aberta pela crítica de autores como Sílvio Romero e José Veríssimo, desenvolverá conceitos fundamentais como os de sistema e formação literária, pilares de seu trabalho historiográfico, construído a partir da idéia de que, como todo discurso, a história literária brasileira consiste na construção política/ideológica de um projeto mais ou menos consciente e deliberado de um conjunto de autores, leitores e instituições, interessados em solidificar a sua própria literatura. Com o necessário distanciamento em relação ao mecanicismo de algumas abordagens sociológicas da literatura, o autor pretende, conforme ele mesmo escreve, “chegar mais perto de uma interpretação dialética”, ao tratar dos “aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos” (CANDIDO, 1976, p. 17-18). Para o objetivo almejado, o crítico dispõe de um conjunto de princípios balizadores das análises que empreenderá. Em linhas gerais, a noção de sistema literário, desenvolvida pelo autor, sustenta-se na inter-relação dos três fatores – produção, recepção e transmissão – que asseguram a formação e a continuidade de uma tradição literária no país. A respeito, escreve o autor, explicitando seu método, que a mútua dependência entre autor, obra e público interessa na medida em que “esclarecer a produção artística”, pois importa estudar as relações da literatura com a vida social a partir de uma dupla

perspectiva, que possibilite perceber “o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 1976, p. 24).

Situar a obra de Antonio Candido, ressaltando a sua singular “dissonância” no conjunto de autores clássicos que procuraram explicar o Brasil, orientados pelo comum propósito de apreender as “linhas evolutivas mais ou menos contínuas” do processo social e cultural do país, é matéria do recente trabalho de Paulo Arantes sobre o sentido da idéia de *formação*, “verdadeira obsessão nacional”, na ensaística brasileira¹. No ensaio em questão, interessa ao autor traçar a história crítica de uma destacada linhagem de “intérpretes do Brasil”, iniciada pelos escritores românticos e retomada por críticos do final do século XIX, como Silvio Romero, Araripe e José Veríssimo, salientando-se a figura de Machado de Assis, e mais recentemente redefinida, a partir de novos princípios teóricos, por Antonio Candido e Roberto Schwarz, aos quais coube resgatar criticamente a tradição, desse modo compreendida “não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (ARANTES, 1997, p. 34).

3. Roberto Schwarz: tradição e modernidade – descompassos da cultura brasileira

¹ ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

É na esteira aberta por Candido que Roberto Schwarz vai empreender a reflexão sobre a obra de Machado de Assis, dando continuidade ao que permaneceu sugerido nas últimas linhas do segundo volume da *Formação da literatura brasileira*. Escreve Roberto Schwarz, em conhecido ensaio sobre os descompassos da cultura brasileira, que a experiência da segregação entre as elites intelectuais do país e as classes populares passou a ser percebida como um impasse – que inviabilizava a sintonia da nação com os países europeus mais avançados – apenas a partir da metade do século XIX.²

No mencionado estudo, parte o autor de uma passagem de Sílvio Romero, em polêmico e equivocado julgamento a respeito de Machado de Assis. Na passagem em questão, o crítico e historiador evolucionista, equívocos à parte, acusa no quadro intelectual brasileiro uma cisão social, um disparate: de um lado, uma pequena elite europeizada, distanciada do grosso da população, sem outro talento senão o de “copiar”; de outro, a maioria inculta, produtores anônimos do folclore, da arte popular. A cópia, o arremedo, o pastiche seriam a consequência natural de uma produção intelectual realizada por escritores, políticos e estudiosos sem nenhuma relação com o mundo à sua volta.

Certo é que o problema não poderia ser reduzido a um esquema tão simples como o exposto nessa descrição realizada pelo escritor, em que são apontados os efeitos de questões cujas raízes foram apenas aludidas.

² SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A explicação para o descompasso cultural no interior da sociedade brasileira e entre o país e as nações centrais desenvolvidas não poderia ser de natureza racial, conforme propunha Sílvio Romero; sem considerar os disparates das mesmas teorias raciais, basta a evidente constatação de quem imitava no caso não eram os mestiços do povo, mas a elite branca, europeizada, como observa o autor de *Que horas são?* O pecado original, nas palavras de Roberto Schwarz, não residia na cópia, mas no fato de que só uma classe copiava. Sílvio Romero vê nos tempos coloniais um relativo espírito de coesão nacional e atribui isso à “hábil política de segregação” que nos mantinha num circuito de idéias exclusivamente portuguesas e brasileiras. Foi apenas depois com a vinda de D. João VI para o Brasil e, sobretudo, a partir do Império, que a cópia do modelo europeu e a distância entre elite letrada e população inculta passaram a ser percebidas como “disparate” ou “descompasso”. O que sempre existiu – a imitação, a separação entre elite e classes populares – desde os tempos da colônia, tornou-se um impasse, um dilema teórico para as gerações de intelectuais a partir da metade do século XIX. Dilema teórico que expressa os impasses de natureza econômica, social e política do país. A passagem da colônia a Estado autônomo não acarretou, no Brasil Império, uma real modificação da estrutura básica característica da antiga colônia, assentada na escravidão e no latifúndio. O contraste entre formas de vida do Brasil Colônia e formas modernas de civilização burguesa, entre velhos princípios e as idéias liberais apenas acentuou as dimensões de um problema já antigo.

