A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E AS TÉCNICAS DE ESCRITA

Do manuscrito ao **hipertexto**

Organização de FLORA SÜSSEKIND e TÂNIA DIAS

EDIÇÕES Casa de Rui Barbosa | Vieira & Lent

A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E AS TÉCNICAS DE ESCRITA

Do manuscrito ao **hipertexto**

Organização de FLORA SÜSSEKIND e TÂNIA DIAS

EDIÇÕES Casa de Rui Barbosa | Vieira & Lent

Foi em 2000 que o seminário "A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita: do manuscrito ao hipertexto" se realizou. Mas até hoje a Casa de Rui Barbosa se lembra daqueles dias movimentados, em que circulavam pessoas de todas as idades, perguntando por eventos, horários, participantes; em que inúmeros idiomas conviviam harmoniosamente pelos corredores, salas e jardins e a comunicação às vezes se dava sem a necessidade de recorrer a qualquer deles. Publicar agora, algum tempo depois, estes anais é uma forma de reviver aqueles dias tão profícuos, em que até mesmo os desentendimentos, quase sempre por causa de horários – havia tanto a dizer que era impossível respeitar limites preestabelecidos –, foram enriquecedores.
O livro fez jus à importância do evento e reúne textos muito interessantes, sobre questões teóricas, autores e obras particulares, períodos históricos distintos, organizados em seções específicas, de forma a

A historiografia literária e as técnicas de escrita

A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E AS TÉCNICAS DE ESCRITA



Do manuscrito ao **hipertexto**

© 2004, by Fundação Casa de Rui Barbosa

Todos os direitos desta edição reservados às editoras:

Vieira & Lent casa editorial
Rua Senador Dantas 118 sl.406
20031-201 Rio de Janeiro RJ
Telefax: (21) 2262 8314
e-mail: editora@vieiralent.com.br
www.vieiralent.com.br

Edições Casa de Rui Barbosa
Rua São Clemente 134 Botafogo
22260-000 Rio de Janeiro RJ
Tel.: (21) 2537 0036

Projeto gráfico e editoração
Unidesign

Preparo dos originais e revisão
Benjamin Albagli Neto
Rachel Valença

Agradecimento especial
Aos autores dos artigos pela gentil cessão
dos textos para esta edição.

A historiografia literária e as técnicas de escrita
Organização de Flora Süssekind e Tânia Dias.
Rio de Janeiro : Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004.
676 p.

ISBN 85-7004-252-3

1. Literatura. 2. Historiografia. 3. Escrita.
4. Manuscrito. 5. Hipertexto.
I. Süssekind, Flora, coord. II. Dias, Tânia, coord.
III. Fundação Casa de Rui Barbosa. IV. Título.
CDU 82(091)

1a. edição, junho de 2004
© Vieira & Lent e Edições Casa de Rui Barbosa.

A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Do manuscrito ao **hipertexto**

EDIÇÕES Casa de Rui Barbosa | Vieira & Lent

A E AS TÉCNICAS DE ESCRITA

Organização de FLORA SÜSSEKIND e TÂNIA DIAS

SUMÁRIO

Nota prévia das organizadoras 13

I MATERIALIDADE DA COMUNICAÇÃO: TÓPICO EM PERSPECTIVA

Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição 17
Hans Ulrich Gumbrecht

Do livro ao texto
As implicações intelectuais da edição eletrônica 28
Jean Clément

Da linha (de comando) à constelação (icônica) 36
Kenneth Goldsmith

II O ORAL E O ESCRITO

O arcaísmo no romance: *O morro dos ventos uivantes* 49
Susan Stewart

III DO MANUSCRITO AO HIPERTEXTO

Quando o corpo é o manuscrito: marcas de escravo no Brasil 81
Luciano Raposo de A. Figueiredo

Da caneta à máquina de escrever 93
Yasushi Ishii

Manuscrito e escrita 99
Cecília Almeida Salles

O hipertexto como nova forma de escrita 104
Maria Augusta Babo

IV AUTORIA

1 A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA

Para além da 'autoria'
A propriedade intelectual na perspectiva global 115
Martha Woodmansee e Peter Jaszi

2 FIGURAÇÕES DO AUTOR

E. Lear, L. Carroll e as figurações do autor 139
Myrian Ávilla

Anjos brancos de Balzac 145
Marlyse Meyer

"Senegal com máquinas": García Lorca em Nova Iorque 163
Joy Conlon

"Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime": o (auto)retrato e a fotografia na obra de Mário de Andrade 169
Esther Gabara

3 O MANUSCRITO MODERNO

João Rosa, *viator* 191
Ana Luíza Martins Costa

Cornélio Pena e Lúcio Cardoso
Imagens de arquivo 214
Marília Rothier

Manuel Bandeira e Ribeiro Couto
Correspondência dos Anos 20 222
José Almino de Alencar

4 A ESCRITA CÊNICA

Dramaturgia de leitura – o caso Sanchis Sinisterra 235
José da Costa

O autor como encenador (Samuel Beckett): poeta dramático ou poeta da cena? 248
Luiz Fernando Ramos

Performance solo e sujeito autobiográfico 256
Ana Bernstein

V A ESCRITA

1 AS ORIGENS ICÔNICAS DA ESCRITA

Da imagem à escrita 279
Anne-Marie Christin

2 WALTER BENJAMIN: A ESCRITA, A TÉCNICA

Walter Benjamin e os sistemas de escritura 293
Márcio Seligman-Silva

Releituras de *O autor como produtor*:
Walter Benjamin, o teatro e a técnica 313
Angela Materno

Ver com outros olhos
Comentários sobre os escritos de Walter Benjamin para a imprensa 329
Marília Soares Martins

A tradução como crítica 361
João Camilo Penna

3 REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA

O meio do livro ou a reforma hermenêutica
Materialidade e legibilidade de *Dom Casmurro* 372
Abel Barros Baptista

Gênero e poesia em João Cabral 380
Marta Peixoto

Traçados pós-cabralinos: Ana C. & Caio F. 390
Ítalo Moriconi

VI O LIVRO, A LEITURA

1 AS FORMAS DO LIVRO

Entre o ver e o ler
A forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento
na arte brasileira contemporânea: Waltércio Caldas e Artur Barrio 401
Luiz Camillo Ozorio

O livro e a escrita no cinema (o caso Greenaway) 409
Cláudio Da Costa

A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina 424
Márcia Abreu

A cidade como livro 435
Renato Cordeiro Gomes

Não-livros 442
Flora Süssekind

2 O LIVRO E A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Livro simbolista, o livro a mais 489
Vera Lins

O livro pré-modernista 496
Beatriz Resende

O livro modernista: *Primeiro caderno* e *Pathé Baby* 504
Maria Eugênia Boaventura

3 FORMAS DE LEITURA

Uma teologia da recepção?
Os censores (em desacordo) contra a superstição, Portugal 1770-71 510
Rui Tavares

Humboldt e Gonçalves Dias: a visão do Amazonas desde o alto 533
Lúcia Ricotta

Vênia para Luiza – já caem coa calma as avestruzes 540
Márcia Maria Arruda

O leitor moderno no Brasil 549
Regina Zilberman

VII A IMPRENSA

1 IMPRENSA E ILUSTRAÇÃO

A cópia em progresso 565
Jussara Menezes Quadros

Na trilha do contágio: história, caricatura e medicina 587
Miriam Bahia

2 JORNALISMO E LITERATURA NO BRASIL

Machado de Assis cronista: primeiros anos 595
Lúcia Granja

Literatura e imprensa: José de Alencar 609
Marcus Vinícius Soares

A ocorrência de nomes próprios no "Telefonema" de Oswald de Andrade 615
Vera Chalmers

Página de livro, página de jornal 622
Walnice Nogueira Galvão

Bandeira, Murilo e Drummond em periódicos 631
Júlio Castañon Guimarães

3 IMPRENSA E LEITOR

Os primeiros jornais brasileiros e o público leitor 642
Tânia Dias

O panorama de massa 652
Jeffrey Schnapp

Nota prévia das organizadoras

Flora Süssekind e Tânia Dias

O Setor de Filologia, vinculado ao Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa, vem promovendo, desde 1986, uma série de colóquios voltados para as relações, sobretudo no âmbito da literatura brasileira oitocentista, pré-modernista e moderna, entre a imaginação artística e o horizonte técnico, o exercício crítico e a consciência das condições materiais da comunicação literária. Nessa linha, houve, em primeiro lugar, o encontro sobre o "Pré-Modernismo", em 1986, publicado em livro no ano seguinte, e voltado, em parte, para a revisão da literatura finissecular e da vida literária nas primeiras décadas do século XX no Brasil, em parte para a consideração da importância das transformações técnicas na produção literária, jornalística e teatral do período. A este encontro se seguiria um seminário sobre a "Crônica", em 1988, voltado para a caracterização do gênero e suas relações com seu suporte jornalístico mais habitual, assim como para a análise das relações entre crônica e charge, crônica e sainete teatral, crônica em versos e propaganda, e entre imprensa, crítica e ficção na produção literária oitocentista, pré-modernista e moderna no Brasil. Já na década seguinte, mas ainda enfocando um dos suportes da comunicação literária, seria realizado o colóquio sobre o "Manuscrito" (1990), interessado, sobretudo, no exame de diferentes espécies de manuscrito: da carta ao rascunho, dos desenhos à margem a colagens e caricaturas, do mapa à partitura. Eventos que se desdobraram, ainda, numa série de estudos, reedições e edições críticas empreendidas pelos pesquisadores do Setor de Filologia.

Para dar continuidade a esses estudos, o seminário internacional "A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita (do Manuscrito ao Hipertexto)" voltou-se para as perspectivas historiográficas abertas pelo estudo sistemático das relações entre literatura e técnicas comunicativas, entre a imaginação literária e a materialidade dos meios em que ela se configura, dando atenção especialmente aos três modos de comunicação escrita (manuscrito, impresso, eletrônico), assim como às formas diversas de impresso (livro, revista, jornal, folheto), responsáveis por transformações significativas nas relações entre obra e suporte, entre autor, leitor e obra, entre matéria textual e modalidades diversas de produção e transmissão de textos.

Essas indagações são particularmente significativas quando se tem em mente a verdadeira mutação no horizonte epistemológico que se vivencia no momento atual, em meio à coexistência contemporânea não só da comunicação manuscrita com a tipográfica e eletrônica, mas, também, do impresso com as publicações eletrônicas, do livro com o hipertexto. Tal convivência chama a atenção não só para a transformação em curso, mas para a necessidade de a materialidade das formas de comunicação literária ser enfocada como dimensão significativa do estudo das culturas letradas e da sua história.

Para a realização do seminário, a Fundação Casa de Rui Barbosa contou com o apoio da Stanford University, que custeou as viagens de Jeffrey Schnapp e de duas então doutorandas (Esther Gabara e Joy Conlon) da área de literatura comparada; da New York University, que custeou a passagem de Marta Peixoto e da doutoranda do Departamento de Performance Studies, Ana Bernstein; e do Dartmouth College (EUA), que viabilizou a vinda de Yasushi Ishii. Contamos, também, com um intercâmbio institucional com duas universidades do Rio de Janeiro, o Departamento de Letras da PUC-RJ e o Departamento de Teoria do Teatro da UNI-RIO, intercâmbio efetivado mediante a participação de alguns professores estrangeiros, convidados para nosso seminário, em atividades acadêmicas nos centros de ensino universitário mencionados. A UFRJ nos facultou a presença de Abel Barros Baptista, da Universidade de Lisboa, então encarregado, como professor visitante, de um curso na sua Pós-Graduação em Letras. Contamos, ainda, com auxílio financeiro do CNPq, da CAPES e da FAPERJ, sem o qual o seminário não se teria realizado. E a FAPERJ nos concedeu, ainda, uma verba para a transcrição das fitas gravadas durante o evento e para a tradução dos textos em língua estrangeira. Agradecemos também a Kenneth Goldsmith, Jean Clément, Rui Tavares, Jussara Menezes Quadros e Miriam Bahia, que não participaram do evento, a autorização para que incluíssemos textos seus neste livro. A eles, a todos os participantes, às instituições que nos auxiliaram e aos colegas do Centro de Pesquisas e da Divisão de Difusão Cultural da Casa de Rui Barbosa agradecemos a colaboração e o apoio constante.



Materialidade da comunicação: tópico em perspectiva

I

Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição 17
Hans Ulrich Gumbrecht

Do livro ao texto
As implicações intelectuais da edição eletrônica 28
Jean Clément

Da linha (de comando) à constelação (icônica) 36
Kenneth Goldsmith

Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição

Hans Ulrich Gumbrecht

O primeiro título que encontrei para a apresentação de hoje foi derivado de uma paixão de velhice: "Materialidades de comunicação, uma retrospectiva". Mas, como estou falando no Rio, vou dar um subtítulo mais poético: "Materialidades de comunicação: viagem de uma intuição". A retrospectiva que vou oferecer vai ser, de fato, uma visão bastante pessoal. Não tenho a pretensão de apresentar uma síntese objetiva. Não só porque é impossível fazer objetivamente a narrativa de um paradigma, mas também porque participei de alguns dos colóquios, algumas das discussões, algumas das pesquisas que levaram a este paradigma "materialidade da comunicação". Por isso, pelo seu caráter de testemunho pessoal, gostaria de dedicar a palestra de hoje a um grande amigo, já morto há alguns anos, o grande medievalista Paul Zumthor. Talvez alguns de vocês conheçam a obra dele. Paul Zumthor foi sem dúvida um dos grandes medievalistas do século XX e também um grande amigo do Brasil. Ele esteve várias vezes neste país, dando aula sobretudo em Campinas, e mais adiante vou voltar à obra dele.

A minha "narrativa testemunhal" vai ter sete partes. Vou começar bem narrativamente, contando umas anedotas mediterrâneas. Este vai ser o prelúdio. A segunda parte será muito seca, para fazer contraste com esse começo. Vai tratar da pré-história epistemológica, da intuição que levou a essa pesquisa das "materialidades de comunicação". A terceira parte vai tratar dos anos 1980 e vai tentar descrever o contexto intelectual imediato do momento da emergência do paradigma "materialidades de comunicação", *materialities of communication*. Na quarta parte, vou narrar uma viagem, a das transformações do paradigma. A primeira transformação vai ser a que passa da identificação do sentido, ou seja, da hermenêutica, à emergência do sentido. É esta a primeira transformação. A quinta parte da minha comunicação vai abordar a segunda transformação, que seria a passagem da emergência do sentido à produção de presença. Na sexta parte tentarei descrever uma terceira e última transformação: a passagem da produção de presença

em direção a uma nova visão da estética. E no final pretendo falar de algumas conseqüências talvez para o futuro do paradigma "materialidades de comunicação", tanto do ponto de vista do ensino quanto da pesquisa.

I

Tudo começou, muito simbolicamente, com um nascer do sol. Nascer do sol em maio de 1979, numa praia lindíssima da cidade de Dubrovnik na então Iugoslávia, hoje Croácia. Tudo começou com um ataque de saudade tipicamente carioca do meu amigo Luís Costa Lima. Luís e eu estávamos num colóquio organizado por colegas iugoslavos, um colóquio bastante medíocre, mas muito simpático. Estivemos lá durante duas semanas e no último dia decidimos passar a noite na praia. Com muita maconha, já que aquela era a época da maconha, e com muito vinho (sempre é época de vinho), e a gente não queria ir para a cama. Finalmente chegou o momento do nascer do sol. E Luís lamentou dizendo que ele nunca mais voltaria a Dubrovnik para ver um nascer do sol assim. E assim como este foi um sentimento muito tipicamente brasileiro, eu tive uma reação muito tipicamente alemã. Fiquei quase com um sentimento de culpa e pensei: eu preciso fazer alguma coisa para trazer meu amigo de novo a Dubrovnik. Foi nesse momento que decidi fazer outros colóquios na Iugoslávia e, com efeito, entre 1981 e 1989, organizamos cinco encontros lá, que resultaram importantes para o nosso trabalho intelectual.

A segunda anedota mediterrânea de novo nos leva a Dubrovnik, seis anos depois. Foi na primavera de 1985, num domingo de manhã, também com o Luís. Estávamos passeando na rua principal de Dubrovnik, que se chama Stradun. É uma rua que tem as pedras de mármore, uma coisa muito linda.

Mas, antes da anedota, é preciso voltar ao assunto dos colóquios, lembrando que a intenção dos primeiros três encontros foi evitar o apagamento, a volta à entediante normalidade acadêmica depois daquele impulso de inovação dos anos 1960 e 1970. Fizemos, então, primeiramente a história das disciplinas filológicas para ver se aquela história continha uma orientação para o nosso futuro. Depois discutimos o conceito de "período histórico", o conceito de "época", para tentar encontrar alguma inspiração interessante, e, finalmente, em 1985, o terceiro colóquio foi sobre o conceito de estilo como um outro novo potencial para nosso trabalho. O resultado desses primeiros três colóquios (que intrinsecamente eram bons) foi sobretudo o tédio da relatividade. O tédio da relatividade porque cada um destes paradigmas – história das disciplinas, período histórico, estilo – nos dava uma infinidade de orientações segundo a posição do observador. Isto é, podemos definir a época de tal forma, com tais resultados; podemos definir estilo de uma forma muito estrita, podemos ver o texto segundo uma definição muito ampla. Mas nada disso teve a pertinência que tanto desejávamos.

Então o desejo, naquele domingo na rua principal de Dubrovnik, era encontrar uma temática mais pertinente, mais "dura", como dissemos então. E surgiu a idéia de fazer um colóquio dois anos depois, em 1987, sobre materialidades de comunicação.

Escolhemos "materialidades de comunicação" por duas razões principais. Primeira razão: se a definição das materialidades de comunicação era "qualquer objeto que participa na produção de sentido sem ser sentido ele mesmo", isto nos permitiria, assim esperávamos, identificar objetos de descrição precisa, que nos levariam a identificar condições da produção de sentido. Mas também houve uma razão "política" para a escolha daquela temática. Esta segunda razão foi bem típica dos intelectuais ocidentais na época pré-1989: a idéia ingênua, como eu diria hoje em dia, de que a temática "materialidades de comunicação" permitiria talvez uma renovação intelectual do marxismo, que também se definia como materialismo. Aquela temática permitiria a participação, nos nossos colóquios, dos colegas da Europa Oriental, abriria a possibilidade de convidar colegas da Europa Oriental. Nesse aspecto, o tema foi um truque, porque os administradores nos países orientais achavam que o colóquio era sobre "materialidade" marxista, emprestando à temática do colóquio um sentido diverso da nossa intenção.

Sob uma perspectiva de hoje, diria que não foi tanto a nossa intuição pessoal, mas quase uma lógica epistemológica que nos levou a este assunto "materialidades de comunicação". Na verdade, isto será tratado na segunda parte dessa palestra, porque acho que, por trás dessa temática, existe um fundo muito complexo que diz respeito à lógica epistemológica do pensamento ocidental.

II

A situação decisiva para a formulação do paradigma "materialidades de comunicação" pressupõe, então, o domínio de um cartesianismo radical e triunfante no inicio do século XIX. Que quero dizer com domínio de um "cartesianismo triunfante" na epistemologia ocidental? Isso quer dizer três coisas. Quer dizer primeiramente que a ontologia, a auto-referência do homem, é aquela de ser exclusivamente espiritual. A ontologia, o ser homem, depende exclusivamente da sua espiritualidade. A imprensa sem dúvida desempenhou um papel muito importante na fundação do paradigma cartesiano, no sentido de que o livro impresso foi o primeiro objeto intelectual que já não teve traços do corpo humano. A segunda condição daquele cartesianismo radical seria que esta auto-referência humana define o sujeito como excêntrico em relação ao mundo. E por ser excêntrico em relação a este mundo, o sujeito se torna um observador do mundo. E enquanto observador do mundo, o sujeito é a única posição legítima de produção de saber. Esta é a segunda implicação do

cartesianismo: a de que o saber legítimo só pode ser saber produzido pelo sujeito observador. E a terceira e última implicação deste cartesianismo seria que a maneira, o modo de produção desse saber é a interpretação. Interpretação quer dizer que falamos de dois níveis, que falamos da metafísica. Falamos dum nível de superfície, que são as coisas do mundo, as superfícies que o mundo oferece. E tem-se de penetrar aquela superfície para chegar à profundidade, para identificar sentido, espiritualidade na profundidade. Esta terceira implicação do cartesianismo é precisamente o que mais tarde Nietzsche, e depois Heidegger, chamaria o "paradigma metafísico". Então, o ponto decisivo é que este paradigma metafísico entrou numa crise complexa no grande momento da auto-reflexividade obsessiva do observador, que faz parte do paradigma epistemológico pós-1800, sobretudo do idealismo alemão. Cabe pensar em um tipo de intelectual como Friedrich Schlegel, que teve aquela obsessão de observar a si mesmo enquanto observa. No momento das primeiras décadas do século XIX, isso tem duas conseqüências epistemológicas decisivas para a fundação daquele paradigma. Primeiramente, se o observador observa a si mesmo, se dá conta de que cada objeto de referência potencial tem uma infinidade de representações, cada uma delas dependendo de ponto de vista do observador. Isso tem como conseqüência a emergência do "paradigma do sentido", porque sentido, *sense*, *meaning*, seria precisamente a consciência do observador de que cada representação que ele pode dar do mundo é só uma entre muitas representações possíveis. Esta consciência de que qualquer representação que se consegue fazer é sempre só uma representação entre uma infinidade de representações já produz a consciência da dimensão de sentido. A segunda conseqüência é pior. Se temos uma infinidade de representações possíveis para cada objeto de referência, então o objeto de referência, o referente, já não existe. Mas a epistemologia, a filosofia ocidental do século XIX, inventou uma solução para este problema da proliferação das representações. Esta solução foi integrar a multiplicidade das representações numa estrutura narrativa e representar cada objeto do mundo por uma narrativa em vez de representar cada objeto no paradigma "do espelho", um a um. Neste sentido, a filosofia tipo hegeliana, a filosofia da história, mas, ao mesmo tempo, o discurso evolucionista, o discurso de Darwin, são reações àquela crise epistemológica. Mas a profusão das representações é só um dos desafios da crise da epistemologia ocidental no século XIX.

A segunda conseqüência da crise da auto-observação foi a descoberta ou a redescoberta, depois do cartesianismo, de que o corpo desempenhava um papel importante na apropriação do mundo, na produção do saber. O paradigma cartesiano pressupunha que o corpo não desempenhava papel, que só a mente, só o espírito, transformando experiências em conceitos, produzia saber. Mas, desde aquele momento de crise, no início do XIX, existe

já na filosofia ocidental a consciência de que há duas modalidades de apropriação do mundo, duas modalidades de produção de saber. Uma modalidade seria a cartesiana: a experiência, a produção de conceitos. Mas a outra modalidade de apropriação do mundo seria a modalidade corpórea, a modalidade dos sentidos. E falo, neste caso, não de experiência, mas de percepção. O grande desafio epistemológico, a grande crise epistemológica, neste caso, foi a impossibilidade de compatibilizar experiência, dum lado, e percepção, apropriação do mundo pelos sentidos, de outro lado.

De certa maneira, minha hipótese central nesta palestra é que o problema da não-compatibilidade entre experiência e percepção, da não-compatibilidade entre conceitos e sentidos é um problema que não teve solução até hoje. E o lugar tanto histórico quanto epistemológico do paradigma "materialidades de comunicação" é precisamente este. É voltar àquele problema, é buscar de novo uma solução para o grande problema da não-compatibilidade entre percepção e experiência. A hermenêutica que se inventou como subdisciplina acadêmica em torno de 1900, a hermenêutica de Dilthey, a hermenêutica que levou à fundação das ciências humanas como ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*) na Alemanha, foi uma tentativa reativa de salvar o espaço puro do sentido e da interpretação. De eliminar de novo o desafio, a provocação dos sentidos da percepção. O preço que pagaram as "ciências do espírito", as ciências humanas, por esta separação – e acho que foi um preço alto demais – foi a eliminação total do lado da percepção, a eliminação total do lado dos sentidos. Quer dizer que nas ciências humanas até hoje – e neste sentido as materialidades de comunicação são uma exceção – somos incapazes de tematizar, de analisar qualquer coisa que estimule uma reação dos sentidos.

III

Volto, então, a 1987, ao quarto colóquio de Dubrovnik, sobre a materialidade da comunicação, para descrever o seu contexto intelectual imediato. Minha tese de hoje, como já disse, é que aquela escolha de tema que fizemos naquela manhã de domingo – de tratar das materialidades de comunicação – foi, na verdade, o efeito *long-term* do desafio da incompatibilidade entre experiência e percepção. Mas, para nós, naquele momento, a animação, a inspiração para esta escolha parecia vir de paradigmas contemporâneos, da reflexão de colegas que trabalhavam ainda sem usar aquele conceito de "materialidade de comunicação". Um primeiro ponto de referência foi um livro até hoje infelizmente não traduzido para o português, publicado em inglês sob o título *Discourse Networks* (em alemão *Aufschreibe System*), do meu colega alemão Friedrich Kittler. É interessante que este livro saiu precisamente no ano de 1985, quando tomamos a decisão de escolher para o colóquio de Dubrovnic o tema "materialidades de comunicação". O conceito central do

livro de Kittler é o conceito de *psychophysics*, física psicológica. E o seu problema é descrever, analisar como a tecnologia, sobretudo a tecnologia das mídias, passando pela mediação do corpo humano, transforma de forma decisiva as condições da produção intelectual. O grande paradigma provocador foi a tese de que toda a filosofia de Nietzsche dependia do fato de que ele foi o primeiro filósofo a usar a máquina de escrever. Kittler participou do colóquio de 1987 e concordava com a proposta de que este tipo novo de pesquisa implicava uma crítica da hermenêutica. Ele também achava, de certa forma, que aquele paradigma hermenêutico, aquele isolamento das ciências, era uma prisão para as ciências humanas.

A segunda inspiração veio do grande medievalista Paul Zumthor, amigo e mentor intelectual nosso, que sugeriu, nesse mesmo momento, uma concepção totalmente inovadora da poesia, sobretudo da poesia medieval, baseada exclusivamente no valor material da voz, no som da voz. Em vez de tentar explicar a obra de Paul Zumthor, muito complexa, vou apresentar em francês uma citação, porque vista hoje a definição que ele dá do *chant*, da canção, parece realmente profética. Fala assim Zumthor:

> Si j'entends chanter pendant trois minutes, ces trois minutes sont vécues par moi, dans l'intensité émanant de la présence du chanteur, de la matérialité de sa voix frappant mes sens, d'une manière telle que l'effet temporel se trouve plus ou moins atténué. Je serais porté à dire que ce qui est transmi par la voix existe de façon spatiale beaucoup plus que temporelle. L'effet vocal donne une impression de présence instante, remplissant un espace, aussi bien matériel que sémantique, au détriment des impressions de fugacité, de renouvellement, de durée, qui jalonnent notre perception du temps.
>
> .....
>
> Peut-être dans la chanson d'amour l'important est-il la voix qui chante plus que la langue même qui ne fait que manifester cette voix. L'énergie de cette voix émane du corps, émanation profonde, intense, débordante, chargée de valeurs inconscientes qui font d'elle un moyen de transmission du message érotique beaucoup plus direct, plus agressif, plus conquérant que ne pourrait l'être l'écriture.

Outro paradigma importante para nós, mas já mais distante "socialmente", porque ele nunca aceitou nossos convites, foi o primeiro Jacques Derrida, o Jacques Derrida da década de 1970, cuja crítica do paradigma "logocêntrico" começou com uma observação bem esquecida hoje de que a eliminação da "exterioridade", a eliminação da "materialidade do significante" era decisiva para o momento platônico, que para Derrida é o pecado original da filosofia ocidental.

Uma quarta inspiração importante foi Jean-François Lyotard, que organizou em 1985 uma exposição no Centre Pompidou, em Paris, sob o título *Les Immateriaux*. A tese central daquela exposição foi mostrar como as novas mídias levavam à exclusão da corporeidade. Assim, Lyotard preludia aquele tema,

aquela temática típica da materialidade de comunicação, da nostalgia do corpo perdido. Foi interessante que o catálogo daquela exposição, *Les Imateriaux*, tenha sido perfumado de "Eau Sauvage", para resgatar uma impressão dos sentidos. Guardo até hoje um exemplar desse catálogo, e até hoje se pode perceber que existe um odor no livro.

Outras convergências, já mais distantes, naquele momento, foram a obra de Michel Foucault e a de Niklas Luhmann, mas quero sublinhar que nem Foucault nem Luhmann tiveram nada a ver com "materialidade". O interessante para nós foi que os dois trabalhavam uma crítica do paradigma de sujeito, e que tiveram interesse no desenvolvimento de uma epistemologia não-metafísica. Esse nosso contexto imediato de 1988 também ajudou a identificar precursores que já antes da segunda metade do século XX, em reação à problemática da compatibilidade entre percepção e experiência, tentaram dar uma solução para o mesmo problema. Por exemplo: o grande ponto de referência de Derrida neste aspecto foi a obra de Heidegger e também a obra de Nietzsche, que tentavam desenvolver uma crítica do paradigma metafísico precisamente neste sentido de criticar a idéia de "identificar sentido na profundidade". Outro ponto de referência tanto de Zumthor como de Kittler, como também de Jean-François Lyotard, foi Jacques Lacan e seu esforço de reintegrar o corpo no paradigma freudiano. Sobretudo pelo conceito do desejo. Também cabe mencionar Walter Benjamin, mas não o Walter Benjamin que então era popular, o Benjamin marxista. Porque descobrimos que a promessa de materialidade do marxismo foi vazia. O Benjamin interessante naquele momento foi o da obsessão de tocar as coisas, o das brincadeiras, o Benjamin colecionador, o que teve a intuição daquele ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica".

IV

Isto nos levou a uma primeira transformação paradigmática, uma primeira transformação no interior do paradigma da materialidade de comunicação, e esta transformação seria a da identificação do sentido para a emergência do sentido. Identificação de sentido é a hermenêutica, a interpretação. O colóquio de 1987 para nós foi uma revelação daquele contexto, de ver que já existia uma pré-história da hermenêutica, baseada na exclusão do desafio da não-convivência entre experiência e percepção. Mas também foi importante para nós a eliminação de uma certa expectativa "ingênua" nossa. A idéia eliminada foi a idéia de uma "influência" das condições materiais da comunicação sobre a "tonalidade do sentido produzido". Falamos muito disto como talvez um texto apresentado sobre a primeira página do jornal ter outra "tonalidade de sentido" que um texto apresentado numa tela de televisão. Mas percebemos que era impossível para nós identificar esta diferença de "tonalidade". A transformação, retrospectivamente falando, que teve lugar

foi a transformação desta hermenêutica da identificação do sentido, e a nova questão passou a ser em torno de como se faz a emergência do sentido, de como é possível surgir o sentido numa situação concreta e no geral. Para explicar esta nova questão da emergência do sentido, chegou-se a um primeiro esboço, a uma primeira hipótese de investigação sobre três movimentos que, juntos, levam à emergência do sentido.