Diante desse quadro, é compreensível que tudo o que significasse moderno fosse, simultânea e paradoxalmente, desejado e renegado como ameaça estrangeira à “coesão” e à “identidade nacional”.

A tese da cópia cultural proposta por Sílvio Romero surge como tentativa de explicar a discrepância entre os dois Brasis. Evitando a imitação, estaria solucionado o problema, o país se reconciliaria consigo próprio, a cultura nacional estaria salva. Mas esse, como se vê, constitui um falso problema. A renúncia à cópia é, na verdade, impensável e mesmo indesejável; de fato, não somos atrasados porque imitamos, antes imitamos “mal” porque somos atrasados. A cópia não constitui necessariamente um valor negativo, menos ainda é ela a causa de graves desigualdades sociais e culturais no interior de uma mesma sociedade. Mas essas, porém, são avaliações possíveis segundo uma perspectiva contemporânea nossa, do século XX; juízos portanto que não estavam no horizonte de um autor do século passado, inspirado por teorias raciais e pelo darwinismo social, como é o caso de Sílvio Romero. Em linhas gerais, essa é a leitura crítica de Roberto Schwarz que, em nova chave, segundo a perspectiva política dos conflitos de classe, retoma o problema anunciado no século XIX.

3.1 Roberto Schwarz: forma-expressão e matéria social na obra de Machado de Assis

Tradicionalmente, Machado de Assis é considerado uma das raras exceções na experiência literária nacional; escritor universal – voltado para uma temática centrada em problemas que afligem

todos os homens de todos os tempos e lugares – construiu uma obra cujos procedimentos mais se aproximam dos modernos esquemas da forma narrativa contemporânea ao escritor do que da provinciana prosa de acentuada cor local. Esse aspecto do romance machadiano, porém, nem sempre foi considerado uma qualidade. Basta lembrar as antigas polêmicas em torno do sentimento nacionalista, supostamente precário e mesmo ausente, na obra do escritor.

Seguindo as propostas sugeridas pelo próprio Machado no célebre artigo “Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade”, Roberto Schwarz afirma o nacionalismo da ficção machadiana expresso na forma, não a forma como a entendem os formalistas, mas numa “forma-expressão” da estrutura do país. O que significa essa “forma-expressão” para o crítico?

O grande desafio para os escritores brasileiros do final do século era estar em sintonia, simultaneamente, com a realidade nacional e com a forma “mais ilustre do tempo”, o romance. “Adotar o romance” implicava “acatar também a sua maneira de tratar as ideologias”. O romance é uma forma importada da Europa “cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados”. Ora, o único modo de ser verossímil – isto é, de ser fiel à nossa condição já que a “dívida externa nas letras”, tão inevitável quanto nas demais esferas da sociedade, nos conduzia à imitação de uma forma imprópria, inadequada para expressar a realidade do país – era explicitar essa impropriedade, essa inadequação na forma importada. E essa “façanha” coube a Machado de Assis que soube reiterar, em nível formal, os deslocamentos de ideologias, próprias de nossa formação social,

utilizando para isso, de modo consciente e crítico, a forma importada. Machado encontrou na sátira e na ironia a forma adequada a uma nova matéria. Na segunda fase de sua obra, o escritor conseguiu obter uma forma brasileira verossímil filiando-se, como era inevitável, às tendências europeias/cosmopolitas na literatura. Em outras palavras, Machado foi original porque soube imitar de modo criativo.

O nacionalismo de Machado, portanto, não exclui a universalidade, presente em sua narrativa sob uma forma caricata, como é o caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em que a indissolubilidade entre forma literária e matéria social se revela mais explícita na própria construção do enredo através do narrador. Analisando esse romance, Roberto Schwarz procura demonstrar que, por meio da atitude desabusada, prepotente e voluntariosa do narrador-personagem, atitude que expressa um comportamento típico da elite intelectual brasileira, da qual Brás Cubas fazia parte, Machado conseguiu revelar a realidade nacional utilizando uma forma universal importada. Brás Cubas representa o homem culto brasileiro que “dispõe do todo da tradição ocidental”, adotando a esse respeito uma atitude de superioridade irreverente e afetada, sem consistência crítica. O cosmopolitismo de Brás Cubas não passa de uma farsa, de uma caricatura, pois a cultura geral que ostenta se mostra “uma espécie de pacotilha, na melhor tradição pátria, em que o capricho de Brás Cubas toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza”. Brás é um provinciano pretensioso que, sem nenhum respeito pelo conhecimento acumulado, banaliza “todas as idéias e formas à disposição de um homem culto do tempo”, substituindo-as constantemente de acordo