Exponho os três movimentos. Haveria o passar da substância de conteúdo, basicamente da imaginação, à forma de conteúdo (forma de conteúdo seria mais ou menos o nível do discurso de Foucault). Haveria o movimento da substância de expressão à forma de expressão. Entendendo-se por substância de expressão todos os instrumentos necessários para produzir escritura, a forma de expressão. A forma de expressão seria já o manuscrito. O terceiro movimento da emergência de sentido seria juntar forma de conteúdo, forma discursiva, com forma de expressão. Isto produziria finalmente o signo. Neste paradigma a questão já *não é identificar sentido, mas analisar como se produz sentido.*

Acho que esta primeira transformação de paradigma continha vários pontos interessantes, vários pontos de progresso intelectual, se cabe falar assim. Primeiramente, e implicitamente (foi uma coisa que só percebi muito mais tarde no seminário que organizei com o Jeffrey Schnapp em Stanford sobre filosofias da forma), houve a substituição do conceito saussuriano do signo (que é um conceito basicamente metafísico) pelo conceito aristotélico do signo, que seria o conceito que junta substância e forma. Substância seria o que dá presença no espaço, substância da escrita, por exemplo, e forma seria aquele nível que faz com que a presença seja acessível aos sentidos. Uma substância é impossível de ser percebida sem ter forma. O segundo ponto interessante nesta transformação de paradigma foi a integração do conceito não subjetivista de emergência. É muito importante neste caso não falar da "produção do sentido" e pressupor de imediato que existe um autor, mas falar das condições que tornam possível a "emergência do sentido". E, finalmente, achei importante neste paradigma a não-subordinação da parte material. A emergência da forma de expressão, a forma do significante neste paradigma transformado é tão importante quanto a emergência da forma do conteúdo. Mas também existia neste paradigma um grande ponto insatisfatório: depois de tudo isto, o conceito dominante era ainda o sentido, porque a perspectiva central foi ainda a da emergência do sentido.

V

O que nos levou da "emergência de sentido" à "produção de presença"? Devo admitir que a continuação daquele colóquio de 1987 sobre materialidade foi um fracasso intelectual. Em 1989 organizamos um colóquio sobre paradoxos, dissonâncias e colapsos, nosso último colóquio em Dubrovnik.

A idéia foi que aqueles casos nos quais não se conseguia uma emergência do sentido nos permitiriam ver talvez os pontos de referência de uma nova epistemologia. De uma epistemologia que não seria epistemologia de sentido. Mas percebemos, lamentavelmente, que os conceitos que conseguimos desenvolver para descrever os casos de não-emergência do sentido continuavam sendo os conceitos hermenêuticos. Este não foi o progresso esperado. Este quinto colóquio foi uma das razões de nós – felizmente, diria hoje – desistirmos de continuar aquela série de colóquios. Então, se para mim existiu um momento de "ir adiante", foi um seminário que dei cinco, seis anos depois na UERJ sobre fenômenos de performance, porque a questão que não tínhamos resolvido era a questão dos efeitos dos elementos materiais sobre o receptor. A resposta que desenvolvemos com uma turma na UERJ foi precisamente voltada para o efeito do corpo na comunicação.

O efeito da materialidade do corpo na comunicação é uma produção de presença. Trata-se, então, de uma segunda transformação, passando da emergência de sentido à produção de presença. Presença seria aí um conceito espacial, seria a possibilidade de tangibilidade. Se estou presente aqui com vocês num espaço, quer dizer que, potencialmente, podem me tocar. Note-se que produção, neste sentido, o da produção de presença, não tem nada a ver com o sentido marxista ligado à produção industrial. É "produção" no sentido alemão de *nachvornebringen* ou inglês de *bring forth*, levar adiante. Também no sentido etimológico de *producere*, em latim. Produção de presença é, então, presença na frente. Produzir uma situação espacial de tangibilidade. Esta "produção de presença" deu solução, para mim pelo menos, àquela questão dubrovnikiana, que tinha ficado sem solução, sobre a participação da materialidade na produção do sentido. A participação da materialidade, do corpo, na produção de sentido não foi, como esperávamos, uma relação de complementaridade, mas sim uma relação de tensão, uma oscilação constitutiva entre dois efeitos: entre o efeito de produção de presença e o efeito de produção de sentido. A hipótese seria que, por exemplo, na recepção de um poema ou na recepção de uma ópera é impossível prestar a mesma atenção em cada momento à música (produção de presença) e ao conteúdo duma canção (produção de sentido).

Este paradigma de "produção de presença" já sugeriu três conseqüências para um novo tipo de historiografia. Primeiramente permitia a intuição de que o primeiro impulso, o desejo básico de fazer história, evocar o passado, não é tanto o de tirar conseqüências do passado, mas tornar presente de novo, re-presentificar o passado, quase produzir a ilusão de uma nova presença do passado. Isso para mim é o efeito dos livros e dos ensaios de Flora Süssekind, quando ela fala, por exemplo, de certos jornais: parece que aquelas coisas estão presentes de novo, quase tangíveis para mim. Esta foi também a minha intenção quando escrevi meu livro sobre o ano 1926.

A segunda possibilidade historiográfica, que vem do paradigma da produção de presença, seria a possibilidade de desenvolver uma tipologia que fizesse distinção entre culturas de produção de sentido e culturas que acentuam mais a produção de presença. Uma tal tipologia nos daria acesso a elementos não-metafísicos, aos elementos não-hermenêuticos na nossa cultura ocidental, em geral grandemente reprimidos, e naturalmente também nos permitiria um acesso melhor às culturas não-ocidentais. Em terceiro lugar, acho que o paradigma da produção de presença nos permitiria reciclar uma idéia complexa e muito interessante do antropólogo francês André Leroi Gourhan, de que a cultura humana, inclusive a tecnologia, seria uma continuação da evolução biológica humana, evolução biológica que já acabou há cinqüenta mil anos, uma continuação que acaba transformando também a corporeidade do homem.

VI

Chegamos, então, à terceira e última transformação de paradigma (até hoje!): a passagem da produção de sentido a uma nova estética. Para mim este foi o passo mais surpreendente, quase uma conseqüência "contra a minha vontade", porque nunca me achei muito competente no campo da estética. Em todo caso, a idéia básica desta transformação seria reconhecer, como experiência estética, qualquer experiência cujo núcleo seria a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de semântica, seria a oscilação entre a experiência e a percepção. E, se definimos como "experiência estética" a oscilação entre produção de presença e produção de sentido, isso tem conseqüências que considero em seguida. Primeiramente, a tese de que a estética moderna, a nossa estética ocidental de hoje, está estritamente ligada à crise epistemológica do século XIX, porque retoma o problema de incompatibilidade entre experiência e percepção. Essa estética volta, de certa forma, à nostalgia do corpo perdido. E isto talvez explique historicamente a emergência da estética filosófica, como subdisciplina da filosofia, no fim do século XVIII, com Baumgarten e Kant, já como precursora da crise epistemológica. A segunda conseqüência desta última transformação do paradigma seria uma reintegração da hermenêutica. Porque, se falamos de "oscilação", temos efeito de presença, mas também temos efeitos de sentidos. Seria uma reintegração da hermenêutica e da interpretação naquele paradigma, sob a condição necessária de a hermenêutica nunca conseguir redimir "completamente", nunca conseguir "fazer justiça" à experiência estética inteira. Ela sempre só pode corresponder a um lado dela. A terceira conseqüência seria uma problematização da relação entre estética e ética. É evidente que às vezes existem objetos de experiência estética que contêm uma certa intenção, até uma certa ambição ética. Mas estas intenções sempre permanecem heterônimas da experiência estética, porque basicamente a experiência estética é uma experiência, é um tipo de discurso

baseado numa relação, numa correlação entre sentidos, entre percepção e um discurso ético. Finalmente, esta distância entre ética e estética nos permite incluir hoje em dia, no campo da estética, fenômenos que foram tradicionalmente excluídos pela ausência de ética. Como, por exemplo, o desporto, a moda, a boa comida. E a boa comida é que me leva à conclusão da palestra.

VII

Quais seriam então as perspectivas para o nosso futuro? Tanto para o nosso futuro dando aulas, quanto para o futuro da nossa pesquisa? Tanto para o nosso futuro institucional quanto para o nosso futuro intelectual? Se esta viagem do paradigma, que tentei traçar, leva, na realidade, no final, e espero que seja mesmo este o caso, para além do paradigma metafísico, para além do paradigma do sentido profundo, então a nossa profissão hoje deve abandonar necessariamente o sonho de que o saber produzido por nós seja um saber superior. Devemos abandonar rapidamente o sonho do iluminismo, o sonho iluminista de que nós temos o direito superior de dar orientações à sociedade inteira. É tempo de admitir que não temos esse saber profundo. É tempo de abandonar essa ilusão, porque somente nós, os humanistas, acreditamos nela – e, ao mesmo tempo, ela parece hoje completamente ridícula, completamente fora do âmbito de nossa profissão. Também acho que devemos restabelecer urgentemente os contatos com as disciplinas não-humanistas. Aqueles contatos cortados pela hermenêutica de Dilthey e pela fundação das ciências do espírito, das humanidades clássicas. Devemos restabelecer urgentemente o contato com os pesquisadores nas ciências naturais e com a experiência deles de dar sentido a fenômenos que intrinsecamente não parecem ter sentido. Devemos estabelecer contatos com os engenheiros, que, eu acho, são hoje os grandes especialistas na produção de efeitos de presença, na produção de *special effects*. E esse diálogo é, na verdade, viável.

Finalmente, devemos abandonar a idéia de que a nossa grande vitória seria "reproduzir" mais humanistas, tão mal-pagos e tão frustrados profissionalmente como muitos entre nós. Ao contrário, acho que a tarefa e o desafio intelectual e institucional do futuro vão ser aulas para menos alunos, mas incluindo alunos não-especializados no nosso campo. A vida deles não vai ser necessariamente uma vida melhor por fazerem um curso na área das "ciências humanas", mas vai ser sim uma vida mais complexa intelectualmente, por incluir as experiências filosóficas, históricas e também a experiência estética.

Do livro ao texto

As implicações intelectuais da edição eletrônica

Jean Clément

Introdução

O livro usufrui de um estatuto particular na França. Não somente faz parte de nosso universo patrimonial e intelectual, como também é um objeto material e cultural no sentido amplo do termo, um elemento de nosso cenário familiar a que atribuímos grande valor de representação. Posto em evidência sobre um móvel onde parece ter sido negligentemente deixado ou alinhado cuidadosamente nas prateleiras de uma biblioteca, faz parte de nossa vida quotidiana e constitui com freqüência sinal de distinção em que nosso ego se exibe. O sucesso das coleções encadernadas de obras completas ou a admiração pelos pesados volumes da *Encyclopaedia universalis* testemunham nossa ligação com esse objeto carregado de afetividade, de que é difícil nos separarmos. Quando um francês se muda, leva sua biblioteca; quando um norte-americano troca de apartamento, diz-se que vende seus livros. Nossos hábitos irão mudar?

Em sua *Histoire de l'édition française*, o historiador do livro Roger Chartier[1] intitula seu último volume "O livro sofre concorrência". Contrariamente a certa idéia feita, a concorrência mais forte não é a das mídias audiovisuais diagnosticada no passado por Mac Luhan, mas a das revistas, dos jornais e de outros impressos. De resto, os estudos de mercado mostram que o consumo de livros não varia em razão inversa do consumo de mídias audiovisuais. Todavia, a situação poderia mudar com o aparecimento da informática no campo da edição. Graças aos procedimentos de digitalização, o texto doravante está separado do objeto-livro. Essa mutação marcará sem dúvida o fim da era inaugurada pela invenção do livro. Ela é em todo caso mais fundamental que a invenção da imprensa, que na sua época não subverteu a forma do livro, mas apenas tornou possíveis sua multiplicação e sua difusão. Anuncia uma mudança de nossos hábitos de escrita e de pensamento.

O livro como tecnologia intelectual

Para compreender a importância da revolução em curso, é proveitoso voltar atrás na história do escrito. Esta se caracterizou por uma estreita

1 CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'edition française*, volume 4; *Le livre concurrence; 1900-1950*, Promodi, 1986.

relação entre os suportes da escrita e os modos de pensamento por eles determinados. A história das tecnologias do escrito é inseparável da história do pensamento. Os trabalhos de Jack Goody[2], os de Leroi-Gourhan[3] ou de Jacques Derrida[4] mostraram que, ao contrário do que sugere o senso comum, o pensamento provém da tecnologia, e não o contrário. Foi a invenção das tecnologias de conservação da memória pela escrita que permitiu o desenvolvimento do pensamento ocidental. Ao se inscrever em um suporte material, a fala perde a irreversibilidade que a caracteriza (pode-se reler um texto) e se libera do contexto de sua enunciação (pode-se ler o texto em outro contexto). Ao mesmo tempo, pode desenvolver-se um certo número de operações intelectuais, como a comparação dos enunciados, a hierarquização dos elementos do discurso, a reorganização do pensamento, a migração dos conceitos, etc. No entanto, é preciso que o suporte de inscrição se preste a tal. Durante muito tempo, o suporte que prevaleceu foi o rolo, o *volumen*, que retomava em seu dispositivo de leitura (o desenrolar) a linearidade da fala. Foi a invenção, nos séculos II e III, do livro *codex*, em que as folhas são reunidas em cadernos, que subverteu a relação com o escrito, tornando possível a indexação, a localização de fragmentos, o livre percurso do texto. Todavia, foi somente mais tarde (o primeiro exemplo conhecido é o de Santo Ambrósio) que se descobriu a leitura silenciosa (a leitura ocular), definitivamente libertada da oralidade. A continuação é mais bem conhecida, na medida em que hoje estamos familiarizados com os instrumentos de leitura desenvolvidos ao longo dos séculos (pontuação, parágrafo, capítulo, sumário, paginação, referência cruzada, etc.). Entre esses instrumentos de leitura, convém distinguir os que servem para a organização da superfície da página e os que servem para gerir o volume do livro. Os primeiros favorecem uma leitura tabular, baseada na liberdade de percurso da página. Encontram sua consumação naquilo que se convencionou chamar de paginação mosaica. As revistas e os jornais constituem um bom exemplo disso. Os segundos facilitam a leitura erudita e incentivam o enciclopedismo. Foram esses instrumentos que talharam nossa cultura do livro e que determinam nossa idéia do texto.

O fim do objeto-livro

Não se pode, com efeito, abstrair os textos dos objetos que os comportam, ignorando que os processos sociológicos e históricos de construção do sentido se apóiam nas formas em que são dados a ler. Ao contrário de uma visão idealista que tende a sacralizar o autor e a fazer do texto um objeto imutável,

2 GODOY, Jacques. *La raison graphique; la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit, 1979.

3 LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*, volume 1: *Technique et langage*. Paris: Albin Michel, 1992.

4 DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1979.

não se lê um texto do mesmo modo segundo a edição na qual ele se apresenta. A conformação em livro implica escolhas de apresentação material que influem no estatuto do texto. Em função do modo de edição escolhido, os usos do livro, a natureza do público e sua relação com o texto podem variar consideravelmente.

A edição digital liberta o texto de sua relação com o livro. Este, a partir de então, não determina mais aquele. O texto existe fora de seu suporte material. Para bem compreender essa mutação, é preciso considerar os diferentes modos de digitalização. Pode-se digitalizar um texto como imagem. Foi a escolha feita pela Biblioteca Nacional da França na primeira onda de digitalização de seu fundo, foi esta também a de várias grandes bibliotecas norte-americanas que empreenderam desse modo o salvamento das edições de obras ameaçadas pela degradação do suporte papel. Graças a esse procedimento, é possível obter uma reprodução fiel do original que permite reconstituir em parte o objeto-livro; a paginação é conservada, somente a manipulação do volume fica comprometida.

O outro modo de digitalização é o "somente texto"; cada caractere do texto é codificado por um número segundo uma norma internacional (hoje se passou do código ASCII para a norma Unicode). Esse modo de proceder apresenta a grande vantagem de tornar o texto manipulável por um computador, que pode assim submetê-lo a todos os tipos de operações. Mas aqui o objeto-livro desaparece completamente, e com ele todas as referências tipográficas e todos os instrumentos de leitura a ele ligados. Ora, o texto, como se sabe, não é constituído por uma simples seqüência de caracteres. Trata-se também de um objeto complexo em que tudo é signo. A leitura há muito tempo não é mais uma simples operação de decodificação de caracteres alfabéticos. Trata-se de um processo semiótico em que intervêm a paginação e a conformação em livro.

Foi para atenuar essa perda que se criou a TEI (Text Encoding Initiative), que traduz por marcadores interpretáveis por uma máquina[5] um certo número de articulações lógicas do texto codificado, de que a tipografia até então se encarregava. Assim, é possível conservar o arcabouço intelectual de um texto para fins eventuais de edição em papel.

Novos suportes, novas leituras

Já há várias décadas que a digitalização de textos começou a suscitar novos modos de leitura. A partir do momento em que a leitura clássica não era mais operacional em textos digitalizados em modo texto, foi preciso inventar outros tipos de leituras, e novas disciplinas como a lexicometria

5 Segundo a norma SGML (Standard Generalised Markup Language).

ou estatística lexical puderam desenvolver-se. Solicitou-se ao computador que efetuasse tarefas em grandes *corpus* até então consideradas fastidiosas e "clericais": contar o número de ocorrências de uma palavra, elaborar concordâncias e índices, comparar textos uns com os outros, estudar a evolução do vocabulário, etc. Nessa perspectiva, o texto não é mais lido de maneira linear em seu eixo sintagmático, é sondado em seu eixo paradigmático. Essas novas leituras desconstroem o texto como enunciado, mas fazem com que apareçam certas características até então desapercebidas graças à mudança de escala. Apesar das reticências de certos professores universitários nos primórdios, esse uso do computador como instrumento de leitura é hoje universalmente admitido e suscitou um grande número de trabalhos. Nenhuma edição eletrônica de texto poderia doravante deixar de levar em conta essa dimensão da leitura que permite em alguns segundos encontrar uma passagem ou estudar a evolução do vocabulário de um autor.

Do texto ao hipertexto

A edição eletrônica de grandes *corpus* textuais dotados de instrumentos de busca não passa, no entanto, da primeira etapa do processo em curso. A segunda é constituída pela generalização das técnicas hipertextuais. Esta é sem dúvida mais fundamental, pois resulta do encontro de uma mudança epistemológica e de uma técnica. A mudança epistemológica diz respeito ao estatuto do texto na crítica contemporânea. Aqui não é o lugar para refazer sua história. Basta lembrar que depois de um período de inspiração estruturalista, que considerava o texto como objeto fechado e portador da totalidade de seu sentido, entramos na era do intertexto[6], da desconstrução e das leituras plurais. Daí em diante, não poderíamos ler um texto sem examinar todos os textos aos quais está ligado; também não poderíamos mais tomá-lo como emanação apenas do pensamento de um autor, sem considerar o funcionamento das tecnologias intelectuais que o exprimem. É essa visão mais complexa e menos determinista do texto que a técnica do hipertexto permite instrumentalizar. Se a digitalização do texto o separa do objeto-livro, reduzindo-o a uma seqüência de caracteres, o hipertexto utiliza o computador para reorganizá-lo de modo totalmente novo. O princípio consiste aqui em projetar em uma base de dados textuais não estruturada uma rede de *links* passíveis de serem ativados pelo usuário, rede esta que autoriza percursos de leitura motivados. Determinado fragmento textual (determinada "página") que estou lendo pode assim ser ligado a outros fragmentos que posso fazer aparecer com um simples clique do *mouse* em tal ou tal parte do

6 Ver, por exemplo, PIEGAY-GRO, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, 1996.

texto de partida. Vê-se assim o que a leitura ganha nessas novas operações intelectuais que o dispositivo favorece. Não apenas se encontram reativados os instrumentos do livro tradicional, mas a instantaneidade de exibição dos textos abre caminho para novas possibilidades. A consulta das variantes de um texto, por exemplo, reveste-se com freqüência de um caráter fastidioso, porque incômoda nas edições eruditas em papel, como a da Bibliothèque de la Pléiade. Ao mesmo tempo, os editores só publicam uma seleção delas, com freqüência arbitrária. Com o hipertexto e as múltiplas janelas das telas, a operação se torna fácil e provoca um novo modo de ler. O prototexto se torna parte integrante do texto, que surge assim mais como um processo em curso de elaboração do que como uma obra definitiva. De resto, as novas capacidades de armazenamento modificam o estatuto da nota de pé de página e das referências cruzadas. Não há mais necessidade de buscar o texto citado pelo autor em uma edição que se tornou inencontrável. Pode-se ter acesso a ela diretamente e ler grandes trechos, ou até mesmo – por que não? – sua integralidade.

Resulta dessas novas e diferentes possibilidades uma inversão da ordem hierárquica em que se baseia o livro clássico: autoridade do autor quanto ao texto, primazia do texto em relação às variantes e notas, leitura única, etc. É a essa inversão que já aspiravam Deleuze e Guattari[7] em *Milles plateaux*. Inscrevendo-se no paradigma da complexidade, eles aí denunciavam o "livro-raiz", ordenado segundo uma estrutura arborescente com sua lógica binária. A complexidade que caracteriza nossa relação com o mundo contemporâneo, escreviam eles, pede uma outra forma de livro, pois "o pensamento não é arborescente, e o cérebro não é uma matéria enraizada". É antes na figura do rizoma que os autores se comprazem em imaginar o livro futuro. Desse ponto de vista, o hipertexto traz uma resposta tecnológica para a problemática deleuziana.

Dispositivos e usos

Se o hipertexto instrumentaliza nossas leituras, não constitui, por enquanto, um suporte de leitura estabilizado que teria encontrado sua forma definitiva em substituição à do livro perdido. O hipertexto, de fato, pode encontrar-se em diversos dispositivos de leitura e de escrita.

O dispositivo mais próximo do livro clássico parece ser o CD-ROM. As razões para isto são múltiplas. A primeira se deve à dimensão material do objeto. Um CD-ROM pode ser comprado nas prateleiras de uma livraria e ter lugar em uma biblioteca. Para melhor ressaltar sua semelhança com o livro, certos editores não hesitam em apresentá-lo em uma embalagem "volumosa".

7 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Uma segunda razão pode ser buscada em seu fechamento, garantia da estabilidade e da autenticidade de seu conteúdo. O CD-ROM da *Encyclopaedia universalis* contém o equivalente da edição em papel e apenas seu equivalente[8], do mesmo modo que as *Obras completas* de Dumas ou as de Chateaubriand. Enfim, os editores de CD-ROM continuam, com freqüência, prisioneiros dos hábitos da edição clássica que às vezes reproduzem inconscientemente.

Hoje é cedo para predizer um futuro para as edições de texto nesse suporte. Mas desde agora podem-se apreciar as modificações que elas introduzem na relação do leitor com o texto. Elas se devem, essencialmente, ao crescimento das capacidades de armazenamento do suporte. Seria ridículo publicar uma única obra em um CD-ROM que pode conter várias dezenas de obras, até mesmo várias centenas. Os editores privilegiam, portanto, as edições de obras completas (todo Balzac) ou as coleções de obras (os romances do século XIX). Essa tendência a publicar grandes *corpus* tem tudo para desencorajar uma leitura extensiva e linear. Em compensação, favorece uma leitura de consulta, auxiliada por instrumentos de busca cada vez com melhor desempenho: em quais livros Alexandre Dumas evoca determinado bairro de Paris, quais são os escritores do século XIX que escreveram sobre a ferrovia, o que Chateaubriand pensava sobre o amor, etc. Torna-se possível, de resto, pôr o texto em relação com seu intertexto, situá-lo em seu contexto de produção e de recepção, aumentar sua inteligibilidade pela restituição do ambiente que presidiu sua criação – ler Stendhal escutando Cimarosa, Baudelaire olhando Goya ou Delacroix, etc. Com o crescimento da capacidade de armazenamento propiciado já hoje pelo DVD, em breve será possível propor "leituras" dos textos: comparar várias encenações de Shakespeare ou escutar uma antologia de poemas lidos por seus autores. De maneira geral, pode-se dizer que o suporte CD-ROM desfavorece a leitura clássica dos textos, mas incentiva sua encenação multimídia. A tela do computador não é, de fato, o equivalente informático da página impressa. Séculos de prática da leitura nos ensinaram a ler "através" das páginas do livro. Quando estou mergulhado na leitura de um romance, não vejo os caracteres tipográficos; vejo diretamente, em imaginação, a cena descrita pelo autor. Quando leio um verbete de uma enciclopédia, estou em ligação direta com a exposição de seu redator. A tela, ao contrário, me dá sua superfície para olhar e constitui um obstáculo à transparência dos traços escritos. Alguns jovens autores o compreenderam e começaram a escrever diretamente para esse novo suporte, jogando o jogo do multimídia, da interatividade e dos *links* hipertextuais.

8 O editor, todavia, propõe uma conexão com a rede Internet, que oferece atualizações regulares.

A nova comunicação textual

O CD-ROM, embora mal comece a encontrar um mercado e a formar novos usos, já sofre a concorrência da edição *off-line* na Internet. Na rede das redes, o livro-objeto desapareceu totalmente.[9] O texto não passa de um fluxo imaterial cujo suporte é inacessível ao leitor. Esse desaparecimento acarreta conseqüências que modificam as relações do triângulo autor/texto/leitor.

Em primeiro lugar, o lado do autor. Em nossa literatura ocidental, a figura do autor é essencial (seu nome se estampa na capa do livro), mesmo que sua preeminência só tenha aparecido tardiamente. O que é um autor? Trata-se de uma figura quase inteiramente construída para responder a uma necessidade: tal texto que leio foi escrito por alguém que posso identificar e cuja existência é como que a garantia do texto. Essa garantia é geralmente reforçada pelas instâncias autorizadas: a escola, as mídias, os editores, etc., que se apresentam como fiadores da qualidade do autor. Na Internet, reina a maior liberdade de escrever e de publicar fora dos circuitos acadêmicos ou socialmente validados. A proliferação de autores conduz de fato a uma desvalorização da noção de autor. Assim, realiza-se a profecia de Foucault[10]: "Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulariam e seriam recebidos sem que a função-autor jamais aparecesse".

Com o apagamento da figura do autor, o texto perde o que sustenta, em parte, sua autoridade. Sua publicação em rede completa essa desestabilização. Mesmo que se constituam na Internet novas bibliotecas (o projeto Gutenberg[11] é o melhor exemplo disso) e se instalem novos editores (como as edições "Zéro heure"), a reprodutibilidade e a circulação dos textos fragilizam o original e introduzem "ruído" em sua comunicação. Desse ponto de vista a Internet reata, do melhor modo, com as variações das culturas de tradição oral ou, no pior, com as variantes erradas dos manuscritos reproduzidos à mão. Supondo-se mesmo que cheguem a se constituir pólos editoriais estáveis, eles representariam apenas uma pequena parcela dos textos trocados na rede, pois o fenômeno novo e maciço da edição na tela é o hipertexto que toma aqui uma nova dimensão por seu caráter "distribuído". O texto que se dá a ler na Internet é constituído por um conjunto de fragmentos destacados de seu contexto de enunciação originário. O internauta que os percorre, recontextualiza-os em um novo enunciado que poderá, por sua vez, se tornar texto e ser retomado por outros em uma circulação sem fim.

9 O que não quer dizer que não possamos obter livros por intermédio da Internet. Ao contrário, o comércio de livros por correspondência encontra na tela novas saídas. Livreiros e editores começam a compreender isto. Podemos assim comprar livros que em seguida nos serão enviados pelo correio ou então obter arquivos informáticos que podem ser carregados e que estão prontos para impressão.

10 FOUCAULT, Michel. Quést-ce qu'un auteur? In *Dits et Écrits*, vol I; 1954-1969. Paris: Gallimard, 1970.

11 Esse projeto norte-americano visa a constituir um fundo digitalizado de obras de língua inglesa livremente disponíveis na Internet.

O leitor, como se vê, encontra-se na situação descrita já em 1936 por W. Benjamin[12]: "A diferença entre autor e público tende a perder seu caráter fundamental, ela é apenas funcional. Pode variar de um caso para outro. O leitor está a todo momento pronto para passar a escritor." Certamente não são todos os leitores que estão preparados para essa passagem ao ato. Mas é possível distinguir suas etapas. A primeira é a da interatividade. O leitor faz escolhas que determinam o texto que lhe é dado a ler. A segunda é a participação em fóruns. Estes existem em todos os campos. Os livreiros e os editores na Internet, por exemplo, oferecem a seus leitores a possibilidade de reagir aos textos por eles propostos. Por fim, torna-se cada vez mais fácil a própria pessoa publicar na Internet todos os tipos de documentos. A forma mais difundida dessas publicações individuais é hoje a *home page*, que está em vias de se tornar um gênero convencional.

Conclusão

Como o códice, os rolos de Alexandria ou os verbetes alfabéticos da Enciclopédia de Diderot e d'Alembert, os CD-ROM ou a Internet são "máquinas" para estruturar o saber. "As coordenadas e o estatuto material do enunciado fazem parte de suas características intrínsecas", já dizia Michel Foucault. Como em todos os períodos de mutação do escrito, os hábitos antigos tendem hoje a perdurar nos novos suportes. Diante do CD-ROM ou da Internet, o usuário fica com freqüência confundido, pois, como observa J. Jouët[13], esses novos objetos exigem "a participação do usuário, não mais na simples decodificação das mensagens, mas também no funcionamento operacional do sistema técnico". Esse funcionamento, no caso, necessita mais do que uma aprendizagem. Ele subverte completamente nosso *habitus* intelectual. Novos usos e novos instrumentos estão aparecendo. No processo de inovação em curso, será preciso que sejam conciliados a criatividade dos autores e editores e o respeito às expectativas dos usuários, tendo ao mesmo tempo em mente que os papéis de uns e outros tendem daqui para a frente a se intercambiar na nova paisagem da comunicação textual que se instala.