com as suas veleidades pessoais. Ora, a universalidade da narrativa machadiana reside exatamente no fato de a forma romance utilizada desmascarar, na sua própria construção, o provincianismo do narrador-protagonista. Sintetizando a proposta de Roberto Schwarz, a volubilidade do narrador é, ao mesmo tempo, tema (conteúdo) e princípio formal do romance; fórmula que, presente na prosa machadiana da segunda e grande fase, assegurou, para o universo cultural brasileiro, “provinciano, desprovido de credibilidade”, um lugar no primeiro plano da literatura contemporânea universal, embora reconhecido apenas bem mais tarde e, ainda assim, em círculos restritos.³ Machado teria encontrado, desse modo, a solução para o problema apresentado há algum tempo em “Instinto de nacionalidade”, conforme já indicamos. Mas, como reiterou em vários artigos, o crítico entende que o verdadeiro antagonismo reside nos conflitos de classe sociais, por sua vez refletidos e refratados nas formas literárias; se as causas dos impasses nas esferas cultural e literária são em essência de natureza histórica, a crítica deve pôr em relevo as relações entre forma artística e necessidade histórica. A insistência de Roberto Schwarz na perspectiva sociológica se contrapõe a algumas das recentes tendências da crítica literária brasileira, mais afinadas com o pensamento desconstrutivista europeu. São vários os textos em que o autor discute essa questão, reformulando o problema da “formação”, central na obra de Antonio Candido. A propósito, deve-

³ As observações de Roberto Schwarz sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, comentadas neste artigo, encontram-se em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

se ressaltar o procedimento incomum, e louvável, na crítica brasileira, que é o apreço pelo pensamento crítico das gerações anteriores, resgatado, é claro, em novas bases, conforme já apontamos ao mencionar o estudo de Paulo Arantes a esse respeito.

É ainda Roberto Schwarz quem chama a atenção para a vida intelectual no país, marcada pela ausência de “um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante” (SCHWARZ, 1989, p. 31). Embora considerando a relevância do problema da “formação em descompasso”, conforme discutido por Roberto Schwarz e Antonio Candido, é com o olhar voltado para o que há de próprio e ajustado nos escritos brasileiros que pretendo circunscrever um campo de problemas críticos pertinentes ao conjunto da produção literária nacional e suas relações com o contexto mais amplo da literatura universal, assim denominada provisoriamente. Ao incorporar as abordagens críticas inspiradas na perspectiva da história literária como representação de uma tradição inventada, sempre contingente em relação a nossas concepções e a nosso presente, encaminho essa reflexão para uma outra direção, diversa e, em certa medida, divergente, em relação à dos dois autores mencionados, cuja historiografia se enraíza na idéia de tradição como sistema mais ou menos coerente e coeso de obras e autores nacionais.

4. Pressupostos da idéia de “formação”: recortes

Em conhecido texto, tanto quanto polêmico, Haroldo de Campos (1989) pretendeu desvelar os pressupostos básicos da

Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Valendo-se de teóricos como Walter Benjamin e Derrida, entre outros, o crítico opôs as noções de “constelação” e “disseminação” aos princípios de “sistema” e “origem”, eixos da historiografia de Antonio Candido. Em linhas gerais, seus argumentos se baseiam na afirmação de que a perspectiva histórica fundamentada na origem, na suposição de um começo não inventado ou deliberadamente construído, corresponde a uma “visão substancialista da evolução literária” correlata, por sua vez, a “um ideal metafísico de entificação nacional”. Sem considerar as diferenças entre a historiografia do século XIX e a proposta de Candido, ressalta o propósito comum, verificável em todas elas, de estabelecer uma “tradição contínua” de “estilos, temas, formas ou preocupações”, o que leva o crítico a reduzir a concepção historiográfica de Candido a mera reedição do modelo romântico de história literária, “voltada para o desvelamento evolutivo-gradualista” da literatura nacional.

Outro escritor foi mais conseqüente na crítica dirigida à *Formação*, sobretudo pelo êxito em conciliar o respeito ao “mestre” (LIMA, 1992, p. 168) e um rigoroso exame da obra. Sóbrio no tom e consistente na argumentação, Luiz Costa Lima inicia o ensaio com observações sobre o que denomina de “eixos da atividade crítico-literária no século XX” (LIMA, 1992, p. 153), visando, a partir dessas observações, situar no panorama contemporâneo o trabalho historiográfico de Candido. Ou, nas palavras do ensaísta, dirigir-se à *Formação* indagando “como ela se localiza quanto aos eixos aludidos”, a saber: “a questão da especificidade da linguagem literária”, “a relação da linguagem literária com a sociedade” e “a idéia de literatura nacional” (LIMA, 1992, p. 153-156).

Submetendo ao crivo de uma leitura crítica passagens do prefácio à segunda edição e o capítulo teórico-metodológico da *Formação*, Costa Lima afirma inicialmente que o que poderia parecer “afastamento das histórias orientadas pela exclusividade do fator nacional” revela-se, ao inverso, dele tributário (LIMA, 1992, p. 156). Tarefa nada fácil, devemos reconhecer, a de se propor a crítica de um discurso extremamente refinado e sedutor que, na sua urdidura narrativa, parece ter pretendido suprimir os rastros de seus pressupostos teóricos e juízos de valor, ao eleger “vários caminhos, conforme o objeto em foco”, determinando assim “a realidade superior do texto” (CANDIDO, 1975, p. 33, 36).

Ainda mais levando-se em conta a astúcia de uma crítica que, longe de negar a subjetividade inerente ao seu exercício, pelo contrário, incorpora-a assumindo sem meias palavras a responsabilidade de suas escolhas, conforme atesta o parágrafo final do capítulo introdutório da *Formação*:

Sob este aspecto, a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido (CANDIDO, 1975, p.39).

Ora, o que se revela nessas, como em muitas outras passagens, é uma atitude crítica, derivada “de uma concepção a-histórica da forma”, nos termos de Costa Lima (LIMA, 1992, p.157)

e de uma insustentável dicotomia entre interpretação e conhecimento objetivo. Em outras palavras, a declarada subjetividade crítica não se faz acompanhar de uma explicitação das teorias e métodos adotados e, ao que se sabe, é precisamente a teoria o elemento esclarecedor da “conduta interpretativa do crítico” (LIMA, 1992, p. 157). Sendo assim, “o favorecimento da tolerância metodológica” (presumivelmente solidário de uma atitude consciente de seus limites, derivados das idiossincrasias do crítico), ao contrário do que poderia parecer, pretende na verdade fazer desaparecer as marcas da subjetividade inicialmente assumida e, no mesmo passo, legitimar a objetividade da crítica, uma vez colada ao seu objeto, de fato e de direito, “a realidade superior do texto” (CANDIDO, 1975, p. 33, 36). Torno a citar Costa Lima, que, com leve ironia, descreve o impasse desse “crítico-caçador”:

Atividade dirigida por valores, a cadeia de decisões em que a crítica se insere – a cadeia formada por pressupostos teóricos, operacionalização metodológica e pragmática crítica – implica que seu agente não mais pode ser confundido com um caçador que, em busca da caça, se orienta pelos rastros que a presa deixa. Ao crítico, assim como ao historiador, só cabe a analogia com o caçador se se lembrar que um e outro não só perseguem rastros, mas que, assim fazendo, produzem outros rastros: os rastros do rastreador (LIMA, 1992, p. 158).

Além da concepção a-histórica da forma, acima mencionada, Costa Lima acusa um outro rastro na *Formação*, em sintonia com o primeiro: o pretendido “distanciamento do autor”, “assegurado pelo tom descritivo da narrativa” (LIMA, 1992, p. 160).

Esses traços do autor na obra, longe de garantir objetividade, são antes reveladores dos inevitáveis, incontornáveis, juízos de valor. Isso porque “a estabilidade estética” – ou visão a-histórica da forma – não se deveria apenas ao primeiro eixo da moderna historiografia no século XX (a questão da especificidade da linguagem literária), mas a “uma concepção mais tributária de uma visão tradicional do que se estava disposto a admitir” (LIMA, 1992, p. 159).

Examinada a suposta evidência da idéia de sistema literário, assegurada na volumosa descrição dos fatos literários, Luiz Costa Lima lança a pergunta que Candido não fez, mas cuja resposta estaria diluída tanto na exposição de seus pressupostos quanto nos capítulos dedicados à história dos “momentos decisivos” da formação literária brasileira:

[...] quão *extensa* deverá ser a recepção para que se lhe tenha como declaradora de um sistema? Bastará uma recepção atestada para que o sistema se afirme em funcionamento? Se o fosse, a fama local de Gregório não justificaria sua exclusão. Se, portanto, não basta uma recepção localizada, qual a extensão necessária? (LIMA, 1992, p. 162).

Na passagem da *Formação*, abaixo destacada por Costa Lima, reúnem-se os dois traços que confirmam “a articulação decisiva da *Formação* (...) com o que se chamara o terceiro eixo da preocupação crítica contemporânea, precisamente aquele que derivava da atitude dominante no século XIX” (LIMA, 1992, p. 164), a idéia de literatura nacional. Citando Candido, Costa Lima

assinala: '[...] Os escritores brasileiros que [...] lançaram as bases de uma literatura brasileira *orgânica*, como sistema *coerente* e não manifestações isoladas' (LIMA, 1992, p. 163). Nesta frase, estão explícitos – embora não explicados nem assumidos pelo autor da *Formação* - os conceitos de *coerência* e *forma orgânica* derivados do funcionalismo antropológico inglês. Costa Lima, apesar de não se deter largamente nesse aspecto, ressalta “a importância decisiva desse legado na concepção de sistema” (LIMA, 1992, p. 163) incorporada na historiografia de Candido. Em síntese, afirma o autor “que o decisivo na armadura teórica da *Formação* é menos a idéia de articulação entre produção e recepção literárias do que sua *extensão nacional* e seu caráter de *coerência*” (LIMA, 1992, p. 163), favorecendo a “coesão homogeneizante” na interpretação da história da literatura brasileira. O fato de o barroco ter sido excluído da *Formação* se explica “não tanto porque sua circulação fosse drasticamente menor que a dos árcades, senão porque impede que se lançassem as bases de uma literatura brasileira *orgânica*, como sistema *coerente*” (LIMA, 1992, p. 164). Tanto a exclusão de Gregório como a inclusão dos árcades “só se explicam porque o peso decisivo recai na qualificação de sistema *nacional*” (LIMA, 1992, p. 164).