Tradução de Júlio Castañon Guimarães

12 BENJAMIN, Walter. L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée. In *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

13 JOUËT, J. Pratiques de communication et figures de la médiation; Des médias de masse aux technologies de l'information et de la communication. In *Sociologie de la communication*, p. 307.

Da linha (de comando) à constelação (icônica)

Kenneth Goldsmith[1]

Uma coisa que se deveria saber sobre Bruce Andrews[2] é o quanto ele é devotado ao papel. Até recentemente, Bruce ainda batia seus poemas numa IBM Seletric dos idos de 1978 (Charles Bernstein[3] referiu-se a ele como o melhor datilógrafo que conhece). Finalmente, Bruce foi forçado a escrever num computador quando os editores começaram a dar a entender que não queriam lidar com sua obra porque era datilografada em papel, em vez de ser entregue em disquete. Além do mais, o que ocorreu na rede nos últimos cinco anos, de um modo geral, passou bem ao largo de Bruce. Assim, não fiquei surpreso quando recentemente ele levantou a questão de o tempo da poesia visual e concreta na página ter passado. Bruce afirmou que, como um movimento baseado no papel, a poesia visual e concreta teve seu momento na década de 1960 e depois se retraiu, deixando um legado fraco e poucos herdeiros visíveis para aquilo que foi certa vez uma prática vigorosa. Ainda que a tradição da poesia visual e concreta tenha se perpetuado em muitas direções férteis, e numerosas publicações estejam ainda hoje sendo produzidas, ele quebrava a cabeça tentando pensar num legado baseado em papel que lhe desse a sensação de que essa prática estivesse avançando de maneira significativa. Mas tudo o que pôde conceber, lamentou, parecia simplesmente anacrônico; uma imitação e uma reedição pálida das partes mais brilhantes de um movimento que o inspirara a começar a escrever no final da década de 1960 e início da década de 1970. Sugeri que, talvez, tal como a música dodecafônica ou o serialismo, a poesia concreta simplesmente se esgotara na página e não havia mais nada a fazer nesse meio. Bruce respondeu que, se esse fosse o caso, achava surpreendente que, finalmente, numa

1 Kenneth Goldsmith: Poeta, *performer*, artista plástico, crítico de música e DJ na WFMU em Nova Iorque. Autor de mais de trinta livros de poesia e fundador e editor da UbuWeb Visual, Concrete and Sonud Poetry Poesia (www.ubu.com).

2 Bruce Andrews: Artista e poeta performático. No final da década de 1970 e no início da de 1980, foi, junto com Charles Bernstein, co-editor da legendária revista e do livro L=A=N=G=U=A=G=E.

3 Charles Bernstein: Poeta, ensaísta e professor da Universidade da Pensilvânia. Entre seus livros de poesia, pode ser citado *Republics of Reality: Poems 1975-1995* (Sun and Moon Press, 1997). Editou também livros de poesia norte-americana contemporânea, como *Live at the Ear* (Elemenope Productions, 1994), uma antologia de audiopoesia. Foi traduzido para o português por Régis Bonvicino, que também publicou, no nº3 da revista *Sibila*, uma entrevista e alguns de seus poemas.

época em que todos tinham as ferramentas – *Photoshop*[4] e *Ilustrator*[5] – para fazer fantástica poesia concreta na página, a prática em seu estado atual tivesse perdido o vigor.

Peguei-me pensando por que Bruce teria feito comentários como esse, quando, historicamente, a poesia concreta na página continuava sendo inspiradora. Meus livros mais queridos são as diversas antologias que apareceram na década de 1960. Na verdade, foi uma viagem no final dos anos 1980 ao Arquivo de Poesia Concreta e Visual ("The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry"[6]) de Ruth e Marvin Sackner que lançou a semente daquilo que se tornaria a *UbuWeb*, meia década mais tarde. Na época de minha visita, eu estava imerso no *mainstream* do mundo da arte, e os Sackner tinham comprado uma obra minha. Eles me convidaram para instalar a peça e ver sua coleção. Apesar de tão vasta e impressionante, havia um toque de tristeza naquilo tudo. As coisas pareciam relíquias de um período passado. Os destaques da coleção eram numerosas e magníficas obras da vanguarda do século XX, indo do construtivismo russo até figuras históricas bem conhecidas como Ian Hamilton Finlay[7] e John Cage. Entretanto, no geral, as obras contemporâneas me surpreenderam por sua ineficácia.

Em retrospecto, percebo que foi tanto a época de minha visita quanto a qualidade das obras que me fizeram sentir assim. Em grande parte, a coleção de Sackner apresentava uma tendência modernista inabalável, que a tornava terrivelmente datada depois de duas décadas de pós-modernismo. A utopia otimista da maioria daquelas obras parecia ingênua no clima do final dos anos 1980, quando não fazíamos mais escultura, mas inventávamos objetos; quando não escrevíamos mais poemas, mas construíamos textos. Saí dos Sackner instigado, mas perplexo; alguma coisa não fazia sentido.

Avanço rápido para o início de 2001 na mostra "Poetry Plastique" da galeria Marianne Boesky, bem no centro do mundo das artes nova-iorquino. Participo de uma mesa-redonda numa sala cercada por trabalhos artísticos que poderiam, em muitos aspectos, ser chamados de poesia visual e concreta.

---

4 *Photoshop*: programa da Adobe usado no tratamento de imagem.

5 *Illustrator*: programa de ilustração da Adobe.

6 *The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry*: fundado em 1979, em Miami Beach, na Flórida, por Ruth e Marvin Sackner, o arquivo reúne uma coleção de livros, textos críticos, desenhos, colagens, esculturas, objetos, manuscritos, correspondência não só de artistas e poetas contemporâneos de várias partes do mundo (Américas, Europa, Ásia, África) relacionados com o movimento da poesia visual e concreta, como também de outros que podem ser identificados como precursores do movimento.

7 Ian Hamilton Finlay: nascido, em 1925, em Nassau, nas Bahamas, suas primeiras contribuições para o movimento de poesia concreta ocorreram na década de 1960 com as obras Rapel (1963) e Canal Ship 3 e 4 (1964). Do final da década de 60 até hoje, tem trabalhado com instalações arquitetônicas, pinturas, poemas-posters e peças talhadas em pedra. Finlay ficou bastante conhecido pela transformação que engendrou em sua fazenda perto de Edimburgo, convertida numa "república" miniatura, que ele chamaria de "Little Sparta", com esculturas, templos e peças de arte conceitual.

A discussão é coordenada por Marjorie Perloff[8], que inicia sua fala observando que atualmente poesia concreta é um assunto quente: acadêmicos se interessam por ela, conferências ocupam-se dela e exposições, como essa de que participávamos, estavam se tornando cada vez mais comuns. O rumo dos acontecimentos me encorajou, mas eu ainda não podia entender como e por que a poesia concreta retornara à ordem do discurso.

Parte da resposta ocorreu-me poucas semanas mais tarde na Society of Americas, na Park Avenue, onde eu estava fazendo uma comunicação sobre a *UbuWeb* num evento dedicado a Décio Pignatari, membro fundador do grupo Noigandres. Depois de uma longa noite de muitos trabalhos acadêmicos, apresentações e leituras, Décio galgou o palco e começou a lembrar a história da poesia concreta, no que dizia respeito ao grupo Noigandres em São Paulo no começo da década de 1950. Fiquei estupefato. Tudo que ele dizia parecia prenunciar em diversos aspectos os mecanismos da Internet: entrega, conteúdo, distribuição, interface, multimídia, apenas para nomear alguns. De repente, tudo fez sentido, como a famosa declaração de De Kooning[9]: "A História não me influencia. Eu a influencio". Foi preciso a rede para nos fazer ver como a poesia concreta foi presciente ao prever sua própria recepção viva meio século mais tarde. Imediatamente entendi que o que estava faltando à poesia concreta era um ambiente apropriado onde ela pudesse florescer. Por muitos anos, a poesia concreta esteve no limbo: foi um gênero deslocado em busca de um novo meio. E agora encontrara um.

Um gênero em busca de um meio

O movimento da poesia concreta, do verso à constelação, anuncia o movimento paralelo, na computação, da interface de linhas de comando a interfaces gráficas para o usuário. A primeira vez que vi uma interface gráfica, em janeiro de 1995, fiquei particularmente surpreendido por um elemento: o *gif*[10] entrelaçado. À medida que as linhas alternadas eram preenchidas, diante de meus olhos, um meio inteiro estava passando da linha à constelação. Isso me lembrou a definição de poesia concreta do grupo Noigandres: "[A] tensão de palavras-coisa no espaço-tempo". Quando olhamos para os primeiros manifestos da poesia concreta, somos obrigados a reconhecer esse ambiente de rede. É surpreendente como o rol de atributos físicos, de 1958, para o qual

8 Marjorie Perloff: uma das mais importantes críticas norte-americanas contemporâneas, professora da Universidade de Stanford desde 1986. Entre seus livros, podem ser citados: *Poetic License: Studies in Modernist and Postmodernist Lyric* (1989), *Postmodern Genres* (1990), *Radical Artifice: Writing Poetry in The Age of Media* (1991), *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (1996), *Poetry On and Off the Page: Essays for Emergent Occasions* (1998).

9 Willem De Kooning (1904–1997): pintor, um dos participantes da exposição coletiva do grupo de artistas que constituiria, seguindo denominação de Clement Greenberg, a New York School.

10 *gif* (*graphic interchange format*) é uma forma de arquivo de imagem em computador.

o grupo Noigandres buscou inspiração em diversos precursores poéticos, está relacionado com o espaço da tela:

> espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elemento substantivo da composição... método ideogramático... palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço... atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço... [a] visão, mais do que como realização... linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso (1987, p. 158).

Focalizando mais especificamente as tendências icônicas do concretismo, o poeta suíço Eugen Gomringer[11], em seu manifesto de 1954, "Do verso à constelação", afirma:

> Nossas línguas estão a caminho da simplificação formal; formas restritas, abreviadas de linguagem estão surgindo. O conteúdo de uma sentença é freqüentemente transmitido numa simples palavra. Além do mais, há uma tendência entre as línguas para que as muitas formas sejam substituídas por umas poucas, geralmente válidas. Logo, o poema novo é simples e pode ser percebido visualmente como um todo assim como em suas partes... sua preocupação é com brevidade e concisão.

Mary Ellen Solt[12] atualiza as preocupações de Gomringer especificamente em relação aos meios eletrônicos em sua introdução de 1968 a *Concrete Poetry: a World View*:

> Os usos de linguagem na poesia tradicional não acompanham os processos vivos da língua e os métodos rápidos de comunicação que atuam em nosso mundo contemporâneo. As línguas contemporâneas exibem as seguintes tendências: um movimento em direção à "simplificação formal", à declaração abreviada em todos os níveis de comunicação, desde a manchete, o *slogan* publicitário, à fórmula científica – a mensagem visual concentrada e rápida.

Com seu dinamismo e hiperespaço implícitos, os poetas concretos pareciam estar implorando pela entrada da multimídia em sua prática. Uma vez que a tecnologia não estava ainda disponível, eles ficaram presos à página. Dessa forma, para descrever uma experiência multimídia, usaram metáforas análogas amplamente conhecidas, mas baseadas na página: a "Klangfarbenmelodie"

11 Eugen Gomringer: poeta suíço-boliviano, autor de *Kostellationen* (1953). Em 1956, durante o período em que foi secretário de Max Bill na Escola Superior de Estética Industrial, em Ulm, Gomringer encontrou-se com Décio Pignatari, um dos membros do grupo Noigandres (criado juntamente com Haroldo e Augusto de Campos, em São Paulo, em 1952), então em viagem pela Europa, estabelecendo-se, assim, uma confluência entre a corrente brasileira e a suíça, atuantes desde 1952 e 1953, respectivamente, assim como a definição dos princípios gerais desse movimento internacional de poesia e do nome "poesia concreta" como expressão capaz de englobá-lo. É de Gomringer, também, o manifesto "Do verso à constelação", publicado em 1954, e evocado por Goldsmith no título deste ensaio.

12 Mary Ellen Solt: poeta e professora da Universidade de Indiana, autora de *Concrete Poetry: a World View* (Co-editor: Willis Barnstone. Bloomington, Indiana University Press, 1968), de *Flowers in Concrete* (Indiana University Press, 1966) e de *The Peoplemover 1968. A Demonstration Poem* (West Coast Poetry Review, 1978).

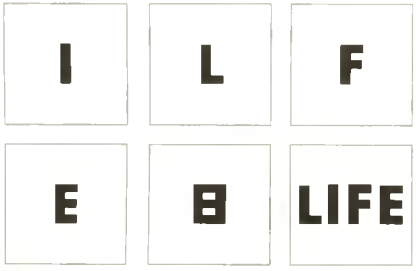


Fig. 1

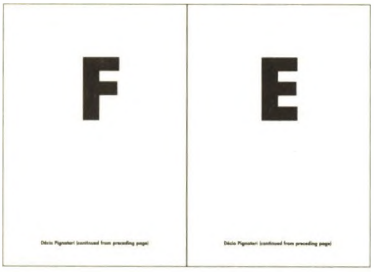


Fig. 2

("melodia de timbres") de Webern e o conceito de Joyce do "verbivocovisual", que poucos anos mais tarde também foi empregado em relação aos meios eletrônicos por Marshall McLuhan.

Antecipando instabilidade

De acordo com Johanna Drucker[13], "a característica mais notável da poesia concreta é a sua atenção ao aspecto visual do texto na página" (DRUCKER, p. 110). Eu diria que, da perspectiva privilegiada de hoje, sua característica mais notável é a atenção ao aspecto visual do texto *fora* da página. O ambiente de visão da rede é instável. Devido às muitas variáveis nas condições de visualização (tudo, desde os sistemas operacionais aos monitores), nos acostumamos a ver nossas páginas parecerem diferentes em cada máquina. Enquanto poemas convencionais tendem a manter suas propriedades formais e semânticas numa variedade de meios, a poesia visual sempre operou num ambiente instável, mesmo quando apresentada numa página.

Tome-se, por exemplo, o cinepoema "LIFE" (1958) de Décio Pignatari. No formato grande de *Concrete Poetry: a World View*, de Mary Ellen Solt, o poema inteiro aparece em uma página (SOLT, 109, fig. 1). Há seis blocos, em duas fileiras, com as letras "I, L, F, E", um número 8 [que é, na verdade, as letras de *LIFE* uma sobre a outra] e a palavra LIFE; é como se estivéssemos vendo um prédio erguido sobre letras. Isso é muito diferente do mesmo poema reproduzido em *Anthology of Concrete Poetry*, de Emmett Williams[14], onde está espalhado em seis páginas, cada uma com uma única letra ou

13 Johanna Ruth Drucker: professora do Departamento de Inglês e diretora do Media Studies da Universidade de Virginia, autora de *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition* (Columbia University Press, 1994), *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art* (The University of Chicago Press, 1994), *The Alphabetic Labyrinth: The Letters in History and Imagination* (Thames and Hudson, Spring 1995).

14 Emmet Williams: poeta e teórico nascido em 1925 em Greenville (nos EUA). Viveria de 1949 a 1966 na Europa, em Darmstadt, entre outros lugares, onde participaria da vertente européia do movimento Fluxus. É de Williams a importante *Anthology of Concrete Poetry*, publicada em Nova Iorque em 1967, incluindo poetas do Brasil, da Alemanha, da Áustria, da França, da Inglaterra, do Japão, dos Estados Unidos, da Itália, da Tchecoslováquia e da Suíça, que funcionaria como referência fundamental para o estudo da expansão e da internacionalização do movimento concretista.

palavra (WILLIAMS, s/p, fig. 2). Além disso, cada página vem anotada embaixo pelo comentário do editor (traduzir: ferramenta de navegação), que diz "Décio Pignatari (continuação da página precedente)", como para indicar uma continuidade cinemática.

Os dois livros são de diferentes formatos e tamanhos e as características visuais do poema são readaptadas para cada um dos diversos formatos. Em ambos os livros, a página pretende ser branca, mas, examinando-a mais de perto, as diferenças tornam-se mais pronunciadas: a antologia de Williams é impressa num papel creme, enquanto a de Solt num papel liso e acinzentado.

Desmontando o poema ainda mais, as próprias letras surgem diferentemente em cada edição: devido ao seu tamanho, na edição de Solt as letras parecem ser lisas e mecânicas, enquanto na edição de Williams o contorno das letras é recortado e aparentemente desenhado à mão. (Traduzir: *anti-aliased*[15], *bitmapped*[16]).

Obviamente tais diferenças no desenho das letras e no contexto permitem diferentes leituras – e conseqüentemente diferentes significados – para o mesmo poema.

Muito diferentes, portanto, são as condições do verso tradicional. Tome-se, por exemplo, o poema "Sun", de Michael Palmer[17], tal como foi reproduzido em *Poems for the Millenium, Volume Two* (ROTHENBERG AND JORIS, p. 720-22), da Universidade da Califórnia, e em *From the Other Side of the Century* (MESSERILI, p. 670-73), da Sun and Moon. Ambos usam uma fonte com serifa de tamanho semelhante num papel de cor semelhante. Porém, o mais importante é que as quebras de verso de Palmer são coerentes nas duas edições, respeitando as intenções do autor. Quando transportado para a rede, o poema de Palmer permanece intacto. Reproduzido no *site Dia Center*, os versos de "Sun" quebram-se identicamente como nas duas edições impressas. A única diferença da rede é que o poema é colocado numa fonte sem serifa que de modo algum altera seu significado ou as intenções de Palmer. Em qualquer meio, há apenas um modo para exibir seu poema; as palavras permanecem petrificadas, conseqüentemente o significado – como prescrito pelas decisões formais do autor – permanece inalterado independentemente do meio.

Na rede, as variáveis crescem quando é introduzido movimento. Usando o modelo bastante primitivo do "vira-página", a antologia de Williams move o leitor de "página a página" (metaforicamente "de quadro a quadro").

15 *anti-aliased*: *anti-alias* é o nome da ferramenta que suaviza a imagem no computador; *anti-aliased* significa suavizado.

16 *bitmap*: extensão de arquivo de imagem; todas as fotografias e pinturas digitais, por exemplo, são *bitmapped*, e qualquer outro tipo de imagem pode ser guardada ou exportada em um formato de *bitmap*.

17 Michael Palmer: nascido em Nova Iorque, em 1943, é autor de vários livros de poesia, como *Codes Appearing*: Poems 1979-1988 (New Directions, 2001), *The Promises of Glass* (2002), *The Lion Bridge*: Select Poems 1972-1995 (1998), *At Passages* (1996). Foi traduzido para o português por Régis Bonvicino.

Quando Décio mostrou "LIFE" durante sua palestra na Society of Americas, ele o "animou", passando rapidamente para frente e para trás uma série de *slides*. Na mesma noite, durante minha apresentação, mostrei uma versão animada de seu cine-poema "Organismo" de 1960, formalmente similar a "LIFE", que está na *UbuWeb*. Como um *gif* animado[18], ele emprega mecanicamente o mesmo dispositivo do "vira-página", movendo-se quadro a quadro num circuito que se repete incessantemente. Mas, observando aquela versão (feita em 1997), surpreende como a animação *gif* parece primitiva hoje em comparação com as tecnologias *Shockwave*[19] e *Flash*[20] prevalecentes. Uma das qualidades notáveis do *Flash* é a capacidade do arquivo de expandir-se e adaptar-se automaticamente à largura de qualquer janela do navegador: se a sua tela é pequena, o arquivo se encolhe visualmente para preencher a janela de forma perfeita, sem perder nada. O mesmo ocorre com a tela grande. Na verdade, *Shockwave*, *Flash*, *Java*[21], do Sistema Sun[22], e o formato PDF, do Adobe[23], têm como objetivo prover uma estabilidade internavegador, interplataforma, para a rede – tanto textual como visual –, inerente ao poema de Palmer.

Essas tecnologias se encaixam com a declaração utópica de Max Bense em 1965: "a poesia concreta não separa línguas; une-as; combina-as. Isso faz parte de sua intenção lingüística, que transforma a poesia concreta no primeiro movimento poético internacional" (SOLT, p. 73). A insistência de Bense numa língua combinatória universalmente legível anuncia os tipos de sistemas de distribuição que a rede permite. Insiste-se numa poética de pan-internacionalidade ou não-nacionalidade, que hoje encontra sua expressão em redes globais descentradas, orientadas para a constelação, onde nenhuma entidade geográfica tem posse única do conteúdo.

Plano e frio

A declaração de Bense reflete os sentimentos modernistas do Estilo Internacional. De fato, a fidelidade inflexível de Noigandres ao modernismo tem seu paralelo na paisagem cibernética de hoje. Por exemplo, durante anos houve um esforço implacável (geralmente terminando em fracasso) para tentar incorporar a dimensionalidade aos meios que são, em essência, planos: a interface e a tela. Noigandres aderiu rigorosamente aos princípios

18 gif animado: seqüência de quadros de imagens com animação.

19 *Shockwave*: programa que gera animações para Internet no formato *Flash*.

20 *Flash*: formato de imagem e movimento utilizado na *Web*; também é utilizado em programas de interação. Obs: *Flash* e *Shockwave* são programas diferentes da mesma empresa (Macromedia). O programa *Shockwave* é mais complexo e mais completo do que o *Flash*, porém mais pesado.

21 *Java*: linguagem de programação de computador utilizada no desenvolvimento de mini-aplicativos para Internet.

22 Sun: empresa de desenvolvimento de programas de computadores tais como *Java*.

23 PDF: (Portable Document Format) é uma extensão de imagem e texto gerado pelo programa Acrobat da Adobe.

modernistas greenbergianos[24], tais como espaço não-ilusionista e total autonomia da obra de arte. Observando os exemplos das primeiras obras concretas, de fato nenhuma é ilusionista; em vez disso, uma linguagem simples, sem serifa, habita o plano da página branca e, como Greenberg diz, "[as] formas aplainam-se e se estendem na densa atmosfera bidimensional".

Fazendo assim, a temperatura emocional é mantida intencionalmente fria, controlada e racional, o que repercute na definição de poesia concreta do "Plano Piloto", de Noigandres:

> poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil. (SOLT, p. 71)

A definição de Noigandres pode ser lida como algo retirado de um manual de programação. E é esse tipo de equilíbrio matemático que faz a sua poesia tão adaptável ao ambiente de computação de hoje.

"LIFE", de Pignatari, é um exemplo de uma obra que recorre à mecânica do estilo internacional. Ao usar uma tipografia similar ao logotipo da revista *Life* (disponível, em 1958, em muitas línguas ao redor do mundo), Pignatari sugere que o próprio poema será entendido por todos, devido não apenas ao seu uso da linguagem ideogramática, mas, de modo igualmente importante, ao reconhecimento da marca. Uma crítica feita à poesia concreta é que ela não é nada mais do que desenho gráfico. De fato, a poesia concreta abarcou os paralelos entre os dois [linguagem ideogramática e desenho gráfico], usando freqüentemente desenhos e linguagem comerciais para criticar os produtos que apareciam em seus textos. (Cf. o poema antipropaganda "Beba Coca-Cola", de Pignatari). E em nenhum lugar isso é mais evidente do que na rede. Com todo mundo trabalhando com o mesmo conjunto de ferramentas – *Photoshop*, *Illustrator*, *Director*[25] – no mesmo meio e na mesma resolução de 72 dpi[26], é freqüentemente difícil, na rede, separar artes plásticas de propaganda (muitos *sites* tais como *rtmark.com* empenham-se em misturar os dois).

UbuWeb quer ser livre

Se, como comentei no início deste artigo, o tempo da poesia concreta na página já passou e o futuro do gênero está na rede, onde seu mecanismo de distribuição se localizaria? Assumi essa tarefa e criei a *UbuWeb* em 1996,

24 Clement Greenberg (1909-1994): um dos maiores críticos de arte americanos da segunda metade do século XX, colaborador da *Partisan Review*, de *The Nation* e *Commentary*, foi o primeiro a distinguir os artistas modernos nova-iorquinos do alto modernismo europeu e a reconhecer a importância artística de Jackson Pollock e de outros da mesma geração, como De Kooning David Smith. É autor da coletânea *Arte e cultura*, de 1961, de *Henri Matisse, Mirò, Hofmann* e *Estética doméstica*, entre outros ensaios.

25 *Director*: *software* da Macromedia que permite criar animações e programas simples para a *Web*.

26 72 dpi: *dots per inch* (pontos por polegada), definição de imagem usada em qualquer padrão de definição de telas de computadores.

um ano depois da introdução em larga escala do *Netscape* 1.0. Embora ainda primitiva, a rede era, mesmo então, um espaço "verbivoçovisual" noigandreano.

No princípio, a *UbuWeb* era pouco mais do que uma réplica do padrão de um livro. Estávamos interessados numa prática estritamente de distribuição, usando a onipresença da rede como uma maneira de voltar a imprimir, por assim dizer, antologias de poesia concreta que, há muito, estavam esgotadas. Obras históricas e contemporâneas escaneadas compunham a maior parte da página. Tudo poderia ter sido facilmente impresso em papel e encadernado em livro.

Entretanto, com as tecnologias avançadas prevalecendo, a *UbuWeb* começou a ampliar seu escopo. Chegou um tempo em que ficou evidente para mim que a poesia visual e concreta queria mover-se para além da página e fora da tela estática. Quando a *UbuWeb* começou a receber trabalhos sofisticados para nossa seção contemporânea em *Flash*, *Java*, *JavaScript*[27], *Shockwave*, dHMTL[28], etc., nossa política mudou, passamos a aceitar apenas poesia feita especificamente para a rede. Se ela não pudesse ser reproduzida numa página, ficávamos interessados nela (a seção histórica necessariamente permaneceu estática).

Uma vez que uma massa de obras começou a afluir, compostas por avançadas tecnologias específicas para a rede, comecei a perceber que as profecias de Noigandres se realizavam. Isso, talvez, seja mais bem exemplificado na *UbuWeb* pelo projeto épico, em *Flash*, de Brian Kim Stefans[29], "The Dreamlife of Letters". "Dreamlife" apareceu como resposta a um denso texto da poeta e teórica literária feminista Rachel Blau DuPlessis[30]. Num gesto cageano de "escrever-através" (write-through)[31], Stefans criou um novo poema estático, orientado para a página, a partir do texto de DuPlessis. Ele afirma:

> Como as palavras quase invariavelmente assumem significados quase obscenos quando são deixadas a perambular por si próprias, e como o texto de DuPlessis era, antes de tudo, muito pesado, não gostei muito do meu poema [resposta]. Mais importante, como estava num tipo de forma concreta clássica, ele se assemelhava a uma estética muito mais velha, aquela já bem explorada por Gomringer, pelos irmãos Campos e vários outros nos últimos cinqüenta anos e, por isso, não era muito interessante para mim. (STEFANS, *UbuWeb*)

27 *JavaScript*: linguagem de *scripts*, isto é, micro-aplicativos utilizados para fazer coisas muito simples, como verificar se um usuário preencheu todos os campos de um formulário em um determinado *site*.

28 dHTML: (dynamic hypertext markup language): extensão de HTML (linguagem usada para se escrever para Internet) que trabalha tanto com a interatividade quanto com elementos mais complexos e dinâmicos.

29 Brian Kim Stefans: é o autor de *Free Space Comix* (1998), *Gulf* (1998 / 2000) e *Angry Penguins* (2000), é também o editor de arras.net – *site* dedicado à nova poética eletrônica – e criador de obras como o poema (em formato *Flash*) "Dreamlife of Letters", disponível na ubuweb.com . É também um crítico cultural bastante atuante nos EUA, publicando em importantes revistas como a *Boston Review* e *Jacket*.

30 Rachel DuPlessis: poeta e professora de Inglês da Universidade de Temple, autora de *Genders, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry*, 1908-1934 (Cambridge, 2001) e *Draft 1-38*, Toll (Wesleyan University Press, 2001).

31 *Write-through* (WT): leituras e escritas na memória de sistema.

Assim, Stefans transformou sua resposta estática insatisfatória num arquivo *Flash* de 11 minutos, a que se refere como um "curta-metragem". Em minha opinião, na declaração de Stefans, a expressão "forma concreta clássica" é usada para se referir à poesia visual que tem como base a página. O que ele faz, entretanto, em "Dreamlife" é pegar os elementos concretos clássicos e, usando tecnologias específicas de rede, trazê-los para lugares com os quais os "concretistas tradicionais" podiam apenas sonhar.

Como vemos no trabalho de Stefans, elementos do estilo concreto clássico são exibidos na tela: a preocupação com uma área visual plana, o uso de letras sem serifa, o desdobramento cinemático de capítulos sucessivos (lembrando o cinepoema "LIFE", de Pignatari), a interação entre linguagem fragmentada e sentido semiótico, o uso minimalista da língua e a fusão de palavras e símbolos semióticos baseados em ícones. Até a escolha da cor – laranja – transmite uma sensação retrô dos anos 1960, referência ao frontispício do "Poetamenos", de Augusto de Campos, na antologia da poesia concreta de Solt, de 1968.

Examinei o trabalho de Stefans no Netscape Explorer, no Windows e no Mac, em pequenos monitores e em grandes telas de projeção, e o poema permanece inalterado em todas as plataformas, chegando mesmo a se adaptar à dimensão de qualquer tela em que seja apresentado. Acessei e mostrei a obra de Stefans para platéias onde quer que uma conexão com a rede estivesse disponível. Avancei rapidamente o poema e o executei de trás para adiante. Pulei seções e o mostrei aleatoriamente. Vi a obra em sua inteireza; repeti-a como uma proteção de tela e a deixei rodando durante o dia todo em minha máquina. Na *UbuWeb*, enquanto o *site* estiver ativo, a obra de Stefans jamais estará fora de catálogo. Como tal, a *UbuWeb* é um novo modelo para a poesia sonora, visual e concreta, e prospera mundo afora num novo sistema de distribuição.

Para concluir, lembrei-me de uma história: em 1996, minha mulher e eu fomos ver Pietro Sparta, um *marchand* muito bem-sucedido que vivia na minúscula cidade francesa de Chagny. Ele tinha um belo espaço industrial repleto de obras conceituais reconhecidas internacionalmente. Depois de ver a sua coleção, fomos a um café para tomarmos drinques e ele nos contou como chegara a essa situação singular. Seu pai, um simpatizante do comunismo, fora expulso da Sicília por sua atividade política. Ele se mudou com sua família para a França assim que encontrou trabalho numa fábrica em Chagny. Residindo lá, um de seus filhos morreu e foi sepultado na cidade. De acordo com a tradição siciliana, uma família jamais pode sair do lugar onde um filho é enterrado; conseqüentemente, Chagny tornou-se a nova casa dos Sparta. Preso numa cidade pequena, Pietro começou a se interessar por arte contemporânea lendo as revistas ilustradas de arte vendidas na banca

de jornal em Chagny. Ele ficou obcecado e começou a se corresponder com os artistas. Em pouco tempo, quando iam à França os artistas passaram a visitar Sparta. Este logo conquistou sua confiança e começou a montar pequenas exposições. Os artistas ficaram tão impressionados com sua sinceridade e dedicação à arte que começaram a mostrar seus melhores trabalhos com ele. Aos poucos, sua reputação foi crescendo até permitir que ele comprasse a fábrica onde seu pai trabalhara logo que chegou à cidade e a convertesse numa fascinante e espaçosa galeria. Hoje, ele ainda vive em Chagny. E seu pai, agora aposentado, cuida de numerosas plantas exuberantes no terreno da antiga fábrica.

Tradução de Regina Lúcia de Faria e Tânia Dias



Textos citados

DIA CENTER FOR THE ARTS WEBSITE, http://www.diacenter.org

DRUCKER, Johanna. *Figuring the Word*. New York City: Granary Books, 1998.

MESSERILI, Douglas (Ed.). *From the Other Side of the Century: A New American Poetry 1960-1990*. Los Angeles: Sun & Moon, 1994.

ROTHENBERG, Jerome and JORIS, Pierre (Eds.). *Poems for the Millennium*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

RTMARK WEBSITE, http://www.rtmark.com

SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry. A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

UBUWEB VISUAL, Concrete and Sound Poetry, http://www.ubu.com.

WILLIAMS, Emmett (Ed.). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.

O ORAL E O ESCRITO II

O arcaísmo no romance: ***O morro dos ventos uivantes*** 49
Susan Stewart

O arcaísmo no romance: *O morro dos ventos uivantes*

Susan Stewart

Tendo em vista nossa temática comum, "A historiografia literária e as técnicas de escrita", gostaria de apresentar uma visão geral de um trabalho recente que fiz sobre a continuidade das formas folclóricas orais nos textos literários, em torno de questões do arcaísmo, e mostrar uma breve estrutura da continuidade do formato da balada* na obra-prima de Emile Brontë *O morro dos ventos uivantes*.

Freud escreveu em *O mal-estar da civilização* sobre "o problema mais geral da preservação na esfera da mente", sugerindo que

> desde que superamos o erro de supor que o esquecimento com que nos achamos familiarizados significava a destruição do resíduo mnêmico – isto é, sua aniquilação – ficamos inclinados a assumir o ponto de vista oposto, ou seja, o de que, na vida mental, nada do que uma vez se formou pode perecer – o de que tudo é, de alguma maneira, preservado, e que, em circunstâncias apropriadas (quando, por exemplo, a regressão recua o suficiente), pode ser trazido de novo à luz.[1]

"Nada do que uma vez se formou pode perecer" e "sob circunstâncias apropriadas de regressão, qualquer coisa pode ser trazida à luz". Existem dois momentos em que algo é formado nos processos descritos por Freud: aquela articulação inicial da memória e a regressão do relembrar. Quando pensamos no uso padrão do termo *arcaísmo*[2], onde a forma mais antiga de uma palavra se sobressai devido a uma mudança de pronúncia, vemos que não é a ressonância com o passado que o torna visível no formato do presente, mas sim a ausência de enquadramento, a *imensurabilidade* e seu ressurgimento dentro da

---

* N.T.: o termo em inglês é *ballad*; segundo a enciclopédia Britannica, a *ballad* é "uma canção folclórica que apresenta uma narrativa curta, cujo estilo distinto se cristalizou na Europa, no final da Idade Média, e que persiste até hoje em comunidades onde a educação, o contato urbano e a comunicação de massa ainda não afetaram o costume das cantorias folclóricas". O termo *balada* vem sendo usado em literatura para designar esta forma poética primitiva que mescla letra e música, narrando um episódio.

1 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* em Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume XXI. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969, p. 87.

2 "Archaism," em PREMINGER, Alex (Ed.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965, p. 47-8.

exteriorização, o que é necessário à construção de todas as obras de arte. Horácio escreveu em sua obra *Arte poética*:

> Sempre será permitido a qualquer um criar um vocábulo, desde que se baseie na índole da língua. As florestas mudam de aspecto com a queda das folhas de suas árvores à proporção que os anos passam, caindo em primeiro lugar as que primeiro brotaram. Assim, as palavras antigas substituem-se por outras, que, a princípio, são dotadas de todo vigor, obedecendo ao desenvolvimento dos jovens. Nós, e tudo o que possuímos, estamos sujeitos à morte. Podemos fazer o mar penetrar na terra, tornando possível a construção de um porto a fim de resguardar as naus dos ventos aquilões, o que será trabalho digno de um rei; também que uma lagoa, durante muito tempo estéril e apta a ser navegada, sustente as cidades vizinhas e seja sulcada com o pesado arado; e, ainda, que um rio mude o curso que era prejudicial às plantações, tomando melhor direção. Todos esses trabalhos humanos perecerão. Por idêntico motivo, as palavras não conservarão eternamente o seu esplendor e a sua graça. Muitas já fora de emprego renascerão, e as que agora estão em voga desaparecerão se assim quiser o uso, que é o árbitro, a força e a norma da linguagem.[3]

Owen Barfield sintetizou o arcaico, de maneira útil, como algo que envolve um "lapso de tempo", uma experiência da língua como morta ou reificada, e uma sensação de *retorno* a algo mais antigo[4]. O arcaico pode sobressair como uma pedra no barro, fazendo-nos lembrar de que o barro é feito do mesmo material que as pedras mas, no entanto, é resistente o suficiente para demover a forma do simples equilíbrio ou integridade.

Como os arcaísmos poéticos são sinais de uma pronúncia perdida e recuperada, ou fossilizada, embutida no discurso vivo, o arcaísmo no romance, em todos os níveis possíveis, pode vir a contribuir para a aparente neutralidade ou aceitação incondicional da estrutura narrativa. Interesso-me, especialmente, pela presença de crenças, práticas e gêneros folclóricos na narrativa do romance. Escrever estas formas orais tem conseqüências específicas para os valores associados à presença e à distância na cultura. Talvez até mesmo o desejo pela perspectiva em terceira pessoa, que associamos com o surgimento da ótica renascentista, seja também um desejo pela proteção trazida pelos poderes oculares sobrenaturais: basiliscos, lobos e fadas são criaturas que esperamos ver antes que elas nos vejam[5].

---

3 HORÁCIO, *Ars Poetica*, em *A arte poética de Horácio*, Vandick Londres da Nóbrega, tese apresentada para concurso à cátedra de Latim do Colégio Pedro II; linhas 58 a 72: *licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen. / ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt; ita verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque. / debemur morti no nostraque: sive receptus / terra Neptunus classes Aquilonibus arcet, / regis opus, sterilisve palus diu aptaque remis / vicinas urbes alit et grave sentit aratrum, / seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis / doctus iter melius: mortalia facta peribunt, / nedum sermonum stet honos et gratia vivax / multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.*

4 BARFIELD, Owen. "Archaism," em *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1973, p. 152-167.

O romance do século XIX é, neste sentido, um verdadeiro festival de conjuntos de crenças que competem entre si. E, ao mesmo tempo, o ponto de vista da terceira pessoa representa um disfarce produtivo para a introdução do eu autoral, que é trazido tanto para representar quanto para abalar o foco da perspectiva do ponto de vista único. Benjamim escreveu em sua dissertação sobre *The Storyteller* [O contador de histórias] que

> o que diferencia o romance de todas as outras formas de prosa literária é que ele não vem da tradição oral e nem se volta para ela... O contador de histórias tira o que conta da experiência – sua própria ou aquela relatada por outras pessoas. Ele, então, a transforma na experiência daqueles que estão escutando sua história. O romancista se isolou. A origem do romance é o indivíduo solitário, que não consegue mais se expressar através de exemplos dos seus interesses mais importantes, que não recebe conselhos e que é incapaz de aconselhar os outros. Escrever um romance significa levar o incomensurável a extremos no processo de representação da vida humana. [6]

Entretanto, eu gostaria de sugerir que o trabalho do romance, este processo de trazer à luz o passado, dentro de uma panóplia de pontos de vistas, dá continuidade ao trabalho de uma série de formatos orais e que, de maneira mais genérica, sempre existe um resíduo do processo de elaboração no trabalho que se manifesta por meio de uma repetição retrospectiva. O conceito freudiano *Nachträglichkeit* – retroatividade ou ressignificação retroativa – é útil aqui[7], uma vez que ele subentende uma relação de subseqüência, e não apenas sucessão ou o "depois". O que vem depois é uma questão do que é trazido à tona. É apenas devido à característica da retroatividade que as formas adquirem este significado retrospectivo; o presente está cheio de efeitos posteriores de ações iniciadoras que não podiam comportar o peso de seu significado final no momento de sua concepção. A própria convenção da narrativa, seja no conto folclórico ou no romance, seja na primeira ou terceira pessoa, reside no âmbito do que já aconteceu: o que se espera é o encerramento da obra e não o encerramento da experiência ou evento representado. Estas narrativas podem servir como "sabedoria" numa determinada cultura, porque seu significado está disponível desde o início da narrativa, pois já é conhecido quando a história começa.

Não é sempre que fadas e duendes aparecem nas lendas folclóricas; na verdade, eles não são encontrados com freqüência naquilo que passamos a chamar de contos de fadas desde que proliferaram as traduções para o inglês de *Contes de fées*, de Perrault, e de *Kinder- und Hausmärchen*, dos irmãos Grimm,

5 BRIGGS, Katherine. *The Fairies in Tradition and Literature*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 131.

6 BENJAMIN, Walter. "The Story-teller: Reflections on the Work of Nikolai Leskov," em *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, tradução para o inglês de Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1976, p. 83-110, p. 87.

7 WEBER, Samuel. *The Legend of Freud*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. 146.

na primeira metade do século XIX[8]. Como veremos, nas baladas as fadas são, com maior freqüência, uma força com a qual se pode contar, mas as lendas de fadas e duendes estão repletas de relatos de tarefas domésticas e de trabalhos de parto e amamentação. Desde o século XIX, existem duas teorias dominantes sobre as origens das lendas de fadas, ambas muito úteis aqui neste trabalho. A primeira teoria é que as fadas e duendes são os mortos; esta teoria correlaciona estes seres aos *lars* ou *lares* romanos, os espíritos do lar, associados à prática romana de se enterrar os mortos na casa ancestral. Plutarco descreve os *lares* vestidos com peles de cachorro e enfatiza sua ambivalência em relação aos homens mortais[9]. Ele escreve em sua pergunta romana número 51:

> Por que se coloca um cachorro ao lado de *Lares* que os homens chamam pelo nome especial de *praestites* e por que os próprios *Lares* estão vestindo peles de cachorro? Seria porque "aqueles que ficam à frente" são denominados *praestites* e também porque "é apropriado que aqueles que ficam à frente de uma casa sejam seus guardiões, apavorantes para os estranhos, porém gentis e meigos para com os moradores, assim como um cachorro? Ou então seria verdade, como afirmam alguns romanos, que, da mesma forma que a escola filosófica de Crisipus acha que espíritos malignos ficam próximos àqueles que os deuses usam como executores e vingadores dos homens ímpios e injustos, os *Lares* são espíritos de punição, como as Fúrias, e fiscais das vidas e das casas dos homens? Por isso estão vestidos com peles de cachorro e têm um cachorro como acompanhante, na crença de que estes animais possuem o dom de seguir o rastro e perseguir os malfeitores.

Aqueles que ficam à frente são os mortos, que aparecem à nossa frente a tempo, e os que confrontam as ações aqui na terra e as julgam como fantasmas vingadores e sempre vigilantes.

Em muitas tradições, os tabus em relação às fadas e aos duendes possuem pontos em comum com aqueles relacionados aos fantasmas – não se deve comer alimento oferecido nem por um fantasma, nem por uma fada. Os mortos podem ser salvos da companhia dos fantasmas ou das fadas, ou podem voltar para advertir ou aconselhar os vivos. A idéia da fada como espírito ancestral é particularmente acentuada no folclore das fadas no romance

8 Ver SCHACKER-MILL, Jennifer. *National Dreams: Folktale Collections and the English Mass Reading Public, 1820-1860*, University of Pennsylvania Press, 2001. Schacker-Mill discute a tradução e edição dos Grimm publicada por Edgar Taylor e David Jardine em 1823. Versões para o inglês dos contos de Perrault de 1697, entitulados "Histoires et Contes du Temps Passé", com a inscrição, na folha de rosto: "de Ma Mère l'Oye," já apareciam em 1729.

9 Citado em BRIGGS, p. 10. Briggs tira várias citações *de A Treatise of Spectres or Straunge Sights, Visions and Apparitons appearing sensibly unto Men* (1605), de Pierre de Loyer, p. 7ff: "Estes *Lares* eram deuses domésticos ou caseiros; porque (como disse Seruius) antigamente, os corpos eram normalmente enterrados em suas casas: portanto, aqueles *Lares*, ou seja, as almas dos mortos, eram adorados e idolatradas por todos na casa onde seus corpos estavam enterrados." Sobre as peles de cachorro, De Loyer diz: "Mas ele poderia ter acrescentado (se fosse cristão) que, da mesma forma como os Cachorros são naturalmente invejosos, os *Lares* ou Diuels deste tipo têm inveja e malícia para com a humanidade." De Loyer conclui que eles, às vezes, são bons *Praestites* e, às vezes, maus *Hostilios*. Ver PLUTARCH, "The Roman Questions," nº 51, in Plutarch's *Moralia*, Vol. IV [of 14] trans. Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard U. Press, 1936, p. 2-173, p. 83-84.

– Spenser, por exemplo, dá muita ênfase a esta noção em *Faerie Queene*[10].

Já David MacRitchie, um antropólogo do século XIX, defendia uma teoria que contrasta com esta e que, ao mesmo tempo, tem gerado controvérsia e exercido influência: MacRitchie argumentava que as fadas seriam os espíritos dos povos dominados, imaginados por seus conquistadores. Ele achava que a crença de que as fadas habitavam o mesmo território que os mortais humanos, mas em colinas ou outros aspectos ocultos da paisagem, indicava sua conexão com os povos fugitivos[11]. Segundo esta teoria, as fadas vivem num universo paralelo e subordinado, que remete ao que a grande estudiosa do folclore das fadas, Katherine Briggs, chamou de "dependência das fadas"[12]. Personagens do tipo fada ou duende, como Billy Blin das baladas escocesas, ou os anões, gnomos *kobolds* ou duendes *brownies*, que são gentis mas se ofendem facilmente, apegam-se a determinadas casas. Como os *lares*, eles são únicos, dedicados ao serviço doméstico, cabeludos, maltrapilhos e esperam receber de presente alimento ou leite. Mas, ao contrário dos espíritos ancestrais, estas figuras domésticas podem ir e vir de uma casa para outra. Se, por exemplo, você se enganar e deixar uma muda de roupa de presente para um duende *brownie*, ele ficará muito ofendido e se mudará para outro lugar. É o "*goblin* servil" do *L'Allegro* de Milton: ele bate a manteiga, prepara as bebidas, faz a massa crescer, varre o chão, lava os pratos e acende a lareira. Ele também trai qualquer membro da casa que seja preguiçoso ou desleal. Deve-se dar a ele uma tigela ou xícara de leite, colocando-a sobre uma pedra, na lareira. É comum descrevê-lo com o tamanho de uma criança e o rosto de um velho. Às vezes, dizem que estes espíritos domésticos são os fantasmas dos criados que trabalharam na casa e, assim, as duas tradições, a dos espíritos ancestrais e a dos domésticos, são combinadas[13]. Da mesma forma que os espíritos ancestrais estão relacionados aos *lares*, os espíritos domésticos podem também ser relacionados aos *penates* – os espíritos dos armários de louça, que ajudam com a manutenção da casa romana, "nos fazendo viver e nutrindo nossos corpos", segundo Plutarco.

10 RATHBORNE, Isabel. *The Meaning of Spenser's Fairyland*. New York: Columbia University Press, 1937: "É comum fazer a distinção entre as fadas do folclore e as do romance, e enfatizar a grande dívida de Spenser para com esta segunda tradição. Essa distinção é um tanto enganosa, porque as fadas do romance não saíram assim formadas das cabeças dos homens medievais letrados, e há uma certa probabilidade de que os romances nos quais as fadas apareciam soassem menos artificiais para a geração de Spenser do que para nós, por causa da persistência de histórias similares na tradição oral viva", p. 158.

Rathborne também menciona "que as fadas já haviam sido identificadas tanto com os deuses pagãos quanto com os espíritos dos mortos. O submundo da terra das fadas torna-se, assim, o clássico Hades. Plutão e Prosérpina aparecem como rei e rainha das fadas no "Conto do mercador" de Chaucer. No romance do inglês médio (do período 1100 a 1500) de "Sir Orfeo", a história clássica de Orfeu e Eurídice é incorporada ao modelo dos contos de fadas celtas. A rainha Heurodys é levada, não para Hades, mas para uma terra encantada debaixo da terra", p.159.

11 MACRITCHIE, David. *Fians, Fairies, and Picts*. Londres: K. Paul, Trench, Trübner,1893.

12 BRIGGS, p. 95-103.

13 Ver BRIGGS, p.11-37, bem como Nancy Arrowsmith com George Moorse, *Field Guide to the Little People*. New York: Hill and Wang, 1977; e LEACH, MacEdward. "Fairies" em *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. ed. Maria Leach, New York: Funk and Wagnalls, 1949, Vol. I, 2 vols, p. 363-365.

A recente síntese feita por Annie Dubourdieu das provas arqueológicas e textuais sobre os *lares* e os *penates*[14] resume sua correlação desta forma: os *penates* eram apegados à casa, enquanto que os efeitos dos *lares* se estendiam ao mundo em geral. Os *penates* serviam apenas aos senhores, enquanto que os *lares* também eram respeitados pelos escravos da casa. Os *penates* produziam efeitos benéficos sobre a casa, enquanto que os *lares* eram mais ambivalentes, sem dúvida devido à sua conexão como os mortos. A confusão entre as fadas e duendes ancestrais, cujo mundo se parece com relatos do mundo dos mortos, e as fadas e duendes domésticos, que auxiliam nas tarefas e não demonstram nenhuma lealdade em especial para com os outros servos da casa, continua sendo, portanto, o ponto de contato e de divergência entre os *lares* e os *penates*. Contudo, na qualidade de auxiliares domésticos, tais personagens encantados solucionam o problema da repetição sem fim das tarefas, já que eles mesmos não estão sujeitos à morte.

Uma vez que o tempo é a medida do movimento e da mortalidade no mundo dos humanos, ele não possui dimensão no mundo das fadas. A repetição do trabalho e do ritual é a base da temporalidade mágica que caracteriza sua imortalidade. Uma lenda folclórica inglesa descreve como "um homem pisou dentro de um círculo encantado, tornou-se invisível para seus companheiros e, após dançar por um ano, não tinha terminado nem uma única dança de quadrilha"[15]. Na terra das fadas e duendes, um ano pode significar novecentos; uma noite, vinte. E, ainda assim, o tempo das fadas faz interseções regulares com o sistema temporal humano: pode-se ver ou fazer contato com as fadas na Festa da Primavera (1º de maio) ou no Dia das Bruxas – as duas coordenadas do ano das fadas. Pessoas abduzidas pelas fadas podem ser resgatadas após um ano e um dia; as fadas pagam um dízimo ao Inferno a cada sete anos e uma criança trocada ao nascer pode ser libertada a cada dois períodos de sete anos. Estas interseções ocorrem apenas dentro do calendário agrícola dos anos e das estações; elas não se referem ao tempo cronológico do mundo industrial. O tempo das fadas é o tempo dos feitiços – e a primeira transformação de um feitiço é a suspensão do tempo.

As lendas folclóricas começam quando a experiência já aconteceu e organizam seus elementos por meio da cronologia, mesmo quando esta cronologia remete a narrativas subentendidas; ao passo que as baladas são o melhor exemplo da tradição vernácula da determinação de Horácio ao poeta para que este comece *in medias res*. E no entanto, este mandamento, em seu contexto total, não é meramente uma exigência para que se comece no meio – Horácio escreve sobre o poeta que "caminha sempre para o objetivo da ação e trans-

14 DUBOURDIEU, Annie. *Les origines et le developpement du culte des penates à Rome*. Rome: Ecole Française de Rome, 1989.

15 BRIGGS, p. 105.

porta o ouvinte para a narração dos fatos que se supõem conhecidos. Abandona aqueles que não espera que brilhem, quando tratados".[16] Não precisamos considerar os cantores tradicionais de baladas como seguidores de Horácio para notar que o formato da balada se baseia na mesma suposição do "já conhecido", seja conhecido mesmo ou não, no mesmo clima de urgência e pressa e nos mesmos efeitos de abandono e destruição. Baladas cômicas e históricas, bem como aquelas nas quais me concentrarei – as tragédias românticas e as baladas do sobrenatural – têm em comum aqueles aspectos do seu formato que foram descritos pelos grandes estudiosos das baladas do século XIX: o cantor da balada, ou aquele que a recebe, é um recipiente impessoal, a quem se fala através da linguagem da balada, seja ela diálogo, solilóquio ou narração na terceira pessoa, ou ainda todas estas formas; a ação é apresentada por meio de saltos ou retardamentos e da repetição que acrescenta informações ao enredo; incidentes que antecedem o clímax são freqüentemente omitidos, explicações e motivações também o são; a natureza é, em geral, solidária, ao passo que o mundo social da balada é, com freqüência, um lugar claustrofóbico, com incestos, confrontos sexuais, violência e encontros traumáticos.

É admirável que na tradição ocidental desde Platão tanto o erótico quanto o poético sejam forças que dominem sujeitos específicos e os levem a ações e formas de expressão além de sua vontade. Nos escritos de Platão e Hesíodo, Eros não tem filhos e amedronta os subordinados, superando a razão tanto dos deuses como dos homens: na Antígona de Sófocles, o canto do coro para Eros o descreve como impossível de conquistar, destrutivo, vagando pelo mar e entre os habitantes do deserto selvagem. Eles cantam: "Quem por ti [pelo amor] for ferido, perde o uso da razão! Tu arrastas, muita vez, o justo à prática da injustiça, e o virtuoso ao crime".[17] No pensamento de Freud, a pulsão sexual leva à dissolução da fronteira entre o ego e objeto, assim como entre o ego e o mundo exterior. Por conseguinte, o impulso erótico de unir, o impulso de criar unidades cada vez maiores e assim conectar o *self* ao outro, torna-se uma força de repetição que, gradualmente, debilita seus próprios poderes de unificação e prossegue, ou melhor, retrocede, até a dissolução – aquela dissolução, que em Freud aparece como a pulsão da morte, é o fim da unificação erótica. Amor e morte – na ideologia erótica do ocidente eles caminham juntos como o cavalo e a charrete – não apenas porque o mundo social não pode suportar a autonomia intrinsecamente anti-social dos amantes, mas por causa da trágica necessidade de que a fragmentação e a destruição estejam à espreita enquanto todas as formas do impulso tentam

16 HORACE, Ars Poetica, em *A arte poética de Horácio*, Vandick Londres da Nóbrega, tese apresentada para concurso à cátedra de Latim do Colégio Pedro II; linhas 148 a 150: *semper ad eventum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit, et quae / desperat tractata nitescere posse, relinquit.*

17 SÓFOCLES, *Antígona*, em *Prometeu Acorrentado, Rei Édipo, Antígona*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, p. 182-183.

conectar e unir[18]. A "possessão" do cantor das baladas vai até aonde a empatia pode levar – uma identificação somática, ligada estritamente ao tempo e ao espaço da apresentação em si – uma desordem do *self* em condições de restrição que são um luxo desconhecido na agonia erótica. Na conclusão tradicional da balada romântica, um dos amantes morre de causas físicas e o outro morre de tristeza. Sob esta lógica recíproca implacável, não existe diferença entre a exterioridade e a interioridade da causa: é outra forma através da qual a pulsão erótica, ao criar unidades cada vez maiores, no final acaba por destruir a coerência de todos os tipos de fronteiras. Freud escreveu: "No auge do sentimento do amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer... Aquilo que pode ser temporariamente eliminado por uma função fisiológica (isto é, normal) deve também, naturalmente, estar sujeito a perturbações causadas por processos patológicos. A patologia nos familiarizou com grande número de estados em que as linhas fronteiriças entre o ego e o mundo externo se tornam incertas, ou nos quais, na realidade, elas se acham incorretamente traçadas".[19] Por meio do pensamento mágico do amante, partes do *self* são, em alguns casos, projetadas como entidades alienígenas e, em outros casos, o amante imagina que o mundo exterior possua propriedades que, na verdade, têm origem no *self*.

Nas lendas populares encontramos um folclore de ajudantes sobrenaturais sempre prontos a usar suas mágicas, caso seja necessário, com o intuito de completar tarefas impossíveis e realizar a manutenção diária da vida. Mas na balada os aspectos eróticos e demoníacos do sobrenatural ganham ênfase[20]. A lenda das fadas, na balada, fala dos desejos das fadas e duendes por amantes mortais e filhos mortais. Correlativamente, as histórias de amor entre adultos mortais e entre pais mortais e seus filhos freqüentemente ganham um elenco sobrenatural. Por exemplo, na mais conhecida balada com personagens encantados, "Tam Lin", a heroína Janet concebe uma criança de seu amante encantado – o Tam Lin do título – e retorna ao poço onde o conheceu com a intenção de abortá-la. Tam Lin a confronta e conta que é um cavaleiro mortal que havia sido abduzido pela Rainha das Fadas, certo dia quando estava caçando, e caíra do cavalo. Como, por acaso, era Dia das Bruxas (uma das duas vezes no ano em que os mortais podem entrar ou sair

18 WEBER, Samuel. *The Legend of Freud*, p. 122: "eros, que irá designar a tendência à unificação, à formação de unidades cada vez maiores. Eros, de acordo com esta perspectiva, designaria a função genérica de formar vínculos [...]. Levado pelo desejo de chegar ao âmago, ao fundamento do princípio do prazer, Freud retorna à idéia de formar vínculos, o que, por sua vez, o envolve em repetições e, finalmente, o impele até a beira da pulsão da morte."

19 *O mal-estar na civilização* em Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume XXI, Editora Imago, 1969, p. 83.

20 Na discussão sobre as baladas, os textos referem-se a JAMESCHILD, Francis. *English and Scottish Popular Ballads*. Boston: Harvard University Press, 1882-1898 ; à reimpressão das versões de Child, com acréscimo de baladas americanas, feitas por LEACH em *The Ballad Book*. New York: A.S. Barnes, 1955; e a *The Oxford Book of Ballads*. ed. Arthur Quiller-Couch. Oxford: Clarendon, 1910.

do Reino Encantado das Fadas), ele pede a Janet que espere na encruzilhada, à meia-noite, pela passagem da trupe das fadas. Quando ela vir um corcel branco como a neve passar, e outros sinais de que o cavaleiro é ele, ela deve abraçá-lo. Ele irá se transformar, naquele momento, em lagarto e depois em serpente, urso, leão e, então, em um berloque ou uma conta de ferro vermelha e quente e, depois ainda, em carvão em brasa. Mas Janet deve continuar segurando nele sem medo, e ele retornará para ela. Janet segue as instruções e o amante volta para ela, para consternação da Rainha das Fadas, que diz que, se soubesse que iriam reaver Tam Lin, ela teria "tirado seus dois olhos e colocado um ou três", para ele deixar de ser atraente para amantes mortais.

Na balada "Thomas Rymer", um homem mortal é abduzido pela Rainha das Fadas mais uma vez e ela o carrega por quarenta dias e quarenta noites em seu cavalo, enquanto "o sangue vermelho cobre seu joelho". "E ele não viu nem o sol nem a lua/ mas ouviu o rugido do mar." O homem come e bebe o pão e o vinho que ela oferece, cometendo o mesmo erro que Perséfone, quando Plutão lhe oferece sementes de romã, e então ele cai sob os poderes da Rainha. Ela o leva ao Reino Encantado das Fadas e lhe diz que, se pronunciar uma única palavra, nunca conseguirá voltar à sua própria terra. A balada termina explicando que por sete anos ele não foi visto na Terra.

Existe uma continuidade entre os termos das baladas sobre fadas e a família de baladas chamada "The Demon Lover" [O amante demônio]. Em suas várias versões da Inglaterra, Escócia, Irlanda e América, esta balada começa com um confronto entre uma mulher e seu ex-amante – em geral, um marinheiro – que havia desaparecido por um certo período de tempo. Durante sua ausência, a mulher se casou com outro e teve filhos, mas logo ela se despede de seus bebês com um beijo e vai embora com o marinheiro – as velas do seu navio são de tafetá e os mastros de ouro batido. O amante que retorna é, na verdade, um fantasma. Se os equipamentos do transporte encantado e os significativos sete anos não foram suficientes para alertá-la quanto ao estado sobrenatural do amante, quando, nas linhas seguintes, ela vê, pela primeira vez, seu semblante tornar-se sombrio e observa seus pés fendidos, sua sina torna-se bastante clara. O navio logo afunda e ela se afoga.

Outra balada que fala do feitiço a serviço da abdução é "The Gipsy Laddie" [O rapaz cigano]. Nesta balada, os ciganos cantam ao portão de um castelo e a dona da casa fica encantada com a música – que "a enfeitiça com mágica". Ela pede a sua capa, pois diz que vai abandonar a cama de seu lorde e seguir com o rapaz cigano. Quando o lorde volta para casa e descobre que ela se foi, jura que não comerá nem dormirá até encontrá-la:

Gae saddle to me the black black steed
Gae saddle and make him ready;

Before that I either eat or sleep
I'll gae seek my fair lady

[Vão e selem meu corcel negro
Vão e aprontem-no;
Antes disso não como nem durmo
Irei procurar minha amada]

Em algumas versões, o lorde e seus homens alcançam os ciganos, mas estes os matam todos; em outras, os ciganos é que são mortos.