Retomando a pergunta de Costa Lima sobre a efetiva representatividade de um sistema literário, vejamos como o crítico formula o problema, antes enfrentado por Haroldo de Campos. Ao reivindicar o resgate do barroco, sua inclusão no cânone, Haroldo de Campos reitera o primado do *nacional* na escrita das histórias literárias. Dito de outra forma, Haroldo de Campos polemiza com Antonio Candido no terreno de seu adversário e, por esse motivo

sobretudo, perde força, em grande parte, o conjunto de seus argumentos. Incluir ou excluir, essa não é a questão. Tendo como alvo principalmente a idéia de sistema, Haroldo de Campos parece ter-se esquecido de formular uma pergunta decisiva: o que se entende por nacional?

Na esteira de João Adolfo Hansen, Costa Lima vem nos lembrar que a sátira barroca era prevista e codificada nos tratados poéticos, o que “impediria, se não por vezo anacrônico, que se envolvesse a poesia de Gregório em algum propósito *nacional*” (LIMA, 1992, p. 165).

Um outro problema, portanto, no centro da polêmica sobre a formação da literatura brasileira e que gerou, assim como a questão do nacional, algumas respostas equivocadas, contra as quais se manifestaram outros críticos, além dos aqui citados. Em relação ainda ao “seqüestro do barroco”, muito oportunamente escreve Lúcia Chiappini:

A contradição básica de Haroldo de Campos está em, ao mesmo tempo, contestar a história contínua, a tradição que Antonio Candido se propôs a perseguir nos momentos decisivos de sua constituição, e integrar aí Gregório de Matos que, no entanto, vê como ruptura. Recusar como ideológica essa tradição e, no entanto, querer incluí-lo nela. Trata-se, no mínimo de um equívoco. Gregório só poderia entrar em um outro livro, não neste. E outro teria de ser o projeto do historiador, não este (CHIAPPINI, 1992, p. 175).

Devemos ainda ressaltar o anacronismo muitas vezes não percebido por críticos de Antonio Candido, que, ao postularem a

inclusão de Gregório de Matos na *Formação*, não se dão conta dos princípios que abraçam, julgando contradizê-los. Noções como uma suposta origem absoluta (que, aliás, Candido não postulou) e uma periodização tributária da concepção romântica retornam à cena, comprometendo o adequado entendimento da *Formação*, apontando erros onde houve extrema coerência em relação aos propósitos do autor, devidamente explicitados. A esse respeito, recorro mais uma vez às palavras esclarecedoras de Lígia Chiappini: “a origem não é um problema para Antonio Candido, mas para seus críticos. O que lhe interessa não é defender uma tradição hegemônica, mas entender a constituição de uma hegemonia, projeto que ele explicita claramente para leitores que queiram entender” (CHIAPPINI, 1992, p. 174), no primeiro capítulo, “Literatura como sistema”.

Não sendo a “origem” propriamente um problema, voltamos então ao que, ao lado da idéia de formação, motivou este texto: a idéia de sistema literário nacional, preponderante nas histórias de literatura brasileira. Eis, como vimos, uma questão bem mais complexa do que supõe uma crítica apressada.

Este e outros problemas a ele relacionados – como os vínculos entre culturas literárias hegemônicas e periféricas – têm recebido da historiografia brasileira contemporânea tratamentos distintos, conforme o ponto de vista teórico inseparável, sempre, das escolhas e da sensibilidade do crítico para certos temas, autores e textos, e não outros.

A essa altura já podemos perguntar se seria possível, dentro do registro da formação, postular histórias da literatura que não impliquem a noção de *sistema nacional coerente e orgânico*. Ou

ainda: é possível, é desejável escrever uma história literária não propriamente desvinculada da idéia de formação mas, simultânea e paradoxalmente, dela partindo e dela se deslocando.

Em outros termos: entendendo a formação da literatura brasileira não como percurso evolutivo de uma identidade supostamente essencialista e original (ou, no entender de Candido, como “continuidade ininterrupta de obras e autores” (CANDIDO, 1975, p. 25), mas como construção discursiva de seus diversos intérpretes, representação até certo ponto inseparável de seu próprio referente, seria mais apropriado falar de *formações* da literatura brasileira, do romantismo às mais recentes teorias da história literária.

A propósito, a idéia de “formação de um sistema literário”, proposta por Candido, parece se alinhar, conforme ele próprio explicitara, com o projeto romântico de construção nacional e da literatura. Essa noção, como sabemos, fez escola, inaugurando uma considerável tendência do pensamento crítico brasileiro no século XX. Coube a Roberto Schwarz, nas palavras de Paulo Arantes, “tirar as devidas conseqüências do roteiro traçado por Antonio Candido, rerepresentando o problema da formação como uma questão material de acumulação da experiência intelectual nas condições francamente proibitivas da dependência” (ARANTES, 1997, p. 32-33). Desde então, “o sentimento acabrunhador da posição em falso de tudo o que concerne à cultura brasileira” (ARANTES, 1997, p. 14) tem sido a tônica de toda a crítica brasileira solidária com o autor das “idéias fora do lugar”.