Na maioria dessas canções, os amantes são punidos ou destruídos, por um lado porque buscaram os seus desejos e, por outro, por causa das forças fora de seu controle. Da mesma forma como vimos que, nas lendas populares, as fadas são associadas aos mortos e aos povos dominados ou marginais, aqui também a questão do amor pelos mortos e do amor dos mortos, e a questão dos elementos básicos de inteligibilidade entre o familiar e o estranho na atração erótica são trazidos para o primeiro plano. Nos mundos grego e romano, os deuses são, em quase todos os casos, indiferentes à sina dos seres humanos em particular – até mesmo o amor de Tétis por Peleus se restringe a um momento de hiato e ao período quando, ao final de sua vida, Peleus torna-se divino. Quando os deuses são levados pelo desejo erótico a se unirem a mortais, eles se disfarçam e estas ligações não são nada especiais ou duradouras. Existe uma utilidade erótica semelhante nas abduções feitas pelas fadas e demônios das baladas sobrenaturais e na assimetria entre a infinidade do mundo imortal e a consciência limitada dos mortais que se revela fatal ao amante humano.

Numa balada como "Demon Lover", não temos como saber o que leva o marinheiro morto de volta à sua amada – será vingança pela ausência de fidelidade à sua memória? Inteiramente contrastantes com o tema da vingança estão as diversas narrativas da balada sobre a mãe morta que volta do túmulo para proteger seus filhos[21]. Numa conhecida lenda popular gaélica, que aparece de forma fragmentada numa série de canções, uma mulher parece ter morrido e é enterrada; na verdade, ela havia sido roubada pelas fadas, pois a abdução de uma mãe amamentando era especialmente valorizada. Às vezes, ela aparece em sonhos ao marido, dizendo-lhe como fazer para recuperá-la; em outras versões, ela vem, à noite, ter com seu filho, que chora o dia todo, mas sempre fica quieto nas noites em que a mãe chega para amamentá-lo; em outras versões, ela é vista, à noite, cantando para seu filho. Em *Canto do último menestrel*, Scott cita uma versão da Baixa Escócia em que uma mulher é levada para a terra das fadas e um corpo desfigurado é deixado em seu lugar. Como o marido está para se casar novamente, a esposa aparece para ele várias vezes

21 Para uma discussão sobre o tema da "mãe morta", ver MCCULLOUGH, *The Childhood of Fiction*, p. 42-45; WIMBERLY, Lowry Charles. *Folklore in the English and Scotish Ballads*. New York: Dover, 1965, p. 265-266.

– quando ele a ignora, ela prova ser ela mesma dando de mamar ao filho. Lendas populares de fantasmas e de fadas se combinam – as mulheres devem voltar à sepultura ou à terra das fadas antes do amanhecer; elas podem retornar ao mundo dos mortais se o marido as abraçar durante suas transformações, como Janet fez com Tam Lin ou, levando um escudo de ferro e um galo preto, o esposo pode entrar na terra das fadas e trazer a mulher abduzida de volta. Numa série de outras baladas escocesas, como "Lady Isabel" e "The Laily Worm and the Machrel of the Sea" [O verme rasteiro e a cavalinha do mar], a mãe morta protege o filho contra as crueldades da madrasta malvada, que é uma espécie de bruxa ou feiticeira. O tema "presentes da mãe morta", que também é a origem da transformação de Cinderela, é transportado para cá.

Existe uma tradição fantasmagórica recíproca nas baladas que condena o excesso de sofrimento dos mortais. Nessas canções, os mortos voltam, ou falam brevemente, com o objetivo de fazer os vivos se controlarem e insistir para que eles parem de sofrer. Este é o tema de "The Unquiet Grave" [O túmulo inquieto]. Nesta balada, o amante jura sentar e chorar no túmulo de sua amada por "doze meses e um dia". Ao fim deste período, "a morta começa a falar":

"Oh who sits weeping on my grave/ And will not let me sleep?"/"tis I, my love, sits on your grave/ and will not let you sleep/ for I crave one kiss of your clay-cold lips / And that is all I seek"

"You crave one kiss of my clay-cold lips/ But my breath smells earthy strong / If you have one kiss of my clay-cold lips/your time will not be long."

[Ó, quem está chorando, sentado em meu túmulo/ Sem me deixar dormir?/Sou eu, meu amor, sentado em seu túmulo/ e não a deixarei dormir/ porque quero um beijo de seus lábios cobertos de barro/ E é isto que procuro.

Você quer um beijo de meus lábios cobertos de barro/ Mas meu hálito cheira fortemente a terra: / Se você conseguir beijar meus lábios cobertos de barro/ seu tempo logo acabará.]

Ela então lhe diz, numa das transposições mais lindas da tradição da balada:

Tis down in yonder garden green
love where we used to walk
The finest flower that ere was seen
Is withered to a stalk

The stalk is wither'd dry, my love,
So will our hearts decay
So make yourself content, my love
till god calls you away.
[Lá longe no verde jardim,
meu amor, onde costumávamos caminhar

A mais bela flor que jamais foi vista
Secou até o caule

O caule está seco, meu amor
Assim nossos corações apodrecerão
Portanto, fique alegre, meu amor
Até que Deus venha chamá-lo.]

Este é o final e, portanto, nunca saberemos se o amante consegue parar de sofrer. Em outros relatos, o excesso de lágrimas encharca a mortalha ou enche o caixão de sangue, ou então, as lágrimas escaldam o morto através do sudário. Algumas vezes, as lágrimas formam um grande rio através do qual o morto tem de passar, ou enchem jarros que devem ser carregados pelas crianças falecidas[22]. Em "Sweet William's Ghost" [O fantasma do querido William], Margaret pergunta a seu verdadeiro amor, Willy, "Is there any room at your head, Willy?/ Or any room at your feet? /Or any room as your side, Willy/ Wherein that I may creep?" [Tem lugar na sua cabeça, Willy?/ Ou lugar aos seus pés?/ Ou algum lugar ao seu lado, Willy/ Que para lá eu possa rastejar?]. Ele responde que não e a deixa. Mas ela chora, fica pálida, fecha os olhos e, alongando seus "tenros membros", morre. Em uma das baladas mais misteriosas e assombrosas, "The Wife of Usher's Well" [A esposa de Usher's Well], os três filhos de uma mulher vêm visitá-la, usando chapéus de bétula. Ela acende o fogo para eles e faz suas camas, mas quando o galo canta de manhã, eles têm de partir:

Gin we be mist out of our place
A said pass we maun bide.

[Se alguém notar que partimos,
teremos que sofrer uma triste conseqüência]

Parece faltar, na balada, a continuidade da narrativa, mas, na verdade, a narrativa é provida de pequenos símbolos: o relógio, novamente, como um alerta que indica que os filhos devem voltar ao mundo dos mortos; e a descrição da bétula, na própria balada, explica que "It neither grew in syke or ditch/ Nor yet in any sheough; but at the gates O Paradise/ That birk grew fair enough." [Ela não cresce nem em fossos nem em valas/ Nem mesmo em qualquer sementeira; mas nos portões do Paraíso/Esta bétula cresce muito bem.]

As canções do trágico amor humano restauram a exatidão da simetria dos amantes: o que afeta um afetará o outro. Avaliam-se estas canções, de fato, em termos da justiça poética, e seus testamentos – suas declarações finais,

22 LEACH, *Ballad Book*, p. 262.

distribuindo tanto os bens quanto os castigos – esclarecem as relações de causalidade que, de outra forma, são excluídas do enredo. "Lord Randal" deixa para sua mãe "quatro, e mais vinte, vacas leiteiras"; para sua irmã, seu ouro e sua prata; para seu irmão, sua casa e suas terras; e para sua namorada, que o envenenou com um prato de enguias, "o inferno e o fogo." A mãe de "Edward" lhe faz as famosas perguntas, depois de ele ter matado seu pai: o que fará com suas torres e salões – ele os abandonará até que caiam aos pedaços; o que ele deixará para suas crianças e sua esposa – ele lhes deixará a extensão do mundo, onde poderão mendigar pelo resto da vida; e o que ele dará a ela, sua mãe; ele responde "the curse of hell frae me sall ye beir/ Sic counseils ye gave to me O" [deixar-te-ei a maldição dos infernos/ por causa dos maus conselhos que me deste]. Em "Cruel Brother" [O irmão cruel], John esfaqueia a irmã no coração no dia de seu casamento: ela diz a seu noivo – que só aos poucos nota que o sangue de seu coração está manchando o vestido e que ela está ficando pálida – que deixará um corcel com ferraduras de prata para seu pai, seu manto de veludo e roupas de seda para sua mãe, sua echarpe de seda e seu leque dourado para sua irmã Ann, suas roupas ensangüentadas para sua irmã Grace lavar e vestir, para seu irmão John, "a árvore da forca, para enforcá-lo" e para a mulher de seu irmão John, "o deserto selvagem para acabar com a sua vida". Estas resoluções realinham as regras de propriedade e o valor das coisas de acordo com o nível de sofrimento sancionado pelo enredo. Elas estendem a influência dos mortos sobre os vivos e dão ênfase especial ao poder das palavras dos moribundos e dos mortos – palavras que, de forma significativa, se concretizam no contador ou cantor das baladas. Para além do pequeno círculo de luz intenso e claustrofóbico dentro do qual a ação da balada acontece, ficam aqueles espaços vastos e sublimes – a extensão do mundo, para além do mar, o norte, a "terra desconhecida onde o vento nunca sopra" de "Leesome Brand" – onde os personagens encontram seu trágico destino, que é invisível àqueles que ficam. Os muitos amantes que morrem, sucessivamente, de desgraça e de sofrimento geralmente se unem no túmulo. *Lord* Thomas e *Fair* Eleanor somente encontram a felicidade na morte, mas a "outra garota" que os dividiu é colocada na mesma sepultura; *Lord* Lovel e *Lady* Nancy Bell, *Fair* Margaret e *Sweet* William, Barbara Allen e Jemmy Grove, George Collins e *Lady* Aline todos se unem na sepultura e todos usam o tema tradicional "da rosa e da urze branca" como símbolos naturais da união no cemitério:

On the one was buried a red rose bud
On the other, a sweet brier;
And they grew and they grew to the church steeple top
till they could grew no higher

there they twined in a true-lover's knot
For all true lovers to admire (B. Bonny Barbara Allen)

On Margaret's grave there grew a rose
On Sweet Williams' grew a briar
They grew till they joined in a true lover's knot
and then they both died together (A. Fair Margaret and Sweet William)

Lydia Margaret was buried in the east of the church
Sweet William was buried in the west
And out of Lydia Margaret's grave grew a red red rose
Spread on Sweet Williams's breast (B. Sweet William)

[No primeiro, foi enterrado um botão de rosa vermelha
No outro, uma urze branca;
E elas cresceram e cresceram até o topo da torre da igreja
até não terem mais para onde subir
lá elas se entrelaçaram num nó de amor eterno
Para que todos os verdadeiros amantes possam admirar (Bonny Barbara Allen)]

[No túmulo de Margaret nasceu uma rosa
No túmulo do Querido William nasceu uma urze branca
Elas cresceram até se juntarem num laço de amor eterno
e então os dois morreram juntos (Fair Margaret and Sweet William)]

[Lydia Margaret foi enterrada a leste da igreja
O Querido William foi enterrado a oeste
E do túmulo de Lydia Margaret nasceu uma rosa bem vermelha
Que se espalhou pelo peito do Querido William (Sweet William)]

Podemos ver que os dois mecanismos principais da conclusão da balada – o testamento da balada e o tema da rosa e da urze branca – estão constantemente interligados e profundamente em contraste um com o outro. Eles simplesmente conferem mais importância à força da representação da tragédia erótica na balada. Pois o testamento sustenta a eternidade das ações humanas, da vontade humana e do que George Eliot, em *Middlemarch*, chamou de "a mão morta do passado" sobre nós; o tema da rosa e da urze branca enfatiza um tipo de vontade natural que determina o encontro na sepultura e que completará o último desejo humano. Existe algo de especialmente assombroso na repetição da morte, no tema final de *Fair Margaret* e *Sweet William* – a rosa e a urze branca também se encontram apenas para morrerem juntas.

Tomei este desvio um tanto longo através da pesquisa sobre a tradição da balada com o objetivo de discutir como o romance que foi tido como o da mais bonita, mais profunda e mais violenta história de amor de todos

os tempos[23], *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë, está completamente ligado ao formato e aos temas da balada. Muitas das características que, historicamente, são as que permanecem mais intrigantes – a desatenção da testemunha externa, o Sr. Lockwood; a estranha impessoalidade da narradora, Nelly Dean; a violência e brutalidade dos personagens; o caráter incestuoso da paixão de Catherine Earnshaw e Heathcliff; os abruptos saltos no tempo do enredo e a dualidade claustrofóbica do mundo espacial do romance – são, de certa forma, atenuados quando os consideramos como uma continuidade do trabalho da balada. *O morro dos ventos uivantes* é um verdadeiro *spiritus mundi* do saber tradicional, que Emily Brontë adquiriu através de uma série de fontes: o folclore irlandês, que era uma lembrança vívida de seu pai; as histórias e canções tradicionais que a empregada da família, Tabitha Ackroyd, recitava e cantava; a extensa, talvez completa, leitura que Emily e suas irmãs fizeram do trabalho de Sir Walter Scott; e a moda dos artigos folclóricos, escritos por James Hoggs, entre outros, para a revista *Blackwood's Magazine*.[24] Da mesma forma que a tradição irlandesa é particularmente rica em lendas de fadas e duendes, as narrativas sobrenaturais são mais encontradas na Escócia e nas baladas nórdicas, com as quais as escocesas, em geral, têm muito em comum.[25] O monumental estudo feito por Child, *English and Scottish Ballads*, foi publicado pela primeira vez em 1857 mas, evidentemente, *Canto do último menestrel*, de Scott, e *Popular Ballads and Songs*, de Jamieson, já eram forças importantes na cultura literária.

Consideremos a gama de tradições irlandesas, escocesas e, muitas vezes, especificamente de Yorkshire que são mencionadas em *O morro dos ventos uivantes*. Na famosa cena do início, da noite que Lockwood passa no quarto que Heathcliff e Catherine dividiram quando crianças, uma alma penada aparece na janela, implorando para que a deixem entrar e dizendo que estivera

23 Ver BATAILLE, George. "Emily Brontë," em *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957, p. 12: "l'un de plus beaux livres de la littérature de tous les temps [...]. Peut-être la plus belle, la plus profondément violente des histoires d'amour...".

24 Sobre as origens destas influências, ver GÉRIN, Winifred. *Emily Brontë, a Biography*. Oxford: Clarendon, 1971, p. 7, 48, 49, e 225 principalmente; FRANK, Katherine. *A Chainless Soul: a Life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin, 1990, p. 43; BENVENUTO, Richard. *Emily Brontë*. Boston: Twayne, 1982, p. 10; CHITHAM, Edward. *The Brontës' Irish Background*. New York: St. Martin's Press, 1986. *The Genesis of Wuthering Heights* de Mary Visick, Hong Kong: Oxford University Press, 1967, é o estudo mais completo sobre a relação do romance com as composições infantis das irmãs Brontë sobre o reino de Gondal. Sobre a influência do formato da balada no trabalho poético de Brontë, ver *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, ed. C. W. Hatfield. New York: Columbia University Press, 1941. Poemas do Gondal, como o de n.º 60 "Why do I hate that lone green dell?" p. 69; o n.º6 "O wander not so far away!", p. 70; "Douglas's Ride," a "canção" "What rider up Gobelrin's glen", p. 78-80; e o n.º 151. "Rosina," p. 170-172, assim como outros, são escritos com a estrofe da balada, começam "in medias res" e apresentam partes fragmentadas de narrativas variando entre a primeira e a terceira pessoa. Em *Heathcliff and the Great Hunger*, Londres: Verso, 1995, Terry Eagleton vê Heathcliff como um símbolo da cultura irlandesa e da fome que estava por vir na Irlanda – os primeiros sinais da fome são contemporâneos da época em que Brontë começou a escrever o romance, p.3. O trabalho anterior de Chitham sobre a base da família irlandesa havia mencionado que a imagem do menino Heathcliff pode ter sido tirada de imagens contemporâneas de crianças irlandesas famintas, algumas delas vagando pelas ruas do porto de Liverpool, de revistas que Brontë pode ter visto.

25 Ver BUCHAN David. "Talerole Analysis and Supernatural Ballads," em Joseph Harris, ed. *The Ballad and Oral Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 60-77, p.63.

vagando pelos campos por vinte anos. Lockwood diz a um perturbado Heathcliff: "Ela deve ter sido uma criança trocada – almazinha ruim! O livro de Grant Stewart, de 1823, *The Popular Superstitions and Festive Amusements of Scotland*, menciona a história da velha senhora que tinha sido capturada pelas fadas quando criança. Seus pais a confundem com uma outra e a menina volta para eles à noite, aparecendo do lado de fora de uma janela.[26] A janela como o limiar entre os mundos ou moldura mágica é um tema ressonante em *O morro dos ventos uivantes*. Heathcliff, de forma horripilante, entra pela janela na noite em que Hindley o espera com pistolas; Cathy volta para Thrushcross Grange pela janela, após suas jornadas noturnas até Linton, através dos campos; e, na assustadora cena da morte de Heathcliff, a chuva entra através da janela aberta, molhando seu corpo e seus lençóis.

Mas é a Heathcliff, a misteriosa criança de cabelo escuro, trazida pelo Sr. Earnshaw durante a noite, que se associa com mais intensidade à tradição da criança trocada. Seu nome único o liga à criança humana morta, Heathcliff Earnshaw, que ele substitui. Ao encontrá-lo pela primeira vez, Lockwood descreve seu senhorio como "um cigano de pele escura". Na introdução, Charlotte Brontë diz, sobre Heathcliff, que "devemos dizer que ele não era filho de lascar nem de cigano, mas uma forma humana animada por vida demoníaca – um *ghoul*** – um *afreet*". O lascar (cuja origem vem de palavras persas e urdu, significando exército) é um marinheiro ou artilheiro não europeu, geralmente da Índia ou da Malásia. Um *afreet* é um demônio islâmico. O que Charlotte quer dizer não é que Heathcliff nos parece mais familiar do que um lascar ou um cigano, mas, na verdade, que ele nos parece menos familiar – uma figura satânica de uma religião não-cristã. Não obstante, no romance, Heathcliff é continuamente moldado pela tradição cigana do século XIX. *Gipsy Folk Tales* [Lendas folclóricas ciganas], de Frances Hindes Groome, 1899, menciona que, na Grã-Bretanha e em outros lugares, os ciganos eram muito associados ao canibalismo e a crueldades abomináveis em geral. Bem recentemente, no final do século XVIII, segundo o que ele escreve, num tribunal de York, um menino cigano, Guilliers Heron, foi julgado por roubo e o juiz insinuou que o rapaz poderia ter comido uma criança. Quando lhe perguntaram o que ele tinha comido no jantar da noite anterior, o menino respondeu que comera um porco-espinho e o juiz concluiu*** que ele tinha comido um garoto.[27] Da mesma forma, dizia-se que os ciganos se abstinham

26 STEWART, W. Grant. *The Popular Superstitions and Festive amusements of the Highlanders of Scotland*. Edinburgh: Archibald Constable, 1823, p. 115.

** N.T.: espírito maléfico que viola sepulturas e devora cadáveres, segundo a tradição muçulmana.

*** N.T. por causa da pronúncia desta palavra no dialeto local.

27 GROOME, Francis Hindes. *Gypsy Folk-Tales*. Londres: Hurst and Blackett, 1899, p. lxxii-lxxxiii. Citado em DORSON, Richard (Ed.) *Peasant Customs and Savage Myths, Selections from the British Folklorists*. 2 vols. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1968. Vol. II, p. 478-479.

de comer os pratos prediletos de seus entes queridos que haviam morrido. Heathcliff é, ao mesmo tempo, amante demoníaco e rapaz cigano; na sua relação com Catherine, vemos a violência do conceito do apego demoníaco presente na balada; na sua relação com Isabella, o vemos no papel de patife abdutor – rangendo os dentes, ameaçando arrancar os dedos de Isabella ou, como diz Catherine, uma "besta malvada" que poderia "devorá-la", rangendo os dentes e espumando quando Nelly tenta separá-lo de Catherine, um "duende encarnado", segundo Isabella, quando já sua esposa.

A bestialidade de Heathcliff se manifesta no jejum insano após a morte de Catherine; ele perambula pela noite e, por estas atividades e também pela forma infatigável como segura Catherine durante sua doença e febre – até "deixar marcas de seus dedos na pele dela" – , ele também mostra os sinais daqueles esposos e esposas leais que se recusam a comer quando seus amados se vão ou, como Peleus abraçando Tétis, seguram-se a seus amados durante suas terríveis transformações. Quando Nelly diz "ele respira como um gato", na fase final do seu sofrimento, ela quer dizer tanto a "alma felina" que permanece no caixão ou sepultura quanto a interiorização de sua falecida Catherine.

A hospitalidade no Morro é extremamente ambivalente. Enquanto estão lá, Catherine, Cathy, Heathcliff e Isabella, todos escolhem passar fome ou sofrem esta ameaça.[28] Em outras cenas, Heathcliff ameaça com prisão perpétua através de oferecimentos de alimento e bebida, como Pluto, o abdutor do mundo das fadas, ou os habitantes do inferno no análogo "conto de um senhorio", "Wandering Willie's Tale", do romance *Redgauntlet*, de Sir Walter Scott. Quando Heathcliff atrai Cathy até a entrada do Morro, e Nelly vai atrás, ele tranca a porta depois de entrarem e insiste "vocês tomarão um chá antes de irem para casa". Ele faz o chá e dispõe as xícaras e os pires, garantindo-lhes que não está envenenado. Mas como Cathy diz "não comeria ou beberia aqui nem se estivesse morrendo de fome", ele comenta que gostaria de lentamente vivissectar Linton e Cathy como diversão noturna e, então, dá tapas nas orelhas dela.

Em seu primeiro encontro com Lockwood, Heathcliff tinha insistido três vezes para que seu inquilino tomasse um copo de vinho e, depois, ele lhe manda o último galo selvagem da estação. Que podemos entender da hospitalidade demoníaca de Heathcliff? Existe a insinuação sutil, muitas vezes cômica, de que Lockwood é mantido no mundo do romance através de um feitiço. Nunca saberemos por que ele alugou Grange – sua decepção amorosa mal parece uma razão e nada sabemos de seu trabalho ou de sua vida anterior além de seu costume de caçar com amigos. Heathcliff insiste, quando Lockwood

28 BENVENUTO, p. 10, ao descrever o relacionamento das crianças Brontë com Tabitha Ackroyd, menciona que as três meninas fizeram greve de fome quando sua tia Bramwell quis mandar Tabby, quando quebrou a perna, para a casa de sua irmã.

está para ir embora pelo resto do inverno, para que ele jante no Morro. Ele pergunta a Lockwood o que o havia trazido ali e o inquilino responde "um capricho fútil", e diz que é também um capricho fútil que o está levando de volta a Londres. Ao sair, Lockwood diz: "Que realização mais romântica do que um conto de fadas teria tido a Sra. Linton Heathcliff se eu e ela tivéssemos nos unido," uma idéia que não se pode deixar de ouvir como sendo o eco da pergunta, igualmente mal-direcionada, que faz a Hareton, no início de sua segunda visita, quando lhe diz, confundindo-o com o marido de Cathy, "compreendo agora; o senhor é o dono que esta fada benfeitora preferiu."

A locação de Lockwood vai de 10 de outubro de 1801 a 9 de outubro de 1802 e, dentro deste período, ele se ausenta por nove meses, entre janeiro e setembro de 1802. No mês de setembro, quando ele volta, parece voltar como que num sonho – ele vai para o norte para caçar galos selvagens, "para saquear os campos de um amigo" e encontra-se "inesperadamente, a umas quinze milhas de Gimmerton" – o estribeiro que tomava conta de seu cavalo menciona a cidade e Lockwood diz: "Minha permanência naquela localidade já havia se tornado uma lembrança vaga como um sonho." Ele decide que "neste caso, melhor seria passar a noite debaixo de meu próprio teto" e entra novamente, por acaso, no mundo do romance, enquanto outros caçadores, em outras histórias, caem no mundo das fadas.

A maioria dos aspectos arcaicos de *O morro dos ventos uivantes* é transmitida através de Nelly Dean, como personagem e narradora. A história de *O morro dos ventos uivantes* é, na verdade, um "conto doméstico" que Nelly contava diante do fogo, no escritório de Thrushcross Grange e, no final, na entrada e na lareira do próprio Morro. Nos dois trechos onde Nelly deixa de controlar a narrativa – a história contada por Lockwood e a carta de Isabella – , não ouvimos outra voz que não seja a atribuída a Nelly. Brontë dá ênfase a isto ao fazer Lockwood dizer, quando este toma a narração, no início do capítulo 15: "Continuarei com as mesmas palavras que ela, apenas um pouco mais resumidamente. Ela é, em geral, uma narradora bastante competente e acho que não conseguiria superar seu estilo." Nelly é a empregada, é claro, mas é também a ama-de-leite – seu "primeiro lindo filho de leite" é Hareton, o segundo, Cathy – ambas crianças órfãs de mãe, tendo Nelly como mãe de "adoção". Assim, eles revertem e continuam a ligação gêmea, por serem órfãos de mãe, de Heathcliff e Catherine na geração anterior. As relações de parentesco em *O morro dos ventos uivantes* são subdeterminadas – órfãos, irmãos mortos e pais mortos deixam parentes que ficam marcados pela ausência. E são também superdeterminadas – como quando Catherine diz: "Nelly, eu *sou* Heathcliff." A própria Nelly tem em Hindley um irmão gêmeo. Ela tem exatamente a mesma idade que Hindley e chegou ao Morro, pela primeira vez, quando sua mãe veio para amamentá-lo. Nelly é uma despojada "irmã"-criada

para os irmãos do Morro, tanto quanto Heathcliff. Existe também uma dimensão sutil de Cinderela na história de Nelly, pois, através da combinação de sua poupança e do apego persistente a seus filhos de leite Cathy e Hareton, é Nelly, afinal, que recebe o aluguel de Lockwood e que administra as duas propriedades. Joseph até mesmo insinua, no final, que Nelly está recebendo Lockwood como pretendente e desaprova quando ela serve a cerveja do patrão falecido ao inquilino.

Durante o primeiro colapso de Catherine em Thrushcross Grange, quando ela decide jejuar até a morte por causa do violento embate físico entre Edgar e Heathcliff, ela arranca as penas do seu travesseiro. Quando percebe que está tirando penas de pombo, diz: "não é de se admirar que eu não consegui morrer", pois é uma crença de Yorkshire que a alma de um moribundo não pode se libertar se a pessoa estiver deitada numa cama que tenha penas de pombo. Algumas vezes, penas de pássaros selvagens ou de pombos são colocadas numa pequena bolsa sob o travesseiro da pessoa que está morrendo para adiar sua morte até a chegada da pessoa querida que está faltando.[29] Quando Catherine está arrumando as penugens, descobre penas de quero-quero e lembra-se que Heathcliff lhe prometera, na infância, após verem um ninho de quero-quero cheio de pequenos esqueletos, que nunca mais atiraria naqueles pássaros. Pelas associações retrospectivas que Catherine faz em pensamento, concluímos que Heathcliff havia colocado uma armadilha no ninho que "impedia que os mais velhos chegassem perto" e os filhotes tinham morrido de fome. Nelly tenta catar a penugem espalhada e Catherine diz que teve uma visão de Nelly que ela, então, passa a narrar, "como se estivesse sonhando":

> "Vejo em você, Nelly, [...] uma mulher envelhecida – você tem cabelos grisalhos e ombros curvados. Esta cama é a gruta das fadas sob o penhasco Penistone Crag, e você está recolhendo flechas de elfo para machucar nossos novilhos; fingindo, enquanto estou perto, que são apenas flocos de lã. É assim que você ficará daqui a cinqüenta anos; sei que você não é assim agora. Não estou delirando, você se engana, ou então teria que acreditar que você realmente *era* aquela maldita velha murcha e pensar que eu *estava* mesmo sob Penistone Crag e sei que está de noite e que há duas velas na mesa que fazem o armário preto brilhar como se fosse âmbar."
>
> "O armário preto? Onde está ele?" perguntei. "Você está sonhando."
>
> "Está encostado na parede, como sempre," respondeu ela. "De fato, *parece* estranho – vejo um rosto nele."

29 Sobre as crenças de Yorkshire sobre a morte, ver BLAKEBOROUGH, Richard. *Folklore and Customs of the North Riding of Yorkshire*. East Ardsley, Wakefield: EP Publishing, 1973, reimpressão da edição de 1898. Londres: Henry Frowde, p. 118-124. Blakeborough fala das tentativas feitas pelos vivos de prenderem os que estão à morte, do papel das penas de pássaros selvagens, especialmente penas de pombos, em manter a alma de uma pessoa que está à morte; de abrir as janelas e cobrir os espelhos assim que ocorre a morte; e do costume dos mortos de passarem sobre os Campos Lamuriantes.

"Não há nenhum armário neste quarto, nunca houve," disse eu, retomando meu lugar e levantando a cortina para poder observá-la.

"*Você* não está vendo o rosto?", perguntou ela, fitando seriamente o espelho.

O que poderia dizer, não consegui fazer com que ela compreendesse que era seu próprio rosto; portanto, levantei-me e cobri o espelho com um xale."

Catherine continua a fitá-lo e acha que o rosto se mexeu, que o quarto é assombrado e diz como é horrível que o relógio esteja batendo doze horas. Ela dá um grito estridente e finalmente parece acordar, dizendo que pensava estar na sua própria cama, em casa.