Reconhecendo “o permanente sentimento de inadequação que desde a origem vem alimentando o mal-estar definidor de

nosso trato enviesado com as idéias” (ARANTES, 1997, p. 33) como uma das possibilidades de se reapresentar o problema da formação literária brasileira, penso em leituras sobre os escritos brasileiros, motivadas por outro sentimento – o de que, em matéria de prosa ou poesia literária, nem sempre a crítica comparativa provoca sensação de descompasso ou desacerto, a menos que se identifique o historiador da literatura brasileira ao historiador da nação brasileira, incluindo aqueles cujo olhar privilegia os laços indissociáveis entre literatura e sociedade.

Porque, não é redundante nem excessivo reiterar, o que na verdade está em pauta é, antes, uma questão de perspectiva teórico-política, em jogo nas diversas propostas críticas da produção literária brasileira. E o ponto de vista adotado bem poderia resultar de uma outra convicção: a de que o sentimento de sermos ainda uma cultura periférica em desacerto com a cultura hegemônica central – ou “uns desterrados em nossa terra”, conforme célebre formulação de Sérgio Buarque de Holanda, no parágrafo de abertura de *Raízes do Brasil* (1995, p. 31) – não seria privilégio do brasileiro, mas sentimento comum às culturas modernas, à margem dos grandes centros de decisão política e econômica, que vem se aprofundando na mesma proporção dos impasses e contradições da sociedade contemporânea.

Na impossibilidade de *se sentir em casa*, familiarizado com o que seria próprio de sua cultura, na impossibilidade de superar o desterro ou acertar os ponteiros do relógio nacional, por que não assumir e incorporar a *estranheza* que nos constitui? Por que não acentuar, nos escritos em prosa e verso de tantos escritores – desde o nosso, nem sempre compreendido, romantismo – a afirmação

desse gesto em meio ao que neles eventualmente tenha se traduzido como expressão de uma melancólica ou nostálgica busca do que nunca teria ou terá existido?

É com o sentimento paradoxal de *estranha familiaridade* que assumimos identidades que não nos pertencem, assim, poetas, prosadores e (por que não?) historiadores deveriam narrar suas histórias como se fossem um outro, com o olhar oblíquo de quem, não se reconhecendo de forma imediata no objeto que tem diante de si, precisa criar as conexões, os vínculos, ali onde as lacunas, as fraturas não permitem uma imagem *coesa e coerente*. A história da literatura, percebida como busca criativa de um sentido para as experiências de uma coletividade, solicitaria do historiador o mesmo gesto de deslocamento, de pôr-se no lugar do outro, a que recorre o narrador ficcional. Admitindo a impossibilidade de apreensão totalizante e absoluta da experiência literária, esse historiador sustentaria na sua própria voz as múltiplas e dispersas vozes da cultura, construindo, no lugar das histórias tradicionais teleológicas, narrativas caleidoscópicas, micro-histórias, anotações à margem.

5. Considerações finais

Gostaria de encerrar essas considerações/recortes evocando dois autores argentinos que, em seus ensaios crítico-poéticos sobre a história e a tradição literária de culturas à margem, revelam percepções inteiramente novas para quem havia se habituado a pensar o problema como impasse, beco sem saída, ou ainda como contradição a ser, num futuro incerto, superada.

De Jorge Luis Borges, comento dois textos bastante conhecidos – “O escritor argentino e a tradição” (BORGES, 1998) e “Sobre os clássicos” (BORGES, 1999) – em que o problema se apresenta de forma clara, precisa e, arrisco afirmar, definitiva. Eles não se apresentaram casualmente à minha lembrança. Ao contrário, esses textos, em forma e tom de desprezioso ensaio, sem qualquer veleidade teórica definitiva, produzidos, pois, de um outro lugar – não propriamente acadêmico/disciplinar – pareceram-me, por isso mesmo, talvez mais apropriados ao pronunciarem uma palavra outra que não as que costumam soar dos lugares já conhecidos e percorridos.

Como de costume, em sua prosa quase austera em contraste com a ironia que a perpassa, Borges surpreende ao explicitar as principais contradições implícitas na noção de obras clássicas. Clássico, nos lembra o autor, “é aquele livro que uma nação, ou um grupo de nações, ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e passível de interpretações sem fim” (BORGES, 1999, p. 168). Contingentes e, em certa medida, imponderáveis, essas decisões variam tanto quanto as formações históricas sobre as quais se erigiram.

Levando mais longe a provocação, relembra que, se houve um tempo em que “acreditava que a beleza era privilégio de uns poucos autores”, agora sabe “que é comum e está a nossa espreita nas casuais páginas do medíocre ou em um diálogo de rua” (BORGES, 1999, p. 168). Até aqui nada de muito novo nos é revelado, não fossem as palavras simples, diretas e incisivas com as

quais relativiza julgamentos consagrados pela crítica a respeito de um conjunto de obras e autores, como na passagem a seguir:

Para alemães e austríacos, o *Fausto* é uma obra genial; para outros, uma das mais famosas formas do tédio, como o segundo *Paraíso*, de Milton ou a obra de Rabelais. Livros como o de Jó, a *Divina Comédia*, *Macbeth* (e, para mim, algumas das sagas do Norte) prometem uma longa imortalidade, mas nada sabemos do futuro, salvo que diferirá do presente. Uma preferência pode muito bem ser uma superstição (BORGES, 1999, p. 168).