Esta cena joga o leitor num fluxo extraordinário de visões contrastantes da realidade. Do início, lembramos que Nelly acha que os estranhos ataques passionais de Catherine acontecem quando ela quer e podem terminar da mesma forma; Nelly, portanto, pede a Catherine que se acalme e diz que Edgar estava lendo complacentemente na biblioteca, quando na verdade ele estava angustiado. Catherine jura que está morrendo e, de fato, ela está, mas Nelly, por sua vez, convence Edgar a ignorá-la. Em retrospecto, Nelly está agora minimizando seu papel no aumento do sofrimento e da tensão de cada um deles. Catherine está tendo alucinações, mas ainda está bem o suficiente para saber disto e a substância de seus pavores origina-se na crença em fantasmas e fadas que Nelly lhe ensinou – e que, depois, ensinará a Hareton e Cathy – apesar de que Nelly tem uma resposta pragmática para cada uma de suas alegações. É Nelly quem sabe sobre os "cachos emaranhados" – nós duplos que os elfos dão, como travessura, no cabelo dos humanos e nos pêlos dos animais – e sobre as "flechas de elfo" – estranhos pedaços de pedra cuneiformes que podem ser encontrados perto dos campos e estradas e que são restos de flechas das fadas e duendes, podendo ser usados para curar certas doenças.[30] E Nelly disse que a luz que brilha ao pôr do sol, vinda do penhasco Penistone Crag, sinaliza uma moradia de fadas. Mas quando Nelly cobre o espelho sem comentários, significa, na verdade, a morte de Catherine, já que no folclore de Yorkshire, no momento da morte, portas e janelas são abertas e espelhos são envoltos por panos – e mais ainda, a meia-noite é um momento particularmente suscetível para a alma deixar o corpo dos que estão à morte. Nelly realiza todos estes rituais, o tempo todo negando que algo esteja errado. O ar vindo da janela aberta reanima Catherine, e ela oscila entre o que parece ser lucidez, memórias de outras visões do quarto e da cama de criança que dividia com Heathcliff e visões do momento em que é finalmente

30 Ver SCOTT, Sir Walter. *Letters on Demonology and Witchcraft*, 1830. Londres: George Routledge and Sons, 1884, Letter V, p. 120-143, sobre os "cachos de elfos" (*elf-locks*), publicado novamente em DORSON, *Peasant Customs*, Vol. I, p. 29; sobre "fechas de elfo" (*elf bolts*), ver LANG, Andrew. *Custom and Myth*, Ondres: Longmans, 1893, p. 10-28, Capítulo I, publicado novamente em DORSON, op. cit., vol. I, p. 218. BRANSTON, p. 32, discute a imagem tirada do Utrecht Psaltar de um homem doente sendo atormentado por um bando de criaturas sobrenaturais, com a vítima ferida por um tiro de elfo.

enterrada junto à igreja de Gimmerton, quando jura não descansar até Heathcliff estar com ela. Por causa do terrível medo que tem de "se deitar" sozinha, sem Heathcliff, a cama embutida, revestida de carvalho, que dividiam, é alinhada com o túmulo: "Não ficarei deitada aqui sozinha", ela jura.

Uma das características mais notáveis deste trecho inteiro é a desordem do tempo. Catherine, de forma proléptica, tem pavor de seus sonhos e prediz a própria morte; retrospectivamente, ela reconhece a seqüência de acontecimentos em "tempo real"; ela fala sobre ter caído no chão, debaixo da mesa, depois da briga entre Heathcliff e Edgar e sobre ter perdido a consciência a ponto de viver novamente um despertar na cama da sua infância; este momento, então, se transforma naquele instante específico em que Hindley separa as duas crianças, após a morte do Sr. Earnshaw. O que ela chama de "desordem temporária", por meio da qual ela esquece os últimos sete anos de sua vida – sua vida com Edgar –, é uma desordem temporal. É uma das muitas lacunas mágicas no texto cheio de saltos e retardamentos de *O morro dos ventos uivantes*. Desde o cuidadoso trabalho feito por C.P. Sanger e A. Stuart Daley sobre a cronologia do romance, sabemos que Brontë realmente segue uma seqüência cronológica rígida, que vai desde o nascimento de Hindley Earnshaw em 1757 até a data proposta para o casamento de Cathy e Hareton, o dia do Ano Novo de 1803.[31] Ainda assim, no texto, acontecimentos e pessoas se sobrepõem continuamente e a consciência do tempo é circular e vaga como num sonho. Quando a ação se move para além dos limites de Thrushcross Grange, do Morro dos Ventos Uivantes, do penhasco Penistone Crags e da igreja de Gimmerton, ela fica solta e misteriosamente confusa. Por exemplo, o Sr. Earnshaw anuncia que irá andar as "sessenta milhas de ida e de volta, uma distância considerável" até Liverpool e se ausenta por três dias.

Durante este tempo, traz para casa a rabeca e o chicote prometidos – ainda que em péssimas condições – e o menino Heathcliff; ele deve ter andado quarenta milhas por dia além de realizar estas outras tarefas. Heathcliff desaparece num temporal e nos três anos de sua ausência, ele se transforma num cavalheiro instruído, mas não ficamos sabendo detalhes desta transformação. A ausência destas cenas e acontecimentos tem como efeito o aumento da atmosfera claustrofóbica da narrativa de Nelly e da sensação de que o mundo do romance está rodeado por um abismo de tempo e espaço.

Vamos considerar uma cena do início, que serve como clímax para a ação e também como fusão do tempo cronológico e alucinatório. Após o retorno de Heathcliff e antes da ligação deste com Isabella, portanto em dezembro de 1783 ou início de janeiro de 1784, Nelly conta que, um dia, ela

31 Ver SANGER, Charles Percy. *The Structure of Wuthering Heights*, p. 331-336; DALEY, A. Stuart. *The Moons and Almanacs of Wuthering Heights*, p. 336-349; e *A Chronology* of *Wuthering Heights*, p. 349-352, in *Wuthering Heights*, ed. William M. Sale and Richard J. Dunn. 3. ed. New York: Norton, 1990.

> se deparou com uma pedra onde a estrada se ramifica indo para a esquerda, através dos campos; uma rudimentar coluna arenosa com as letras M encravadas no seu lado norte; G no lado leste, e no lado sudoeste, TG. Serve como uma placa de sinalização para Thrushcross Grange, para o Morro e para o vilarejo [...]. Não sei dizer por que mas, de uma só vez, uma torrente de sensações da infância fluíram para o meu coração. Há vinte anos, Hindley e eu tínhamos este lugar como o nosso favorito. Fiquei observando por um longo período a coluna desgastada pelo tempo; e, ao abaixar-me, percebi um buraco perto da parte inferior, que ainda estava cheio das conchas de caracol e pedrinhas que gostávamos muito de guardar ali, junto a outras coisas mais perecíveis – e, como se fosse de verdade, parecia que eu estava vendo meu coleguinha de infância, sentado na turfa seca, sua cabeça escura e de formato quadrado inclinada para frente, e sua mãozinha cavando a terra com um pedaço de pá. "Pobre Hindley!", exclamei involuntariamente. Espantei-me – meu olho mortal deteve-se, acreditando, por um momento, que a criança levantara seu rosto e fitava diretamente o meu. Isto desapareceu num piscar de olhos mas, imediatamente, senti uma vontade irresistível de estar no Morro. A superstição me impeliu a obedecer a este impulso – supondo que ele estivesse morto.

Ela corre para a casa, onde vê uma aparição de Hindley – é Hareton. Ela se apresenta como "Nelly, vossa ama" e ele pega um grande pedaço de pedra, uma verdadeira flecha de elfo, e a ameaça, dizendo que seu amo é "Papai, o Demônio". Nelly foge correndo, "sem parar, até chegar à coluna de sinalização e sentindo-me tão apavorada como se eu tivesse criado um duende." O "olho mortal", é claro, nos remete a Wordsworth e este episódio é a versão de Nelly para o "lugar no tempo", mas ela chega ao resultado da repulsa, e não do *insight* – saber que, como ama-de-leite de Hareton, ela criou um duende, literal e figurativamente.

Nelly é, ao mesmo tempo, irmã e criada de Hindley – sua mãe, como observamos, foi a ama-de-leite dele, e Nelly é a ama-de-leite do filho de Hindley. Este trecho joga com o folclore da encruzilhada como um lugar de ambigüidade e direções erradas. Em *Forty Years in a Moorland Parish*, J. Atkinson explica que "não há dúvida de que o suicida ou o autor de alguma atrocidade como assassinato violento ou luxúria" seria "enterrado ao largo da estrada solitária de um cruzamento."[32] Quando Hindley realmente morre e Nelly vai para o Morro oferecer ajuda com o funeral, Heathcliff diz: "O certo... é que o corpo deste tolo fosse enterrado na encruzilhada, sem nenhuma cerimônia... ele passou a noite bebendo deliberadamente até a morte." Nelly diz que o funeral é respeitável, mas, na verdade, não ficamos sabendo onde Hindley é enterrado. O pequeno altar que as duas crianças colocam na encruzilhada nos faz lembrar os oferecimentos às fadas e duendes que são mencionados em outras partes do livro – diz-se que o bolo e o queijo

32 ATKINSON, John. *Forty Years in a Moorland Parish*. Londres: Macmillan, 1891, p. 217.

que Heathcliff deixa intocados na mesa são para as fadas, mas talvez num sentido mais profundo eles lembrem a matriz romana de boa parte da tradição folclórica de Yorkshire.

O próprio Morro dos Ventos Uivantes é organizado, de maneira impressionante, como um corredor e pátio romanos, em torno de uma área central com um grande fogo, a lareira de Vesta.[33] Brontë dá ênfase ao imaginário do fogo em vários trechos – ao passo que o fogo em Thrushcross Grange encontra-se muitas vezes extinto ou restrito às pequenas lareiras dos aposentos, tudo no Morro gira em torno do fogo flamejante que se vê logo ao entrar. Lockwood menciona o fogo e a ausência de qualquer corredor ou passagem em sua primeira visita; em sua segunda visita, ele encontra o "cômodo imenso, aquecido e alegre" da sala central "resplandecendo deliciosamente com o brilho da enorme fogueira"; à noite, o fogo ainda está queimando, com um gato cinzento e malhado nas cinzas, e Cathy está lendo um livro de magia negra à luz das chamas, de madrugada; na véspera de Natal, Nelly canta cantigas natalinas ao lado da luz dos grandes fogos da casa e da cozinha; quando Lockwood retorna, após uma ausência de vários meses, "um fogo vermelho ilumina a chaminé do Morro." É, como diz Nelly, "uma casa infernal". Os *lares* que ficam diante da casa em suas peles de cachorro são "Gnasher", "Lobo" e "Juno", a deusa do nascimento. Lockwood diz a Heathcliff que ele tem "cães que se parecem com lobos" e que também são como "um rebanho de suínos possuídos". Cathy descreve Heathcliff como, ao mesmo tempo, "um deserto árido de tojo e rochas" e "um homem impiedoso e feroz que se parece com um lobo."

Uma série de ecos dos costumes da Grã-Bretanha romana passam por debaixo da matriz teológica do livro. O vento, o fogo, as tempestades, a lua cheia do equinócio do outono, o significado dos pássaros evocam as crenças e costumes sincréticos dos celtas e dos romanos; os ataques de rogação de pragas que têm Joseph, Hareton, Heathcliff, Catherine e Cathy – todos os nascidos na casa – são muito parecidos com as *defixiones* dos romanos do norte na sua combinação de distúrbios físicos específicos com palavras sem sentido: "Que a febre ardente apodere-se de todos os seus membros, mate sua alma e seu coração. Ó Deuses do Submundo, quebrem e esmigalhem seus ossos, sufoquem-na, deixem seu corpo cair todo retorcido e despedaçado – frix, frax"

33 Os pagãos romanos do século 4 estavam sendo pressionados a se converterem ao cristianismo e o registro de decretos contra eles nos faz ver o sentido da continuidade do uso do fogo para se idolatrar deuses do lar. KURT SELIGMANN [*Magic, Supernaturalism, and Religion*. New York: Grosset, 1968, reimpressão de *The History of Magic*. New York: Pantheon, 1948] escreve: "No país, tal disfarce [da conversão cristã] não foi sempre necessário já que lá a vigilância oficial era frouxa. Pagão significa o que mora em vilarejos (latim: *pagus* – vilarejo); e, segundo as leis valentinianas, o credo antigo é chamado de *religio paganorum*, a religião do povo do campo [...]. Foi Teodósio quem negociou o ataque mortal ao paganismo, pois seus decretos draconianos proibiam o mais inofensivo dos antigos costumes: queimar incenso e acender fogo em casa em homenagem ao deus do lar, derramar vinho, com intenção semelhante , e adornar as árvores", p. 117-118.

é uma *defixiones* que se origina de Bath.[34] As pragas rogadas por Joseph e Hareton, em geral, contêm um desvio por meio do dialeto, como Lockwood descreve, "excluindo pronomes e verbos auxiliares". Cathy ameaça Joseph dizendo: "Mandarei moldar você em cera e barro; e o primeiro que ultrapassar os limites que estabelecerei – não vou dizer o que será feito com ele." Como Lockwood e Cathy fazem troça de Hareton por causa de sua pronúncia e de suas pragas, notamos como as pragas aprisionam o praguejador – só resta a Hareton responder com mais pragas e apenas no dialeto. Este problema se estende à introdução de Charlotte, onde ela responde aos leitores que se ofenderam ao verem palavras de xingamento inteiras por escrito, em vez da habitual primeira letra seguida de reticências: "o costume de insinuar com uma só letra aqueles expletivos com os quais as pessoas profanas e violentas querem enfeitar seu discurso me parece um procedimento, embora bem intencionado, fraco e fútil."

Civilizar as maldições – e os amaldiçoados – é, naturalmente, fator central ao enredo de *O morro dos ventos uivantes*. Para acabar com as maldições de uma casa, deve-se procurar a intervenção dos deuses ou deixar que a família seja extinta. Ao final do livro, apenas Joseph o Reformista, um único indivíduo confiando em sua única consciência, permanecerá. A ascensão de Joseph no Morro equipara-se à de Nelly em Thrushcross Grange – mas, no caso de Joseph, seu fim decorre da inscrição acima da porta: 1500 Hareton Earnshaw. Por causa da dominância do tema do testamento, esta inscrição tem sido interpretada, normalmente, como o sinal legal, o *arche*, da herança de Hareton, que é devolvida a Joseph, gradualmente, através de sua erudição. O próprio Joseph declara sua felicidade na morte de Heathcliff, agradecendo o "patrão legítimo e os velhos animais terem sido restituídos de seus direitos."

Mas o que o Morro dos Ventos Uivantes poderia ter sido em 1500? Os cistercienses e beneditinos dos séculos XII e XIII que fundaram as abadias de Yorkshire descreveram 'um lugar inabitado durante todos os séculos passados, cheio de espinhos, estendendo-se por entre as inclinações das montanhas e com muitas rochas projetando-se de ambos os lados; mais apropriado para ser a toca de animais selvagens do que o lar de seres humanos."[35] Entre a conquista dos normandos e a Reforma, estes monges passavam o tempo escrevendo e estudando, e o início do século XVI foi um período de renascimento

34 Ver WATTS, Dorothy. *Religion in Late Roman Britain: Forces of Change*. Londres: Routledge, 1998, p. 116. É intrigante que um considerável número de registros tragam provas de que deveria se usar o latim para se dirigir às fadas: ver Apêndice IV, "Some Spells and Charms and the Letter of an Unsuccessful Magician," p. 251; um feitiço para chamar uma fada do British Museum MS. Sloane 1727, p. 23, p. 250-251, em BRIGGS, Katherine. *The Anatomy of Puck: An Examination of Fairy Beliefs Among Shakespeare's Contemporaries and Successors*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1959; e F. GUMMERE menciona em suas notas sobre "Thomas Rhymer" que, se "um colóquio com as fadas for inevitável, o latim é o único refúgio", p.362, n17.

35 Relato da descoberta do mosteiro Skeldale, perto de Ripon, ao Arcebispo de York, citado em MULLIN, Francis Anthony. *A History of the Work of the Cistercians in Yorkshire* 1131-1300, p. 10n.

da atividade eclesiástica antes do seu declínio devido à corrupção e aos abusos de autoridade entre 1510 e 1560 – existe, por exemplo, um grande aumento no número de registros de pedidos de legitimidade de filhos de clérigos neste período.[36] Mas a erudição da igreja antes da Reforma era de um tipo específico – criada, como Penny Fielding mostrou em seu estudo sobre "O Mosteiro" de Scott, com o intuito de ser "uma ferramenta política para controlar os analfabetos por meio da promoção da autoridade absoluta do que está escrito."[37] A situação era especialmente exagerada no norte, pois a autoridade eclesiástica não compartilhava a sua aquisição de erudição com a universidade.[38] Scott faz associações entre a escrita, a pronúncia e a magia. "Era considerado um grande atrevimento [por exemplo]", escreve Fielding, "se referir a fadas e duendes seja pela denominação de *bons vizinhos* ou qualquer outro nome, especialmente quando se estava para passar pelos locais que estes seres supostamente assombravam. Em Scott, 'gramática' ou aprender com os livros se torna 'encanto' ou poder mágico."[39] Da mesma forma como os reformistas livram o mundo do controle que os monges têm da escrita através de sua insistência de que haja uma relação sem mediadores com um deus pessoal, através da leitura direta das escrituras, Hareton quebra a corrente de dominação que Hindley havia imposto a Heathcliff e este, por sua vez, ao próprio Hareton. Um tipo de feitiço é substituído por outro e a leitura é revelada – como na cena em que Silas Marner e Dolly Winthrop tentam compreender os bolinhos de banha – como um "antifeitiço" ou a secularização do feitiço sobrenatural. Apesar de Joseph, como diz Nelly, "revistar a Bíblia com o objetivo de angariar promessas para si próprio e lançar maldições sobre seu próximo," a leitura é, bem literalmente, o fim da maldição para Hareton. Ele é, na verdade, o quarto criado que se liberta e torna-se patrão através da leitura, pois além da relação obsessiva de Joseph com as Escrituras e a ascensão de Heathcliff, quando volta depois de se educar, Nelly leu ou folheou todos os livros da biblioteca de Thrushcross Grange – ela consegue distinguir "uns dos outros" até mesmo os livros em grego, latim e francês. Lockwood nota que "à exceção de alguns provincianismos sem conseqüência, ela não apresenta nenhum traço dos modos" que ele associa à sua classe social.

Em *O Mosteiro de Scott*, um rapaz, Halbert, também melhora seu *status* social por meio dos livros: ele retira um livro preto do fogo mágico – o livro

36 Ver J. SCHWEND, "The Scottish Kirk in Medieval and Renaissance Literature," em *Bryght Laternis: Essays on the Language and Literature of Medieval and Renaissance Scotland*, ed. J. Derrick McClure e Michael R.G. Spiller. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1989, p. 274-279.

37 FIELDING, Penny. *Writing and Orality: Nationality, Culture, and Nineteenth-Century Scottish Fiction*. Oxford: Clarendon Press, p. 66-67.

38 DOBSON, R. B. *Church and Society in the Medieval North of England*. Londres: Hambledon, 1996, p. xii e p. 16. O renascimento da atividade eclesiástica, em torno de 1500, é mencionado na p. 26.

39 FIELDING, p. 66.

é a Bíblia protestante, o mesmo livro que Joseph usa para perseguir seus inimigos. Halbert troca a verdadeira instrução pelo instante mágico de possuir o livro, mas, como nos mostra Hareton, quando rouba os livros de Cathy, e como aprende Heathcliff, quando rouba as duas propriedades, possuir é uma vitória fugaz e vazia, um encanto sobre a realidade das coisas. A devastação dos mosteiros e suas dependências causada pela Reforma é concluída em *O morro dos ventos uivantes*, já que Joseph passa a morar na casa e a igreja de Gimmerton cai em estado de decomposição. Quando Heathcliff e Catherine são vistos passando sobre os campos, eles evocam a remota crença de Yorkshire de que, na morte, as almas passam sobre os campos, com suas urzes e sarças; e aqueles que em vida ajudaram os outros passam facilmente, enquanto que os que ignoraram as necessidades dos outros sofrem com a dificuldade da passagem. Por detrás desta crença de Yorkshire está a crença celta na imortalidade e transmigração das almas. Heathcliff, obviamente, continua vivendo em Hareton e Catherine, em Cathy: eles são a encarnação viva da rosa que cresce em volta da urze branca.

Existem, na verdade, três canções que são especialmente citadas entre as muitas entoadas ou recitadas por Nelly e Cathy, sua aprendiz de baladas. Depois do surto de violência do embriagado Hindley, quando ele maltrata Hareton, Nelly nina o bebê nos seus joelhos e canta uma "cantiga" que começa assim: "Era tarde da noite e os bebês choravam e a mãe debaixo da terra escutou". Nelly estava cantando a tradução de Walter Scott para a balada dinamarquesa "Svend Dyring", que Emily Brontë teria encontrado nas notas de pé de página do Canto Quatro de *A Dama do Lago*. Esta balada expressa o tema dos "presentes da mãe morta", que vimos anteriormente, quando discutimos baladas fantasmagóricas [ver também "Sweet Willima's Ghost" e "The Laily Worm and the Machrel of the Sea"]. Svend, ou Pequeno Dyring, se casa e tem com a mulher sete filhos em sete anos. Ela morre e ele se casa com outra donzela, que é "soturna" e "incapaz". Ela não dá nada para os bebês comerem ou beberem, faz com que eles durmam diretamente sobre a palha e não lhes deixa nenhuma luz durante a noite. Neste ponto, não é de surpreender que os bebês chorem e a mãe debaixo da terra os escute. Ela se vira para "nosso Senhor" e pergunta se pode ir ter com eles e, após muito implorar, pesarosamente, ela obtém permissão para voltar à terra. Mas, como os meninos de "The Wife of Usher's Well", ela deve retornar quando o galo cantar. Seus ossos estão rígidos e protuberantes e ela salta para frente com uma flecha para quebrar as paredes e o mármore de seu túmulo. Ao se aproximar do castelo de seu marido, os cachorros começam a latir loucamente. A mãe encontra sua filha mais velha, que não a reconhece, pois ela está "pálida" e "parece um defunto". Quando entra no quarto, os bebês choram. Ela os pega e penteia seus cabelos, fazendo trancinhas, os acalenta e diz à sua

filha que traga o Pequeno Dyring. Ela o acusa de negligenciar os bebês. E diz que se tiver que visitá-los novamente, isto trará azar para ele. Os cachorros, também neste caso, são aliados dos espíritos dos mortos e das forças que se vingam da crueldade e das más ações. Então, a balada adverte que quando "os cachorros rosnarem e latirem" o Pequeno Dyring e a madrasta devem dar bebida aos bebês; que quando "os cachorros uivarem" eles devem fazer o sinal da cruz contra os fantasmas; e que quando "os cachorros gritarem de medo" eles devem "tremer, sabendo que os mortos estão por perto".

Esta balada, tanto em dinamarquês quanto na tradução de Scott, tem um refrão arbitrariamente sem sentido: "Na floresta verdejante, sou chamado a cavalgar"; "Oh, eu era jovem!" e "Belas palavras dizem muito, alegram o coração." Brontë utiliza o recurso de ter um narrador externo desatento e voltado para si mesmo, cujas observações dão um contraponto à narrativa impessoal da balada, conferindo um paralelo intrigante àquele tipo de formato da balada. E, naturalmente, os temas da mãe morta e dos cachorros uivando são especialmente ressonantes com a situação de Hareton quando este é embalado nos braços de sua ama-de-leite. Devemos, porém, observar que Nelly não está realmente cantando "The Ghaist's Warning" – ela está cantarolando a melodia, sem palavras: a letra da canção que lemos na página do livro só está disponível para a consciência dela, naquele momento; depois, para Lockwood, como ouvinte da história dela; e para o próprio leitor do romance. Nesta cena, como naquela das alucinações de Cathy sobre as penas de pombo e o espelho, a narração de Nelly é tomada por um tipo de obsolescência premeditada, uma lacuna intencional entre sistemas de crenças e formas de sabedoria tradicional, onde o medo do desconhecido – magia, espíritos fantasmagóricos e a própria morte – encontra seu sintoma nas incomensuráveis interpretações da cena.

A balada "The Ghaist's Warning" é invocada, e não realmente ouvida; deve ser lida e lembrada. Encontramos semelhante destaque na leitura das baladas na segunda balada que é mencionada pelo título. Hareton pegou e guardou os livros de Cathy e tenta lê-los sozinho. Cathy o escuta, sem que ele saiba e, mais tarde, caçoa dele: "Queria que você repetisse '*Chevy Chase*' como você fez ontem – foi muito engraçado mesmo! Eu escutei você – e ouvi você revirando o dicionário à procura das palavras difíceis e praguejando por não conseguir ler as explicações." "Chevy Chase" conta a história de um saque surpresa conduzido pelo lorde inglês Percy no território do Conde Douglas da Escócia em Chevy Chase, as montanhas dos carneiros, na fronteira. Neste caso, a balada, que data do século XVI e é uma das mais antigas canções da fronteira – destacada por Sidney, Addison e outros como um dos melhores exemplos da tradição oral –, é uma fonte de humilhação para uma pessoa do povo, um caçador e saqueador bastante corajoso, porque este não consegue "pronunciar"

a balada através de sua forma escrita. Nas várias versões da canção, o saque tem como conseqüência uma pequena guerra entre os dois lados: as ações são copiadas numa escalada de vinganças e reciprocidade até que, finalmente, os próprios reis – James e Henry – se envolvem. Porém, no final, muitas versões criticam a tolice dos lordes que não conseguiram se controlar:

> God save our king and bless this land
> with plenty, joy, and peace
> And grant henceforth that foule debate
> twixt noble men may ceaze![40]
>
> [Deus salve nosso rei e abençoe esta terra
> com abundância, felicidade e paz
> e faça com que, de agora em diante, esta tola disputa
> entre nobres homens venha a cessar!]

A terceira e última balada que é mencionada pelo título parece não existir em nenhum texto conhecido. Quando Lockwood retorna ao Morro após a morte de Heathcliff, ele encontra Nelly na entrada da casa, costurando e cantando uma música enquanto Cathy ensina Hareton a ler, alternadamente puxando seus cabelos ou dando-lhe beijos, dependendo do seu progresso. Joseph reclama em altos brados que não pode abrir sua Bíblia sem que Nelly "comece a dar glória, desta forma, a Satã". Nelly responde que ele deveria voltar à leitura da Bíblia, enquanto ela continuaria a cantar "Fairy Annie's Wedding" [O Casamento da Fada Annie] – "uma bonita melodia – boa para dançar." O título da canção de Nelly, de fato, evoca duas alusões específicas: uma, à Rainha das Fadas, Ana ou Anne na Irlanda, e outra, à balada "Fair Annie" [Bela Annie], que narra um casamento. Em suas muitas versões, "Fair Annie" conta, basicamente, a história de um homem, em geral chamado de lorde Thomas, que captura ou compra uma mulher para ser sua amante, e com ela tem sete filhos homens ou sete filhos e filhas. Depois de um tempo, ele decide se casar legitimamente e traz sua noiva para casa, esperando que a Bela Annie lhes sirva como criada. A noiva descobre que a amante é sua irmã desaparecida. Ela mantém intacta sua virgindade e o homem se casa com a amante. Resumindo, uma mulher na posição de criada e ama-de-leite, no final, ascende à posição de irmã e patroa – uma narrativa que reorganiza os termos da biografia da própria Nelly, como praticamente irmã e criada no antigo Morro dos Ventos Uivantes, e mãe e ama-de-leite no atual. Não há nenhuma menção anterior, no romance, a dança, mas talvez Nelly esteja praticando para o casamento iminente.

40 LEACH, *The Ballad Book*, p. 460.

Se realmente "Fair Annie" é a balada que Nelly está cantando como sendo "Fairy Annie", estas três cantigas têm em comum raros finais felizes e bem resolvidos: Pequeno Dyring e sua esposa são levados a tomar conta das crianças; as brigas entre os ingleses e escoceses têm como conseqüência um pedido de paz; Annie sobe à posição de *Lady* e fica junto à sua irmã, ainda que, segundo a nossa perspectiva, lorde Thomas não seja nenhum prêmio. Assim como Eliot enfatizou os aspectos paralisantes da tradição, Brontë termina *O morro dos ventos uivantes* com uma visão complexa da domesticação da rusticidade pagã.

Freud escreveu que "o amor infantil é ilimitado; exige a posse exclusiva, não se contenta com menos do que tudo. Possui, porém, uma segunda característica: não tem, na realidade, objetivo, sendo incapaz de obter satisfação completa, e, principalmente por isso, está condenado a acabar em desapontamento e a ceder lugar a uma atitude hostil."[41] Na noite após a morte do Sr. Earnshaw, em outubro, quando Hindley separa Catharine e Heathcliff, não mais permitindo que durmam juntos, Catherine tem doze anos e Heathcliff, treze. Sobre suas vidas depois desta separação, nossa única alternativa à narração de Nelly é o próprio "testamento" de Catherine, que serve como o testamento da balada, atribuindo causalidade aos termos do enredo. Nas margens dos livros, em todos os espaços disponíveis nas páginas, Catherine registrou a história do exílio dos dois: a perseguição de Joseph, Hindley e Frances a eles e sua fuga pelos campos. Em um mês, ela passa a ficar em Grange e Heathcliff é relegado ao estábulo; Catherine conta a Nelly, então, que casar com Heathcliff a degradaria. A socialização de Catherine confere um alvo ao seu objetivo erótico, mas Brontë insinua que tanto a falta de socialização quanto a socialização em si resultam em conseqüências trágicas. O romance permanece uma grande divagação sobre os limites do amor erótico e do amor filial. Talvez em nenhum outro momento a diferença entre Catherine e Cathy seja mais evidente do que quando Cathy, ao saber sobre Heathcliff através do pai dela, fica "surpresa com a escuridão da alma que foi capaz de remoer e acobertar a vingança por anos e deliberadamente dar continuidade a seus planos, sem receber nenhuma visita do remorso." Esta escuridão da alma não é só de Heathcliff, no entanto; a vida de Hindley é dedicada a vingar a alienação de afeto de seu pai por Heathcliff. Isabella diz a Hindley que "traição e violência são lanças com pontas em ambos os lados – elas ferem mais aqueles que a ela recorrem do que a seus inimigos." E Hindley, como resposta, grita "traição e violência são simplesmente retribuição a traição e violência." Repetidamente, o romance retoma este assunto da moralidade filial num clima de vingança – até o sermão do reverendo Branderham mostra

41 FREUD, Sigmund. *Sexualidade Feminina*, em Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, Imago Editora, Vol XXI, p. 266.

Quando o corpo é o manuscrito: marcas de escravos no Brasil

Luciano Raposo de A. Figueiredo

a Emanuel Araújo

Os anos de agonia do tráfico de escravos africanos para o Brasil no século XIX produziram um dos documentos manuscritos mais impressionantes da nossa história.[1] À margem dos debates diplomáticos, dos cálculos econômicos, do humanismo oportunista, das perseguições britânicas e das escaramuças nos mares tropicais, multidões de escravos e escravas repetiram o mesmo cruel destino que se desenrolava desde a colonização portuguesa. Com os corpos marcados pelo ferrete em brasa com o sinal de seu proprietário ou pelos signos da tribo de onde foram arrancados, cruzavam o Atlântico para abastecer a persistente economia brasileira. A história escrita em seus corpos, quando o corpo vira manuscrito, é o tema deste ensaio.[2]

O manuscrito é para o historiador fonte de pesquisa, fonte onde mergulha atrás de pistas fugidias. Antes mesmo da crítica às fontes primárias, é esse o lugar, por excelência, onde habitam as informações mais originais de que necessita para enriquecer seu trabalho. Tem uma pulsão indiscutível. É a verdadeira morada do tempo: ali vivem nossos personagens e o cotidiano pungente, com a força de verdadeiros livros de História.