Sendo assim, a “beleza” de um texto não se revela na forma, na estrutura, na imanência textual, nem tampouco em qualidades vagas, transcendentais que nos permitiriam afirmar a existência de obras clássicas eternas. Essa “beleza” é antes resultado de um encontro do texto com o leitor ou, nas palavras Borges: “A glória de um poeta depende, em suma, da excitação ou da apatia das gerações de homens anônimos que a põem à prova, na solidão de suas bibliotecas” (BORGES, 1999, p. 168).

Antes de passar ao outro texto do autor, quero ressaltar ainda o deslocamento radical da perspectiva centrada na obra (e, portanto, no autor) para uma direção, senão oposta, divergente, destacando-se nesse passo, ao mesmo tempo, a necessidade inevitável de referências e sua extrema precariedade, construídas que são sobre o movediço, incerto território do tempo. Movimento divergente também no sentido de que desloca o foco para outras, diversas, diferentes literaturas, por nós não apenas

desconhecidas, mas quase sempre sequer suspeitadas. Num gesto de sincera modéstia, reconhece:

Assim, embora meu desconhecimento das letras malaias ou húngaras seja completo, tenho certeza de que, se o tempo me propiciasse a ocasião de seu estudo, encontraria nelas todos os alimentos que o espírito requer” (BORGES, 1999, p. 168).

Concluindo, na questão dos clássicos interferem as barreiras lingüística, política ou mesmo geográfica, obrigando aqueles que da literatura se ocupam a admitir as limitações de seus parâmetros de “beleza”, que são também as da coletividade de que fazem parte. Afinal, a preferência por determinados autores e textos é tanto uma questão pessoal quanto das “gerações de homens” que, “urgidas por razões diversas, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade” os livros tornados clássicos (BORGES, 1999, p. 169).

Isso posto, poderíamos pensar que Borges, um iconoclasta, desconsidera ou minimiza a importância dos clássicos, quando o que se passa não é exatamente assim. Em outro texto, tratando do escritor argentino e da tradição, afirma com veemência o pertencimento à cultura ocidental do escritor argentino e de todos os sul-americanos, de um modo geral (BORGES, 1998).

Como no caso dos clássicos, a tradição ocidental do outro/nosso colonizador é também “um gosto adquirido”, incorporado e transformado por sua vez em outra tradição, nossa, própria, e do outro simultaneamente. Numa certa medida, não haveria como escapar desse fechamento, dessa clausura que tem

condenado “o escritor à margem” ao beco sem saída das imitações mais ou menos bem feitas do modelo europeu ou do sonho romântico de uma literatura autêntica, surgida de um outro lugar, de uma pátria de origem imaculada, não de outros povos mas própria supostamente. Estaríamos assim ligados à cultura ocidental por destino ou fatalidade histórica e portanto não teríamos escolha.

Por outro lado, a condição de culturas e tradições à margem (uma vez que se expressam nos limites de um centro, tão imaginado quanto real, mas em relação ao qual não se percebem tão estreitamente vinculadas que não possam com ele romper sem que, com esse gesto, se sintam órfãos de origem e de valores partilhados) proporciona inesperadas possibilidades de transgredir, inovar sem a imposição de uma “devoção especial” diante de toda a cultura ocidental herdada. “Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral [...] podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas”, é o que nos diz Borges (BORGES, 1998, p.295), postulando o direito a ser europeu sendo argentino, descartando com essa atitude todos os lugares comuns da velha questão sobre o local e o universal.

Em outros termos, é essa a perspectiva de Ricardo Piglia. “O olhar oblíquo”, “a troca de lugar” deveriam constituir as qualidades do escritor do “próximo milênio”, conforme uma “sexta proposta” para a literatura, imaginada pelo autor de *Nome falso- Homenagem a Roberto Arlt*, para ser acrescentada às de Ítalo Calvino já conhecidas. O “deslocamento” a que se refere

Piglia (2001) – da periferia para o centro – não mais diz respeito ao mapeamento geográfico das culturas hierarquizadas. Não seria esse o sentido do gesto próprio do escritor “à margem”. Piglia fala de um lugar específico – “do subúrbio do mundo” – é verdade, mas para mostrar que esse é o lugar da linguagem, ou da literatura, nesse caso tornadas sinônimas.

A verdade tem a estrutura de uma ficção de onde outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que sempre é outro o que vem falar. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é aquele que tem que saber ouvir para que isso que se conta não seja uma mera informação e tenha a forma da experiência. Parece-me, então, que poderíamos imaginar que há uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, a distância, o deslocamento, a troca de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na fronteira, naquilo que se ouve, naquilo que chega do outro (PIGLIA, 2001, p. 3).