Porém, afora essas definições convencionais, o manuscrito é, também, aventura. Aventura em que se lança amparado por frágeis e ilusórios recursos, como a heurística e a paleografia, diante de um mundo complexo, perseguindo nexos em palavras enviesadas, linhas quase sempre justapostas, driblando perfurações e manchas espalhadas generosamente pela superfície de papéis seculares, tolerando estranhas

1 Trata-se do códice 184, volume 4, do acervo do Arquivo Nacional, documento conhecido como "livro de marcas", que reúne um resumo de cartas de emancipação de centenas de escravos encontrados em cinco navios que, entre 1839 e 1841, praticando o tráfico ilegal, são julgados pela Comissão Mista Brasil-Inglaterra.

2 O presente texto toma como base um estudo mais amplo – intitulado "Uma jóia perversa" – desenvolvido para apresentar a publicação *Marcas de escravos: listas de escravos emancipados vindos a bordo de navios negreiros (1839-1841)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/CNPq, 1990 (Publicações Históricas, 90).

abreviaturas, enigmáticas letras, deduzindo significados em trechos que jazem na barriga de vermes devoradores, subvertendo regras gramaticais de uma escrita com pontuação muitas vezes determinada pela respiração sôfrega dos escrivães. A lupa torna-se microscópio do tempo, capaz de decifrar signos do escrivão apressado e displicente (e atribuir "ilegíveis" em uma transcrição é derrota só intimamente reconhecida).

Operação que, poeticamente, Afonso Ávila ("Morte da memória pessoal") nos ajudaria a definir assim:

> dobra de documento
> teia de térmita teclado do tédio
> contemporâneo do tempo História
> cortar rente o passado o passo o papel
> pautado a pactuada paleografia.

Mas, acima de tudo, operação misteriosa e solitária de decifrar letras e ir descobrindo sentidos. Ato contínuo: decifrar caligrafia e, sob este suporte, descobrir História. A operação de decodificar letras, expressões de época, é muito mais que uma técnica, é um apaixonante rito de descoberta das tensões e pulsões que o tempo carrega em seu cotidiano, escondidas muitas vezes nas páginas frias de documentos impressos.

Ao contrário do documento impresso, o manuscrito tem uma pulsação diferente. Ele tem cheiro e textura, uma *humanização* do tempo vivido, onde a caligrafia espelha hesitações e surpresas... É a força poderosa da criação original para o historiador. E, mesmo sendo traiçoeira a posição entre impresso e manuscrito (quase falsa), há, contudo, um prazer muito especial em desvendar manuscritos: verdadeiras fontes *primárias*, memória ainda sem revisão, crua, bruta, (a)guardando por séculos a fome do historiador que irá retalhá-las com as ferramentas da crítica.

A operação cognitiva sobre ele envolve certas características. Um manuscrito não se lê depressa, não se lê por fragmentos, como se faz com impressos onde procuramos informações para pesquisa. Textos impressos oferecem certas armadilhas aos olhos. A ansiedade muitas vezes trai a disciplina, e pode-se estar com um olho na seqüência natural e outro linhas adiante, em busca de resposta mais imediata: a facilidade dos signos e a comodidade do ritmo são ardilosas. O sonho de Gutemberg escapou-lhe, e o que seria um substituto mecânico para o trabalho dos copistas medievais ganhou um efeito multiplicador, a partir do século XIX, e destruiu a tradicional indústria de manuscritos. Mais ainda: "O símbolo da escrita adotado sem que a sua realidade tenha sido compreendida: a escrita é um espaço vazio de sentido para os índios iletrados, preenchido não por uma função intelectual mas por uma função ideológica" (*Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, verbete "Oral/escrito", p. 32).

Já a escrita ainda crua não. O manuscrito obriga-nos à decifração. A penosa, mas engenhosa, tarefa de decifrar e ler, simultaneamente; um sobreesforço que abre os canais da compreensão. Como que premiando aqueles mais persistentes. Um jogo: decifra-me ou te devoro.

Manuscritos obrigam-nos a uma leitura completa, quase sempre difícil e trabalhosa, ensinando a todo instante resignação e humildade. Exigindo paciência, estudo, engenho e arte, somatório de atributos a funcionar lenta e conjugadamente no esforço sobre cada linha. Exige ainda acúmulo de experiência e, à medida que os séculos se afastam, especialização paleográfica. Informações suspeitadas, quando ali procuradas, não estão imediatamente ao alcance. O encontro só ocorre (se ocorre) em seguida à paciente decifração. Com todas as operações – objetivas e subjetivas – que nos obriga, provoca a dimensão humana do passado. Copistas e escrivães: há uma pulsação presente por detrás da letra, da tinta, do papel. Como se os séculos fossem momentaneamente aproximados, vivos e mortos trocassem confidências e, às vezes, certa cumplicidade. Leituras secundárias sem dúvida, mas que aquecem interpretações e revelam aquilo que a frieza dos textos impressos apagou.

Se esta dimensão subjetiva da História é exclusiva das fontes manuscritas, é difícil responder. Mas decerto torna mais palpável a recomendação de Lucien Febvre em seu manifesto "Face ao vento", de 1946:

> Método histórico, método filológico, método crítico: belas ferramentas de precisão, que honram seus inventores e as gerações de usuários que as receberam de seus antecessores e que as aperfeiçoaram no uso. Mas saber manejá-las, amar o seu manejo – isso não basta para fazer o historiador. Só é digno desse belo nome aquele que se lança por inteiro na vida, com o sentido de que, mergulhando nela, banhando-se nela, penetrando-se de humanidade presente – decuplica suas forças de investigação, seu poder de ressurreição do passado. De um passado que detém e que, em troca, restitui-lhe o sentido secreto, dos destinos humanos.

Algo é da paixão no ofício de pesquisar História. Algo é da paixão no ofício de ler manuscritos.

Assim como Manet e os impressionistas aprenderam que a pintura da natureza deve ser realizada e concluída nos próprios ambientes, longe do conforto dos estúdios, o historiador que estuda tempos em que prevaleça a cultura oral no Brasil, onde era pouca a difusão livresca, deve se debruçar nos manuscritos, senti-los, de modo a compreender plenamente as pulsões do universo que investiga.

Afinal, os historiadores podem ser como amantes apaixonados, que preferem sempre em suas cartas a leitura da letra doce e sincera de quem escreve à fria datilografia.

Só os manuscritos tocam com tanta força o coração: um bilhete de um prisioneiro qualquer na ilha das Cobras reclamando alguma ração, por estar "morto a fome", um sinal de 'x' correspondente à assinatura da negra analfabeta acatando os açoites a que a Inquisição a condenara, a observação "fuzilado" à margem do nome do soldado rebelde preso na revolução pernambucana de 1817, o carinhoso e infeliz bilhete deixado junto à criança abandonada pela sua mãe amorosa em alguma cidade colonial ou mesmo marcas feitas pela brasa no corpo dos escravos.

O procedimento de marcar a pele do escravo com um ferro em brasa denuncia aquela que talvez seja a face mais crua do tráfico negreiro. Embora os africanos listados nesse documento não tenham se tornado escravos da mesma forma que tantos daqueles que os precederam, não deixaram, mesmo assim, de representar uma amostragem de uma dimensão particular da escravidão no Brasil. Portanto, os monogramas e outras marcas de seus proprietários revelavam de forma indiscutível seu caráter de mercadoria.

Tamanha evidência de brutalidade não consegue esconder um sutil encontro que se realiza nas folhas desse documento. Imperceptível ao primeiro golpe de vista, mas suficientemente definido após uma leitura mais atenta, encontram-se estampados na pele dos africanos, de um lado, os sinais tribais feitos na comunidade de origem e, de outro, monogramas com que proprietários ou simples consignatários registravam sua mercadoria. Dois mundos forçados a um confronto sob a violência subjacente ao tráfico. Dois mundos diferentes que se tocam, se digladiam silenciosamente: o simbólico e o mercantil, uns e outros.

Nos porões, assim como os barris de vinagre e as caixas de fazendas, os escravos precisavam ter seu carregador indicado. Precisavam mais do que isso – que a identificação fosse segura, indelével e, na medida do possível, inadulterável, a fim de permitir sua localização pelos agentes comerciais nos portos de desembarque. Chegaram a se estabelecer nos portos de embarque profissionais especializados em marcar os lotes de escravos com os monogramas adequados a cada proprietário. A pele era embalagem. Antes mesmo de suportar os rigores do trabalho, o corpo do escravo suportava signos de propriedade. Um historiador-ficcionista assim lembrou: "Toda vez que um navio vindo da Guiné ancorava ao largo do forte de São Marcelo [...] negreiros de todas as províncias se acotovelavam e ficavam roucos de tanto gritar, ao identificarem as marcas de ferro dos consignadores."[3]

Como mais um bom negócio para o rei, esta prática foi desde cedo amparada e regulada por lei. E Dom Manuel mais uma vez parece ter sido pioneiro. Em regimento de 1519 sobre o tráfico negreiro de São Tomé, obrigava a seus

3 CHATWIN, Bruce. *O vice-rei de Vidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 84.

fiscais: "Fazei pôr uma marca dos nossos escravos que dos ditos rios vierem, e será um ferro no braço direito, com uma cruz, e os mais que o contador disser que se costumava pôr em nossas peças."[4]

Conforme essa exigência real, outra marca era feita na pele do escravo, que no transcorrer do embarque chegava a ser marcado inúmeras vezes, em diversas partes do corpo. Além do carimbo feito pelo proprietário e aquele outro com que se preocupava mui justamente Dom Manuel, que atestava o pagamento dos direitos de importação, "uma pequena cruz no peito, pela aplicação de ferro incandescente, designava cristãmente os que recebiam em África, antes de velejarem para o Brasil, o sacramento do batismo."[5]

Muito mais tarde houve notícia de uma outra disposição real sobre o assunto. O tom é diferente da primeira e traz um certo apelo humanista, bem da época: "Repugnando altamente aos sentimentos de humanidade que se permitia que tais marcas se imprimam com ferro quente, determina que tão bárbaro invento mais não se pratique, devendo substituir-se por uma manilha ou coleira (*sic*), em que se grave a marca que haja de servir de distintivo."[6]

E como parecia impossível conciliar os "sentimentos de humanidade" com a brutalidade necessária à racionalização do negócio, esta solução teve fôlego muito curto. A partir de 1818 as marcas a fogo voltaram a ser permitidas, desde que "impressas com carimbos de prata."[7]

Algumas dessas breves ilustrações, contudo, não chegam a alcançar nosso documento, o "livro de marcas", já que o tráfico se encontrava na clandestinidade, não havendo direitos a pagar nem batismos a fazer. Por isso, as marcas aí registradas valiam exclusivamente para identificação dos lotes entre os próprios traficantes. Com este objetivo, eram feitas em locais do corpo de fácil visualização: peitos, braços e ombros eram quase sempre preferidos para receber o ferrete em brasa.

Mais comumente utilizados eram os monogramas, tanto em letra de fôrma quanto em manuscrito, com uma ou mais iniciais, separadas ou geminadas. Chega a ser possível tentar reconhecer nesse documento alguns deles, já que o tráfico negreiro constituía uma atividade extremamente concentrada nas mãos de poucos investidores.

As letras 'A' e 'B' geminadas, que aparecem em tantos africanos nos navios *Paquete de Benguela* e *Asseiceira*, podem pertencer a Amaral e Bastos, nomes que integram as listas dos maiores traficantes do Rio de Janeiro no século XIX.

4 Citado por CARREIRA, Antônio. *As companhias pombalinas de navegação, comércio e tráfico de escravos entre a costa africana e o Nordeste brasileiro*. Porto: Imp. Portuguesa, 1969.

5 GOULART, José Alípio. *Da palmatória ao patíbulo: castigos de escravos no Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista/INL, 1971, p. 67.

6 Alvará de 24.11.1813. *Coleção de Leis do Brasil*, 1813, p. 50.

7 Alvará de 26.1.1818. *Coleção de Leis do Brasil*, 1818, p. 9.

O mesmo pode ocorrer com o famoso Manuel Pinto da Fonseca, possivelmente escondido atrás da marca 'MF', em cargas vindas no *Especulador* e no *Asseiceira*. Tantos outros poderiam ser assim identificados: José Rodrigues Ferrara ('F'), Barbosa Grim ('B') ou Ramos e Martins ('RM').[8]

A frieza destes mercadores permitia ainda que conciliassem a violência com certas manifestações de extrema espiritualidade: uma cruz entrelaçada pelo 'S' da Santíssima Trindade ou a tradicional representação de um coração com as iniciais do termo proprietário em seu interior. Mas quantos também não poderiam estar escondidos sob números como 0, 1, 2, 3, 5, 8 e 9 (que até parecem significar uma hierarquia entre os traficantes)?

Se tudo até aqui parece demonstrar a racionalidade da economia mercantil escravista, há dimensões do escravo que o distinguem, por exemplo, de um rolo de tabaco. Aquele produto possuía vontade própria, sendo um bem semovente muito especial, por mais que as condições do tráfico e da escravidão tivessem se esforçado para anular suas atitudes de ser.

Marcar o escravo era a primeira das providências após sua captura nas razias, pelas savanas africanas, ou de sua compra nos sertões. Imediatamente se configurava a apropriação, mas também, na outra face de um mesmo ato, o temor da fuga e da perda. Marcava-se para identificar uma propriedade; marcava-se para não perder, pois se reconhecia naquela mercadoria o risco de deserção. Nesse instante era inaugurada uma prolongada e invisível luta para a redução de ser em trabalhador coisificado. A dor, nesse primeiro contato, era vital. Situada na ponta do ferrete em brasa, ali se encontrava o ponto de partida para a coisificação do negro: ao eliminar a pessoa, criava o cativo dócil, objeto de uso. Na relação entre quem segurava o ferrete e quem era queimado estava a essência da dominação que a partir dali deveria ser cotidiana.

O calor do fogo, nesse instante, não estava sozinho. Ficava ao lado das grandes distâncias que o escravo percorria desde a captura ou a compra até o ponto de embarque, quando perdia completamente qualquer perspectiva de retorno; e ao lado, também, dos castigos físicos, do acorrentamento, do frio, da fome e do nome cristão. Tudo compunha um doloroso cenário para a desorientação.

Se ficava definida uma propriedade, ao mesmo tempo a dor valia a exata medida do esforço para que o africano perdesse sua individualidade, separando seu corpo de suas vontades. Tratava-se de um processo social e psicológico, em que ia sendo assimilada, compulsoriamente, uma nova condição, primeiro passo para a disciplina e o respeito às hierarquias dos campos sociais nos quais seria enquadrado. Ou, como disse um personagem extemporâneo

8 *List of slaves merchants residing at Rio de Janeiro*. Enclouse 3, Select Committee of the House of Lords, appointed to consider the best means which Great Britain can adopt for the final extinction of the african slave trade. British Museum, Official Publications Library, 1850, p. 239.

a tudo isso: "Dor... poderia muito bem ser a única prova da persistência da consciência dentro da carne."[9]

A violência que representava a marcação do escravo no primeiro momento continuava a se repetir em sua trajetória. E a dor física sempre espreitava aqueles que optassem pela transgressão. Intrusa, não convidada, freqüentava com intensidade a relação entre senhores e escravos.

O choque inicial da dor reaparecia sob outras formas no dia-a-dia de sua vida de trabalhador, no tratamento recebido, nos castigos corporais ou nos limites impostos à sua vida social. Chicotes, grilhões, anjinhos compareciam como instrumentos de integração do escravo em funções e papéis específicos no sistema. Por isso, os castigos deviam ser sempre aqueles em "que doesse o corpo".[10]

Mas a ele não ficava restrito: doía em um corpo, mas tinha de ser compreendido por muitos outros. Açoites deviam ser públicos, no pelourinho, no centro da praça local e, acima de tudo, exemplares. Alguns fujões contumazes eram obrigados a carregar diariamente a gargalheira, um pesado colar de ferro com pontas, onde havia pequenos chocalhos, ou as humilhantes 'máscaras de flandre'. Os castigos contra escravos deviam também estender-se para além da individualidade de um ou de outro e tornar-se quase um sistema de classificação social.

Para aqueles que tiveram insucesso em alcançar a liberdade nos quilombos, uma vez capturados, o rei ordenava: "Se lhes ponha com fogo uma marca em uma espádua com a letra 'F'..., e se quando se for executar essa pena for achado já com a mesma marca, se lhe cortará uma orelha."[11] Os oficiais da Câmara da pia cidade de Mariana, Minas Gerais, reclamando da fuga de escravos, dos quilombos, das armas e do excesso de negros alforriados, pedem a sua Majestade como castigo maior para "os escravos que costumam fugir, para que a vista dele se abstenham e sirva de exemplo de uns de terror aos outros, mandando-se picar por cirurgião um nervo que tem no pé de forma que sempre possam servir aos senhores e só tenham embaraço de nem poderem correr: o que alguns senhores costumam fazer...".[12]

Tratava-se, agora, não mais de identificar o escravo como mercadoria, mas como transgressor social. Ao fazê-lo de maneira pública, obrigando-o a expor o símbolo perene de fugitivo da hierarquia, ele não ganhava apenas uma classificação ao modo dos judeus em Auschwitz ou dos criminosos ingleses sob as Leis Sanguinárias. Seu castigo exemplar colaborava para

9 MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 38.

10 FREIRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros no século XIX*. Recife: Imp. Universitária, 1963, p. 33.

11 Alvará real de 3.3.1741. LOPES, Francisco A. *Os palácios de Vila Rica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955, p. 131-132.

12 Transcrito por SILVA, Ignácio Accioli Cerqueira e. *Memórias históricas e políticas da província da Bahia*, vol. 2. Bahia: Imprensa Oficial, 1925, p. 427-29.

disseminar o medo à transgressão entre a enorme massa de seres nas mesmas condições.

A violência senhorial também aparecia no escravo por outros caminhos. Seu corpo servia como suporte de deformações decorrentes do trabalho exagerado: mãos calejadas e tortas de carpinteiro, calos nas juntas dos dedos pelo freqüente trabalho de amassar pão, ausência de cabelos por carregar muito peso, pernas arqueadas pelas cargas excessivas, ou mancas por castigos sofridos.

O corpo transformava-se, assim, no grande instrumento de classificação dos escravos naquela sociedade. Para ele se dirigia toda a violência, mas dele partiam inúmeras formas de resistência. Carregava, também, símbolos de propriedade e de transgressão. Todos serviam para punir e identificar o transgressor. A captura de um escravo fugitivo dependia de sua exata identificação, um jeito diferente de falar, uma cicatriz, um modo de andar.[13] Por isso, era preciso domá-lo a cada instante.

Misturado às marcas de proprietários expostas no documento, confundindo-se mesmo com elas, havia um outro alfabeto, escrito nos corpos desses africanos, que o escrivão desconhecia. Embora tenham sido aproveitados como elementos de identificação, os sinais tribais carregavam um sentido completamente diferentes das marcas.

Observando-se, em particular, as primeiras folhas da lista dos africanos vindos no navio *Ganges*, encontra-se aquilo que o escrivão traduziu como "marcas da terra" e que, em certa ocasião, Kant chamou de "arte aderente". "Da terra" instalou na África a origem desses sinais. Devolveu à cultura original seu sentido mais puro, já que no contexto do documento servia apenas para identificar párias com destino incerto.

Fruto da cultura desses africanos, seus corpos portavam diversos signos. Com eles chegaram a ficar bem-impressionados os viajantes que estiveram no Brasil, dedicando-lhes muitas gravuras e linhas. Debret[14] retratou em duas de suas pranchas os escravos e escravas com diferentes marcas de nações. Este aspecto não escapou também a Rugendas, que nos desenhos de rostos de escravos valorizou a variedade de desenhos faciais.[15] Os que, no entanto, teceram comentários mais detalhados foram Spix e Martius:

> De resto, reconhecem-se diferentes tribos de negros tanto pela língua, cor da pele, tamanho e fisionomia, como, sobretudo, pelas características deformações a que foram submetidos,

13 Sobre esse tema, ver FREIRE, Gilberto, op. cit.; MOTT, Luiz. 'O escravo nos anúncios de jornais de Sergipe'. In *Anais do V Encontro Nacional de Estudos Populacionais*, São Paulo: 1986, vol. 1; e VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo de tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos*: dos séc. XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

14 DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978. Estes registros visuais estão nas pranchas 22 e 36.

15 RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Liv. Martins, 1941, p. 173-174.

> conforme o costume de suas tribos. É comum verem-se negros cujos dentes caninos foram afiados ou cujos dentes incisivos foram profundamente entalhados; outros trazem diversas cicatrizes, muitas vezes bastante fundas, de feridas por incisão, por queimaduras ou por cauterização, na região das fontes, na testa ou nas faces.[16]

O que despertava a curiosidade em muitos decorria de um grande desconhecimento sobre essas práticas. O corpo, em quase todos os povos africanos, era intensamente modelado para suportar símbolos do complexo mundo social em que se vivia. Podendo decorrer de inúmeras razões, intencionalmente alterava-se a conformação natural de qualquer uma de suas partes: lábios, nariz, pés e mãos, crânio, dentes e genitália.[17]

Havia, nestes atos, a crença na necessidade de adquirir um potencial mágico favorável e neutralizar o poder adverso, vindo de outros seres e objetos, como os espíritos e os mortos. Significavam, outras vezes, atos indispensáveis para demarcar a iniciação na puberdade ou meios de purificação. Resultavam, geralmente, de manifestações coletivas, transmitidas ao longo do tempo até se tornarem um hábito e um elemento característico da conduta moral e estética de uma população.

No que diz respeito às alterações feitas na superfície da pele, sejam cicatrizes, escarificações, tatuagens, todas possuem também uma finalidade simbólica. Esta iconografia cutânea acaba por formar uma verdadeira escritura, através da qual é possível conhecer a estrutura de uma sociedade.[18]

Sendo muito íntima a relação entre o corpo e as crenças do mundo que o cerca, ele se torna o lugar privilegiado em que a comunidade expressa seus temores pelos maus espíritos ou vai buscar força para superar alguma dificuldade. O plano dessas representações sobre o papel não permitiu, evidentemente, que o alto-relevo ou as pequenas escavações de determinados sinais aparecessem. Mesmo assim, não é difícil deduzir no documento algumas

16 SPIX, Johann Baptiste von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981, p. 158. A respeito destas marcas em escravos no Rio de Janeiro ver também PRADO, J. F. de Almeida, *Tomas Ender, pintor austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro – um episódio da classe dirigente brasileira (1817/1818)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. Particularmente o capítulo "A congérie africana", p. 285-336.

17 Destacaríamos, entre os estudos mais significativos dedicados a estas modalidades de alterações intencionais, CARREIRA, Antônio, 'Contribuição para o estudo das mutilações genitais na Guiné portuguesa', em *Portugal: estudos sobre a etnologia do ultramar português*, Junta de Investigações do Ultramar, tomo 3 (1963); DELFINO, Ambrozio, *Alteraciones dento-maxilares intencionales de caracter etnico: nueva classificación* (La Plata, 1948); LIMA, Pedro Estevam de, 'Deformações tegumentares e mutilação dentária entre os índios tenetehara', em *Boletim do Museu Nacional*, Antropologia, n. 16 (Rio de Janeiro: Oficina Gráfica Universidade do Brasil, 1954); MONTANDON, George, 'Les mutilations', em *Traité d'etnologie culturelle* (Paris: Payot, 1934); e PUCCIONI, Nello, *Delle deformazioni e mutilazioni artificiali etniche più in uso* (Firenze: S. Landi, 1905).

18 Muitas destas informações foram tomadas de alguns estudos antropológicos sobre o tema. Ver ALENCAR NETO, Meton de. *Tatuagens e desenhos cicatriciais* (Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1966); CARREIRA, Antônio, 'Contribuição para os estudo das mutilações genitais na Guiné portuguesa' – questionário de inquérito (Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, 1950); DEMBO, Adolfo, & IMBELLONI, J., *Deformaciones intencionates del cuerpo humano de caracter étnico* (Buenos Aires, 1938); ROTH, Ling, 'Tatu in the society islands', em *Journal of the Antropological Institute*, 1905, v. 35; e TEIT, J. A., 'Tattoing and face and body painting of the Thompson indians of British Columbia', em *45th Repport of the Bureau of American ethnology* (Washington, 1930).

puncturas, lanhos e tatuagens. As formas são as mais variadas: figuras geométricas (triângulos, círculos, etc.), estrelas, meias-luas, riscos e pontos, sempre seguindo um ritmo e parecendo identificar-se em alguns momentos com motivos da natureza, tais como animais sagrados, árvores ou corpos celestes.

Em vez de desenhados, aparecem algumas vezes sob designações como 'sinais de fogo', lanhos, golpes, cicatrizes e calombos. Ocupam partes do corpo muito diferentes daquelas utilizadas para as marcas de propriedade, como rosto, ventre, testa, nádegas e coxa. Para alguns grupos étnicos, a utilização do rosto para se fazer desenhos era privilégio dos feiticeiros e mágicos. Sinais feitos no tronco eram, geralmente, privilégios masculinos, enquanto ambos os sexos podiam assinalar as pernas e os braços. Ferir a pele com desenhos, neste universo, surgia como um ato profundamente conectado com o simbólico.

A disposição das cicatrizes quase nunca é aleatória. Ao contrário, possui uma intenção rítmica, seguindo determinados sentidos e significados. Uma atmosfera mágica rondava a ocasião em que essas marcas eram feitas. O momento, o tempo de duração, os pigmentos naturais utilizados, os ritos, os responsáveis pela operação, as proibições durante a cicatrização – tudo possuía um sentido.

As tatuagens, mantendo o relevo natural da pele, envolviam necessariamente a introdução de matérias corantes sob a pele, seja através de perfurações com agulhas e espinhos, seja arranhões feitos com dentes de animais. Em geral, as matérias corantes, à base de cinzas de ossos de animais ou de algum guerreiro rival, ao serem introduzidas, transferiam suas qualidades para aquele que era tatuado. Também a crença de que o sumo de certas ervas possuía poderes mágicos de proteção, fertilidade ou sedução levava a sua utilização como corante.

Comenta-se, em alguns estudos, que as tatuagens teriam sido pouco aplicadas em populações de cor negra devido à dificuldade de estabelecer contrastes entre a pele escura e as matérias corantes utilizadas.[19] Talvez por isto tenham sido tão generalizadas as escarificações intencionais da pele, que propiciavam sinais escavados nas faces, principalmente entre os grupos da África ocidental. Aquelas que se transformariam em cicatrizes salientes atingiam mais os indivíduos já adultos ou adolescentes.

Assumindo a forma de tatuagens ou escarificações, as origens das representações utilizadas são difíceis de detectar. Várias finalidades podiam motivar as cicatrizes intencionais. Entre os jovens serviam como ornamento indispensável ao exercício da sedução com o sexo oposto; por ocasião de um conflito, podiam servir para adquirir força e proteção.

19 Ver PALES, P. "Les mutilations tegumentaires en Afrique noire". *Journal de la Societé des Africanistes*, t. 16, 1946.

Sabe-se que as pinturas de caráter passageiro eram comumente empregadas durante os combates para distinguir os companheiros de grupo dos inimigos. Para evitar a morte buscava-se, nos sinais, saúde e defesa contra os espíritos. Serviam, outras vezes, como marcas de distinção social, identificavam etnias inteiras, reforçando a coesão grupal. Podiam, no âmbito de uma família, servir para destacá-la ou até simbolizar o compromisso de mútua fidelidade entre um casal.

Era também um ornamento pessoal, feito com o objetivo de embelezamento e decoração. A superfície cutânea do próprio corpo era, neste caso, utilizada para atividade artística. Quando feitos nas nádegas, os desenhos, com freqüência, eram registros de que a puberdade fora alcançada, distinguindo e enobrecendo aqueles que já podiam gerar crianças. Durante as cerimônias, para registrar esta passagem, tanto homens quanto mulheres eram assinalados.

Entre os fulas e os mandingas na região de Guiné, duas ou três incisões verticais nas pálpebras e na testa identificavam os filhos de escravas ou filhos de casamento com mulheres de outras tribos. Os brames recebiam, em certas cerimônias rituais, golpes em diversas partes do corpo, jamais no rosto. Para os australianos, os sinais registravam a idade; os latuka, no vale do rio Nilo, usavam uma marca comum, que caracterizava sua etnia. Nas tribos das Guianas, elas estavam associadas à fertilidade da terra e das mulheres.

Mas não precisamos ir tão longe. Há uma enorme semelhança entre sinais dos africanos de nação macua, que aparecem listados nos navios, particularmente no *Ganges*. Os gilvazes feitos no rosto desta etnia, que Spix e Martius[20] chegaram a considerar "sinais característicos nacionais", parecem mesmo representar uma identidade étnica. A existência de uma progressão no número de lanhos (algumas marcas apresentam mais, outras menos) talvez esteja associada à idade e à passagem por certos ritos iniciatórios. Trata-se, por assim dizer, de uma verdadeira linhagem: exprimiam uma condição no clã, situação civil, mortes na família, a puberdade alcançada, idade, etc. Ou, como já se afirmou: "na superfície dos corpos, a profundeza da vida social".[21]

Escrevendo sua história no próprio corpo, o africano transformava a pele em tábua rasa onde ficavam registradas passagens de sua trajetória individual e coletiva. Em uma cultura eminentemente oral, o corpo tornava-se página onde se escrevia a memória. Era suporte de signos, ornamentos, vaidades, valentias que ficavam indeléveis em sua roupagem.

Na passagem para o Brasil, ele continuou a carregar símbolos: os antigos, muitas vezes acrescidos de novos, estes últimos demonstrando sua nova

20 SPIX & MARTIUS, op. cit., p. 158.

21 RODRIGUES, José C. *O tabu do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, p. 63.

condição de escravo. Se o corpo permanecia como tábua, o contexto de sua vida alterava-se profundamente. A escravidão trazia símbolos aviltantes: monogramas, números, brasões, cruzes, corações. As marcas de proprietários eram ritos para iniciar um estado de desigualdade, delimitar funções econômicas, papéis e obstáculos sociais. Eram uma lembrança eterna, próxima da vista: sou escravo. Sinais tribais traduziam, longe desse contexto, a integração numa sociedade de iguais, a marca lembrava toda a dor sofrida no processo, ensinando: sou um igual. Em seus ritos de iniciação, as marcas "proclamam um pertencimento ao grupo". O modo de iniciação era vital para ensinar o sentido de igualdade entre os novos membros da sociedade. A lei escrita sobre o corpo lembrava a dor que, por sua vez, lembrava a necessidade de se respeitar a lei: "A marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo traz impressos em si os sulcos da lembrança – O corpo é uma memória."[22] A dor fora suportada, pois ela traduzia um desejado meio de integração.