Creio que é desse lugar distanciado em relação à própria palavra, quase sempre cristalizada, que o historiador da literatura libertaria outros sentidos para a história que narra, libertaria a verdade da correspondência, no limite impossível, com os fatos, aproximando-se do narrador ficcional na medida em que cede espaço para a entrada em cena do outro que nos constitui. O historiador contaria não exatamente o que aconteceu mas, como o poeta/prosador, o que poderia ter acontecido. Ou, ainda, como quer Piglia, “o ponto cego da experiência, que quase não se pode

transmitir”, a menos que se “suponha uma relação nova com a linguagem dos limites” (PIGLIA, 2001, p. 2).

Referências

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1, p. 288-296.

BORGES, Jorge Luis. Sobre os clássicos. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p.167-169.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. 2 v.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p. 17-39.

CHIAPPINI, Ligia. Os equívocos da crítica à *Formação*. In: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida*: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. p.170-177.

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na *Formação*. D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida*: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992, p.153-169.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

PIGLIA, Ricardo. Uma propuesta para el nuevo milenio. *Margens – Caderno de Cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2, out. 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

FONTES

1- "O equívoco epistolar, o encontro sempre adiado: algumas notas sobre a correspondência de Mário de Andrade". Texto apresentado no "Colóquio Internacional Tramas e dramas do político: linguagens, formas, jogos", realizado na Universidade Federal de Uberlândia, na mesa-redonda "Formas de subjetivação: escrita e expressão de si", no dia 20 de outubro de 2010. A versão final será publicada ainda nesse ano de 2011, em livro organizado pelas professoras Jacy Seixas, Marcia Naxara, Josianne Cerasoli, Virgínia Camilotti, Izabel Marson.

2- "'Literatura brasileira em seu conjunto histórico', de Raul Bopp: um capítulo à parte". Artigo publicado, em co-autoria com Viviane Cristina Oliveira, na *Revista da ANPOLL*, v. 1, p. 1-32, 2010.

3- "Entre o culto e a exclusão: o lugar de Machado de Assis no projeto crítico de Mário de Andrade". Texto apresentado no "Colóquio Tempos de Vieira e Machado: autoridades e autorias", realizado na Universidade Federal de Uberlândia, na mesa-redonda intitulada "Tratamento histórico dos objetos literários: (re) considerações, no dia 19 de setembro de 2008, e publicado na *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, publicação semestral do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: EDUFU, v. 10, p. 47-56, 2008.

4- "Cartas e escritos dispersos para uma poética da tradição literária brasileira: Mário, Drummond e a solidão compartilhada". Texto publicado na *Revista da ANPOLL*, v. 23, p. 101-113, 2007.

5- "O não-lugar de Machado, mestiço, na crítica naturalista". Artigo publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 2, p. 131-154, 2007.

6- "Euclides da Cunha: literatura e história". Texto publicado na *Revista Ipotesi* (UFJF), UFJF, v. 2, n. 2, p. 61-67, 1998.

7- "O projeto de modernização na prosa machadiana" é um capítulo do livro organizado por Luiza Lobo, *Fronteiras da literatura: discursos transculturais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 67-75.

8- "O nacional e o cosmopolitismo na literatura brasileira: a polêmica Alencar – Nabuco". Trabalho completo publicado nos *Anais do VI Congresso Nacional da ABRALIC*, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 1996.

9- "Do arriscado gesto especular: o si-mesmo entre miragens, no Espelho de Rosa". Texto publicado na *Revista da ANPOLL*, v. 2, p. 313-331, 2008.

10- "O drama da escrita em *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski". Texto publicado na *Revista Itinerários*. (UNESP), v. 26, p. 34-57, 2008.

11- “Borges e o invisível espaço da escritura”. Artigo publicado na *Revista Signótica*, Editora da UFG, v. 17, n. 1, p. 73-90, 2005.

12- “A voz anônima e seus desdobramentos no relato de Ítalo Calvino, *O cavaleiro inexistente*”. Texto completo publicado nos *Anais do XII Congresso da ASSEL-RIO: Linguagens: modos de dizer, modos de fazer*. Rio de Janeiro : EDUERJ, 2003. v. 1. p. 1-9.

13- “Minha Formação: memória e Discurso”. Texto apresentado no III Fórum de Literatura Brasileira, 2000, Porto Alegre e publicado na *Revista Organon* (UFRGS), Porto Alegre/RGS, v. 15, n. 30/31, p. 311-322, 2001.

14- “A literatura como simulacro: uma questão ainda sensível?”. Ensaio publicado no livro *UFU – ano 30 - tropeçando universos (artes, humanidades, ciências)*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 109-127, organizado por Jacy Seixas e Josiane Cerasoli.

15- “A teoria literária entre práticas e saberes: novas estratégias, múltiplos objetos”. Texto apresentado no Simpósio Internacional Literatura, crítica e cultura, realizado em maio de 2007, numa mesa-redonda sobre a pós-graduação em Estudos Literários no Brasil e publicado na *Revista Ipotesi* (UFJF), v. 11, p. 11-20, 2007.

16- "A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira". Artigo publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 9, p. 13-33, 2006.