Vivendo outro momento, a pele dos escravos apreendidos para o trágico testemunhou o desencontro entre diferentes culturas num mesmo ato: uns marcavam para crer, embelezar e igualar; outros, para submeter e se apropriar.

22 CLASTRES, Pierre. "Da tortura nas sociedades primitivas". In *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 128.

Da caneta à máquina de escrever

Yasushi Ishii

Para os copistas de manuscritos medievais e renascentistas, o ato de escrever carregava uma materialidade genuína e envolvia um trabalho físico intenso. Um copista do século XII escreveu em seu colofão:

> Se não sabem o que é o ato de escrever, podem pensar que não é uma coisa especialmente difícil... Deixem-me dizer que é uma tarefa árdua: estraga sua visão, entorta sua coluna, espreme seu estômago e suas costelas, belisca sua lombar e faz seu corpo todo doer...(citado em JEAN, p. 83)

O texto que ele copiava poderia ser espiritual ou mesmo sagrado, mas o trabalho de escrever realmente envolvia um exaustivo esforço físico. É verdade que seu trabalho não tinha a intenção de alterar o conteúdo do texto, a não ser por comentários como o citado acima, e, portanto, existia, claramente, uma linha fronteiriça entre o conteúdo imaterial do livro copiado e a atividade material de seu copista. Em outras palavras, o copista era apenas um agente, que não se constituía em sujeito, no sentido moderno. Mas o paradoxo está no fato de que para registrar o conteúdo menos material ou até mesmo imaterial, o esforço realizado gerou esta declaração genuinamente material da parte do copista. Para este copista, o ato de escrever envolvia tanta atividade física quanto outros trabalhos pesados, e esta atividade não podia ser prontamente recompensada pelo seu conteúdo espiritual e imaterial. Além disso, o instrumento que usava, a caneta de pena de ganso, também precisava de manutenção regular – remodelar sua ponta com uma faca – e a tinta tinha que ser recarregada constantemente. Este instrumento de escrita tão simples pode ter aumentado ainda mais a percepção do copista quanto à inegável materialidade de sua escrita.

Neste artigo, irei rever brevemente a história da caneta em contraste com sua maior sucessora, a máquina de escrever. São dois dos maiores instrumentos de escrita anteriores ao computador. A reflexão sobre o relacionamento entre a caneta e o que é escrito requer uma especificação do momento histórico, uma vez que a figura do sujeito que escreve é diferente a cada momento. Na Europa, três eventos e suas datas precisam ser destacados neste sentido: a secularização da escrita cursiva,

no século XVIII; a invenção bem-sucedida de Lewis Waterman da caneta-tinteiro, em 1884 (NICKELL, p. 196-7) e o desenvolvimento de uma "máquina de escrever que poderia ser produzida em massa", em 1874 (KITTLER, p. 187). A invenção da caneta-tinteiro foi precedida pela invenção da caneta de aço, em meados do século XVIII. Na minha argumentação sobre a continuidade das letras e a velocidade com a qual eram escritas, o desenvolvimento da caneta-tinteiro e da máquina de escrever são os dois maiores eventos de ruptura especialmente importantes, enquanto que a impressão da Bíblia de Gutemberg, em latim, em 1450, é, provavelmente, menos importante, porque as primeiras impressoras tentavam duplicar os manuscritos. Portanto, particularmente do ponto de vista das letras caligrafadas, o advento da prensa de Gutemberg não foi ainda uma revolução (JEAN, p. 94). Por outro lado, dentro da história material da escrita, a caneta-tinteiro livrou o sujeito que escreve da necessidade constante da recarga de tinta, enquanto que a máquina de escrever completou o processo irreversível da externalização do trabalho físico do ato de escrever.

Comecemos com o estilete, o precursor da pena de ganso e da caneta-tinteiro. Georges Jean assim descreve um exemplo de escrita cuneiforme dos sumérios, na Mesopotâmia, por volta de 2900 a.C.:

> Os sumérios gostavam de cortar estes estiletes fazendo uma ponta triangular. As impressões deixadas na argila mole tinham, portanto, a forma de cunhas, que eram usadas para construir sinais baseados nos desenhos antigos. Desta aparência característica vem o nome da escrita, cuneiforme, do latin *cuneus*, significando "cunha" (15).

Estes registros de letras cuneiformes sempre mostram duas letras separadas, sem nenhuma ligação entre elas. Não é preciso dizer que não existe relação alguma entre os alfabetos cuneiforme e romano, mas gostaria apenas de sugerir que a velocidade desta escrita, que não permitia ligação entre as letras, era mais lenta. Em retrospecto, com implicação romântica, isto não seria apenas uma separação, mas sim, uma interrupção entre as duas letras ou pictogramas. Esta conversão conceitual da separação para a interrupção estabelece o ponto-chave da minha argumentação a seguir.

A escolha de instrumentos de escrita sempre dependeu do material no qual se escreve. Os escribas egípcios usavam papiro e caneta de junco, ao passo que a pena de ganso foi introduzida com a invenção do pergaminho, feito de pele de ovelha, novilho ou bode. A pena "oferecia muito mais potencial do que o pincel de junco, que era um tanto limitado":

> Uma pena de ganso, selecionada entre as quatro melhores penas de aves grandes, de preferência da asa esquerda, ficava de molho por várias horas para amaciar; uma vez seca e endurecida na areia quente, poderia ser cortada com uma faca (JEAN, p. 82).

Este instrumento de escrita para o pergaminho e, mais tarde, para o papel, iria dominar a cena da escrita até meados do século XVIII, quando a caneta de metal foi inventada.

Ainda segundo Jean, a caneta com bico de aço apareceu quase simultaneamente na França, Inglaterra, Alemanha e América do Norte, por volta de meados do século XVIII. A caneta de metal foi introduzida para produzir bicos de alta qualidade em larga escala, uma vez que o processo de preparo da pena de ganso era complexo. Com exceção da ponta de ouro, a caneta de metal também trazia à tona o aspecto material da escrita, porque pontas de aço feitas à mão freqüentemente rasgavam o papel (JEAN, p. 115).

Para encurtar a longa história da escrita cursiva, o que ocorria era um "cabo-de-guerra" (FAIRBANK, p. 27) entre a velocidade e a legibilidade. A escrita cursiva propriamente dita existe desde a Roma Antiga. Alguns blocos de cera (*libelli*), descobertos em Pompéia em 1875, mostram a antiga escrita cursiva romana inscrita em 55 e 56 d.C. (TANNENBAUM, p. 7). Acredita-se também que a cursiva romana antiga tenha servido de base para outros tipos de letras formais, incluindo a Carolina, mas é interessante notar que ela foi proibida pelo imperador Frederico II no século XIII por ter se tornado tão ilegível (TANNENBAUM, p. 7). Durante os séculos XV e XVI, os escolásticos da Renascença italiana redescobriram a Carolina e criaram a escrita cursiva humanística (Alfred Fairbank "Cursive Handwriting" em LAMB, p. 189; NICKELL, p. 122-3). Além disso, a escrita cursiva também facilitava ao escritor manter sua caligrafia ininterrupta, como mostra Fairbank:

> [Uma] característica da escrita cursiva é a tendência de se manter a caneta em contato com o papel ou, pelo menos, de reduzir o número de vezes que se levanta a caneta durante o avanço da mão através da folha. (FAIRBANK, p. 27).

Na mesma época em que a caneta de metal foi inventada, a caligrafia parecia já ter se estabelecido. Na Inglaterra, *The Universal Penman*, um "importante" livro "clássico" (NICKELL, p. 131), foi publicado em 1743. Um dos colaboradores, Joseph Champion, afirmou "sobre a arte de escrever":

> Salve a arte mística! que os homens ensinaram, tal qual os anjos, para falar aos olhos e pintar os pensamentos de qualquer pessoa! Mesmo surdo e mudo; abençoada habilidade, revivida por vós, fazemos um sentido realizar a tarefa de três. Vemos, ouvimos e tocamos a cabeça e o coração, E tomamos ou doamos o que cada um entrega em parte (BICKHAM, p. 12).[1]

Letras cursivas manuscritas "falam aos olhos". Mas o que o olho "ouve"? Deveria ser a "voz" interior do ser, se o que está inscrito à tinta na folha de

1 "Hail mistick Art! which Men like Angels taught, To speak to Eyes, and paint unbody'd Thought! Tho' Deaf, and Dumb; blest skill, reliev'd by Thee, We make one sense perform the Task of Three. We see, we hear, we touch the Head and Heart, And take, or give, what each but yields in part".

papel é a imagem do sujeito que está escrevendo. Com acuidade, Kittler expressa este fenômeno, citando Hegel: "Como Hegel observou com precisão, o indivíduo alfabetizado teve sua "aparição e externalização" neste fluxo contínuo de tinta ou de letras" (KITTLER, p. 9).

Na França, em 1763, um professor de caligrafia, M. Charles Paillasson, publicou "L'art d'écrire", extraído do segundo volume da *L'encyclopédie*. O comentário de Pailliasson sobre a ligadura, ou seja, a linha que liga as letras, merece atenção especial:

> O conhecimento dos efeitos da caneta depende do claro entendimento da distinção entre os traços ascendentes, os descendentes e os de ligação. Traços descendentes referem-se a qualquer que não seja produzida pela extremidade afiada da caneta, não importando marca a direção na qual este traço é formado. O traço que chamamos de ascendente é a linha mais fina que a caneta pode produzir. Os traços de ligação são todas as linhas finas que ligam uma letra à próxima.
>
> É fácil ver que os traços ascendentes e as ligações não são a mesma coisa. Os mestres da arte fazem a distinção entre eles considerando o traço ascendente como parte da própria letra, ao passo que a ligação serve apenas para começar a letra, para terminá-la ou para ligá-la a outra. As ligações, na caligrafia, não devem ser negligenciadas; elas estão para esta arte como a alma para o corpo. Sem estas ligações, não haveria movimento, não haveria fogo e nem a vitalidade que empresta qualidade à caligrafia (citado em JEAN, p. 165-167).

Neste comentário de Paillasson, a ligação entre as letras representa a alma, enquanto que as letras propriamente ditas, o corpo. Se a escrita representa o movimento do espírito, ela tem de ser contínua. É graças à ligadura que letras materiais podem "falar aos olhos", uma vez que a ligadura acrescenta o espiritual à materialidade do ato de escrever, registrando continuidade ininterrupta na escrita. Paillasson, um professor de escrita do Iluminismo, abriu caminho para o sujeito romântico que tentava inscrever seu eu interior, sem alteração. Para que a inscrição do eu interior não fosse afetada pela materialidade do ato de escrever, era necessário, em primeiro lugar, que o suprimento de tinta no bico da pena fosse ininterrupto. Assim, a invenção de Waterman da caneta-tinteiro foi pré-programada, justo no momento em que a não-interrupção passou a ser uma questão importante na caligrafia. A caneta-tinteiro, pela primeira vez na história dos instrumentos de escrita, possibilitou que a escrita fosse totalmente contínua, enquanto durasse a carga de tinta. É neste sentido da continuidade que o advento das canetas-tinteiro constitui um evento de ruptura na história da materialidade do ato de escrever. Com seu surgimento, a caneta viria a se transubstanciar no mais privilegiado instrumento para inscrever o eu interior com o suprimento automático de tinta.

Enquanto copistas medievais e renascentistas não hesitavam em declarar que havia um evidente aspecto físico no ato de escrever, no início do século XX

a materialidade da caligrafia literária tornou-se cada vez menos perceptível, especialmente em comparação com a máquina de escrever. Para demonstrar este ponto, resumirei brevemente como a caneta e a máquina de escrever eram vistas, em termos da diferença de seus mecanismos físicos e suas funções simbólicas (para uma discussão mais detalhada deste assunto, ISHII, 2000). A materialidade da escrita tornou-se cada vez menos perceptível devido a, pelo menos, duas razões. Primeiro, para que a caneta fosse o instrumento de escrita mais apropriado para inscrever o eu interior com o mínimo de alteração, esta tinha que ser um meio virtualmente imaterial, já que a escrita era produto do espírito do escritor. Se sua materialidade dominasse a cena do ato de escrever, teria sido difícil, ou mesmo impossível, alegar que manuscritos caligrafados representavam o eu interior. Em face da esmagadora materialidade das máquinas de escrever, a materialidade da caneta poderia parecer, ao menos, possível de se negligenciar e, com sorte, imperceptível. A máquina de escrever, feita de aço, era pesada e barulhenta, ao passo que a caneta era leve e silenciosa.

Desta maneira, a materialidade da caneta e sua escrita tornaram-se imperceptíveis e os discursos sobre elas também codificam a caneta como um objeto estético e não-material. Esta desmaterialização simbólica da caneta pode, provavelmente, ser compreendida paralelamente à sua função como o instrumento mais apropriado para a inscrição do eu interior. Era preciso que a caneta fosse imaterial ou que, pelo menos, sua materialidade fosse imperceptível para que pudesse ser o meio para se inscrever a subjetividade do período final do Romantismo. Esta concepção da caneta constitui um contraste marcante com a pena dos copistas, uma vez que eles tinham que preparar e manter a ponta da pena, além de realizar o trabalho fisicamente exaustivo de copiar manuscritos. Para os copistas, havia um lado material esmagador e inegável na escrita com a pena. Em comparação, as canetas-tinteiro, tidas como objeto imaterial, não se constituíam em obstáculo no registro do movimento do eu interior. Graças ao caráter imaterial da caneta, o fluxo do eu interior para a superfície do papel permanecia ininterrupto; graças à invenção da caneta-tinteiro, esta inscrição do eu interior podia continuar ininterruptamente, enquanto durasse a tinta; e, finalmente, graças à ligadura entre as letras, o eterno movimento do eu interior encontrou seu reflexo mais aproximado na escrita cursiva. Ainda que houvesse um lado inegavelmente físico no ato de escrever, com o advento da escrita à máquina a caligrafia passou a ser concebida como uma representação espiritual e, portanto, imaterial do fluxo ininterrupto do eu interior para a superfície do papel.

Tradução de Marise Chinetti de Barros

Relação dos trabalhos citados

BICKHAM, George. *The Universal Penman*. London: H. Overton, 1743.

FAIRBANK, Alfred. *A Book of Scripts*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.

ISHII, Yasushi. *The Figure of the Subject: Severed Expressive Flow and Emerging Middle Voice Agency in Argentine Literary Discourse of the 1920s and 1930s*. Dissertação. Stanford University, 2000.

JEAN, Georges. *Writing: The Story of Alphabets and Scripts*. Tradução para o inglês de Jenny Oates. New York: Harry N. Abrams, 1992.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Tradução para o inglês de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

KNIGHT, Stan. *Seiyo-Shotai-no-Rekishi*. Tradução para o inglês de Toshiyuki Takamiya. Tokyo: Keio University Press, 2001 (Edição Original: *Historical Scripts: From Classical Times to the Renaissance*. New Castle, DE: Oak Knoll Press, 1998)

LAMB, C. M. *The Calligrapher's Handbook*. London: Faber & Faber, n.d. (Datado, provavelmente, de fins de 1950 ou início de 1960)

NICKELL, Joe. *Pen, Ink, & Evidence – A Study of Writing and Writing Materials for the Penman, Collector, and Document Detective*. New Castle, DE: Oak Knoll Press, 2000.

TANNENBAUM, Samuel A. *The Handwriting of the Renaissance* – Being the Development and characteristics of the Script of Shakspere's Time. New York: Colombia University Press, 1931.

Manuscrito e escrita

Cecília Almeida Salles

Gostaria, primeiramente, de definir meu ponto de vista nesta mesa-redonda – algo importante em debates como este, de natureza interdisciplinar. Estarei discutindo o percurso do manuscrito ao hipertexto como uma pesquisadora de crítica genética. Estando responsável, especificamente, pelo manuscrito, tomarei como referência o nascimento desta crítica nos anos 60 na França. Estes estudos de raízes literárias lidam com os manuscritos dos escritores. O termo manuscrito é, aqui, tomado como a materialidade do processo criador, ou seja, os registros materiais deste percurso encontrados, principalmente, em rascunhos, diários e anotações.

Nas fases iniciais do desenvolvimento dos estudos genéticos, portanto, manuscritos estavam diretamente relacionados ao objeto desta crítica – índices do movimento da escritura que têm o poder de nos impor uma reflexão sobre o heterogêneo e o polimorfo, como lembra Louis Hay (1985). A heterogeneidade deve ser destacada, porque a documentação do artista é, na maioria dos casos, diversificada tanto em sua forma de apresentação como no tipo de informação que pode nos oferecer. Ao mesmo tempo, a criação excede os limites da linearidade do código e se projeta em espaços múltiplos. A organização do texto na folha, anotações marginais, acréscimos, intertextos, grafismos diversos entrelaçam os discursos, desdobram os sistemas de significação e multiplicam as possibilidades de leitura.

É importante também ressaltar que, embora estejamos conscientes de que a crítica genética não tem acesso a todo o processo de criação – não temos o ato criador nas mãos –, mas apenas a alguns de seus índices, pode-se afirmar, com certa segurança, que vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor. O objeto é lacunar, já que há muitos documentos que não são guardados, e há muita ação mental que não deixa vestígios.

De modo bastante significativo, o manuscrito dos escritores é marcado por sua mobilidade, pois está estreitamente relacionado ao tempo da criação. Diante dos documentos de processo, o pesquisador entra em contato com o tempo como ação – a própria continuidade e duração

do processo criativo. Os manuscritos são os indicadores desta ação do escritor. A crítica genética procura compreender e explicar a ação, já que convive com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, idéias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres.

Manuscrito, neste contexto, portanto, é o termo geral utilizado para designar o objeto de estudo dos críticos genéticos. Um objeto caracterizado pelo movimento, heterogeneidade e sua natureza lacunar.

Ao nos depararmos com o objeto de estudo da crítica genética estamos, necessariamente, acompanhando uma série de acontecimentos interligados, que levam à construção da obra: um objeto em criação.

O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que esses documentos guardam. Daí sua simples descrição ser insuficiente. Retira-se da complexidade das informações que os manuscritos oferecem o sistema através do qual esses dados estão organizados. Para se chegar aos mecanismos criativos do autor estudado, descreve-se, classifica-se, percebe-se periodicidade e assim relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. A crítica genética não escapa do sonho das ciências de encontrar explicações. Seus pesquisadores estão empenhados em buscar as leis (ou algumas leis) que regem a criação artística. A simples identificação do material não nos leva, certamente, a esses procedimentos gerais. A crítica genética exige de seu pesquisador a procura de instrumental teórico que o habilite a analisar e interpretar o material e, desta maneira, poder falar em explicações e leis.

O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra. Por isso pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador. O ato criador se realiza na ação do escritor.

Cada índice, se for observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo. É necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. É importante observar a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra. O foco de atenção é a complexidade dessas relações. Confere-se, assim, unidade a um objeto aparentemente fragmentário. Os manuscritos, sob esta perspectiva, adquirem significado em um contexto relacional.

Tudo é importante, tudo é origem de informação para o pesquisador e todo documento está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando estes nexos são estabelecidos. A criação da obra mostra-se como um complexo sistema e não como uma coleção de dados isolados.

Este trabalho de estabelecer relações entre índices de uma história e adotar o sentido de mudança, na busca pela compreensão do todo, é semelhante ao

manuseio de rastros feito pelo arqueólogo, o geólogo e o historiador. No estabelecimento de conexões entre as diversas camadas da história da gênese, conhecemos um processo marcado pela estabilidade precária de formas.

Nesta fase inicial da história da crítica genética, o termo manuscrito já causava algumas dificuldades, pois não era usado limitando-se a seu significado original de "escrito à mão". Dependendo do escritor, podíamos nos deparar com documentos escritos à mão, à máquina, digitados no computador ou provas de impressão que receberam alterações por parte do próprio autor.

Nos anos 90, os estudos genéticos conheceram uma ampliação de limites. Se o propósito que movia estas pesquisas era a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram as pegadas do escritor encontradas nos manuscritos, deveria necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Processo e pegadas são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais estas pegadas se apresentam.

Sob esta perspectiva, já estava na própria natureza da crítica genética a possibilidade de se estudar manuscritos de toda e qualquer forma de expressão artística, assim como de produções científicas. Poderia, portanto, passar a preocupar-se com o processo de criação em outros meios de expressão, e não só a literatura. Era possível, portanto, conhecer alguns dos mecanismos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir dos rastros deixados pelos artistas. E foi isso que aconteceu. Começaram a surgir pesquisadores interessados em estudar esboços e cadernos de artistas plásticos, roteiros de cineastas, anotações de coreógrafos e esboços de arquitetos. Como resultado desta expansão, o Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP já tem pesquisas de Crítica Genética em cinema, artes plásticas, dança, arquitetura, vídeo, teatro e música, além da literatura.

É interessante observar que, de modo especular, como a crítica genética mostra obras em criação, ela própria passa por ajustes, à medida que vai se desenvolvendo. Em nome de sua inevitável expansão, sofre rasuras transformadoras que exigem ajustes conceituais e teóricos. Uma destas adequações diz respeito exatamente ao tema de nossa mesa – o manuscrito.

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de adotar o termo manuscrito aumentaram. Por algum tempo continuamos falando em manuscritos, mas seu significado já estava descolado do objeto literário. Em 1995, organizamos, em São Paulo, a exposição Bastidores da Criação, com esboços de artistas plásticos, maquetes e projetos de arquitetos, partituras em processo, entre outros materiais. Eu inicio o texto do catálogo dizendo: tudo é manuscrito. A explicação que sempre se seguia a esta afirmação era que usávamos manuscrito em sentido amplo.

No entanto, seria difícil continuar falando de esboços, ensaios, partituras, copiões, contatos e maquetes como manuscritos, pois estes estavam estreitamente ligados à linguagem verbal. Buscou-se um outro termo que desse conta da diversidade das linguagens. *Documentos de processo* pareceu cumprir esta tarefa. Acredito que este termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são, neste contexto, documentos dos processos de criação literária.

Voltando à heterogeneidade de nosso objeto de estudo, uma característica comum aos documentos de processo é que neles são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os registros não são feitos necessariamente no código no qual a obra se concretizará. É importante mencionar que o artista fornece a ele mesmo essas informações do modo bastante diversificado. Podem-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório – tradução intersemiótica, ou seja, passagem de uma linguagem para outra. Há a intervenção de diferentes linguagens, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão unicidade a cada processo.

O manuscrito literário não foge a este destino intersemiótico e mostra-se também como um espaço de entrelaçamento de linguagens. Daí nos defrontarmos, muitas vezes, com romances ou contos, por exemplo, sendo construídos com o auxílio de diagramas visuais ou mapas. Idéias ou soluções de problemas encontradas em determinada música ou pintura. O manuscrito literário, desse modo, já ultrapassava os limites da palavra escrita.

Sob esta ótica, documentos produzidos à mão, datilografados ou digitados são objeto da crítica genética, se desempenham o papel de registros do processo criador.

Sabe-se que o computador vem sendo utilizado por muitos escritores como um suporte mais ágil e prático do que lápis, caneta ou máquina de escrever. Encontramo-nos em uma geração de transição em que alguns escritores não usam ou ainda não usam o computador; aqueles que o adotaram aproveitam as vantagens inegáveis que o meio oferece e procuram saídas para as desvantagens como a perda de arquivos ou não-recuperação de formas rejeitadas, antes resgatáveis e hoje apagadas ou *deletadas*. Assim muitas cópias em disquete ou em papel são preservadas. Ainda em busca de soluções para as desvantagens do computador, o escritor lida com as cópias para fazer correções manuais e, assim, os fragmentos oferecidos pela tela reintegram-se no todo da obra.

De modo semelhante, criadores de outras manifestações artísticas encontram no computador um meio facilitador de seu percurso e, em muitos casos, não em detrimento dos outros meios, que já eram usados.

Há, ainda, os processos criativos de obras que têm as novas tecnologias como suporte. O crítico genético vai se defrontar, nesses casos, com arquivos

de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de idéias a serem desenvolvidas ou formas em construção; arquivos esses que receberão tratamento metodológico, por parte dos críticos genéticos, idêntico àquele dado aos outros tipos de documentos.

As novas tecnologias, como vemos, em vez de apontarem para o fim desses documentos, vêm contribuindo para o aumento de sua diversidade.

Ainda na tentativa de refletir sobre as relações de manuscrito e computador, retorno às características do objeto de estudo da crítica genética. Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para outra organização que a obra oferece. Esta perspectiva contém uma linearidade que incomoda àqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora, como disse, de olhar para este trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso.

Quando o estudo dos documentos de processo consegue ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, coloca-se "sob o ponto de vista dinâmico" (TADIÉ 1992, p. 290), sob o prisma do movimento. Estes materiais nos mostram, assim, a dimensão do ato criador no universo do tempo da criação. Um diário, por exemplo, lembra Paul Klee (1990, p. 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo. Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo não linear da criação: tempo da espera, da recursividade, da simultaneidade, da continuidade e, ainda, da "momentaneidade" dos instantes de descoberta.

Um arquivamento de uma documentação que busque ser fiel a estas características e que permita uma visualização eficiente nos remete ao hipertexto e, em muitos casos, à hipermídia. E mais uma vez os caminhos da crítica genética e da linguagem digital se cruzam.

O tema *Do manuscrito ao hipertexto* ganha, como vimos, grande complexidade no campo da crítica genética.



Bibliografia citada

HAY, Louis. Le texte n'existe pas – réflexions sur la critique génétique. *Poétique*: nº 62, p. 147-158, 1985.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

O hipertexto como nova forma de escrita

Maria Augusta Babo

A desmaterialização da escrita é o fim da mediação?

Colocar neste debate a questão do hipertexto faz sentido, antes de mais, de um ponto de vista das incidências que possa ter no entendimento da escrita e da comunicação em geral (espero corresponder a esse desafio com a minha comunicação). Em que medida uma visão idealista da comunicação continua a acreditar que é possível atingir o seu *telos*, isto é, uma comunicação total, sem mediações, presencial? Parece-me necessário alertar para este imaginário que ronda a escrita informática, a saber, o de tomar a desmaterialização da escrita pelo desaparecimento da mediação, pelo seu desvanecimento. Mais uma vez se trata de discutir uma metafísica da presença a que a escrita e a comunicação em geral nunca deixaram de ser alheias e que tão pouco está superada. Para esta miragem alerta Derrida: "Se é preciso resistir com vigilância a um pessimismo catastrófico [...], é também preciso evitar um optimismo progressista – e por vezes 'romântico' – pronto a confiar, mais uma vez, às novas teletecnologias da comunicação o mito do livro infinito e sem suporte, da transparência universalista, da comunicação imediata, totalizante e sem controlo, para além de todas as fronteiras, numa espécie de grande aldeia democrática, optimismo de uma nova *Aufklärung* pronto a sacrificar, mesmo a queimar no seu altar todos os livros antigos e as suas bibliotecas – o que seria uma outra barbárie".[1] Na verdade, e para além das posições mais ou menos fantasmadas que se possam desenhar face à comunicação na rede, esta cria efeitos de presença, pela aceleração do tempo e conseqüente aproximação de lugares e ainda pela participação activa dos interlocutores. Daí uma certa euforia nas proclamações do fim da escrita e do livro em prol da escrita electrónica, apostando num "maravilhoso mundo novo", sem barreiras, democrático, global enfim.

Fenómeno curioso é o apontado por alguns especialistas, de que há uma tendência que a Internet veio difundir de, após a digitalização de documentos impressos, se seguir o desaparecimento destes últimos, vivendo-se, como diz José Afonso Furtado (2000), num "perene *hic et nunc*". Esta volatilização do papel a que se segue uma constante actualização dos documentos na rede simultânea com uma certa precarização do acesso a sítios, que desaparecem

1 "Sobre o livro que há-de vir". *Belém* – cultura na era das superproduções, nº3, Lisboa, CCB, Out./Inv.1998, p.139.

ou se desactivam freqüentemente, poderia levar à instalação de uma situação de caos. As questões levantadas por muitos especialistas decorrem do facto de a rede ser um espaço indefinido e não hierarquizado do ponto de vista institucional. De facto, o acesso directo e individual à rede é um factor de precarização, o que não quer dizer que a rede, por si, o seja. Justamente ela pode tornar-se a memória infinita e global embora o cunho pessoal e directo que os indivíduos lhe conferem, através da criação de sítios, possa ser efémero.

Uma contradição se avoluma pois, quanto a esta questão da função arquivo: por um lado a escrita digital tende a tornar-se uma enorme base de dados, um pan-arquivo, realizando o sonho dessa biblioteca total; por outro, a Internet, como dispositivo que lhe confere existência, pode ter aspectos de *an-arcquia* pela instantaneidade e *evenemencialidade* de muita da informação veiculada. O efeito transparência é ainda decorrente desses usos.

A escrita electrónica toca, pois, dois pólos extremos: por um lado, a fixação perene, intemporal de textos e documentos, já que os sistemas de depósito virtual não estão sujeitos à usura do tempo nem à finitude do espaço; mas por outro, a produção textual mais efémera, introduzindo na escrita uma dimensão de provisoriedade, de contingência, que esta, enquanto inscrição em suporte fixo, não possuía.

É na própria arqueologia do hipertexto que encontramos essa vocação de arquivo, uma espécie de "máquina de memória", arquivo activo, já que ele próprio possibilitador de todas as remissões intratextuais. Essa máquina foi o Memex que, embora não realizado, surge como o embrião do hipertexto (FURTADO, 2000, p. 317). Apesar desta vocação primeira do hipertexto, funcionando como armazenamento e cruzamento de dados, as práticas textuais de escrita na Internet são, muitas delas, práticas assumidamente inseridas no registo do efémero, o que levou Beatriz Resende[2] a designá-las por este epíteto certeiro e humorístico de "escrita descartável" e que condensa o que de essencial se joga em muitos dos usos correntes da Net, como os IRC ou mesmo os e-mails. Contradição que poderia ser enunciada da seguinte forma: a rede comporta um arquivo imenso, infinito e perene, aliado a uma produção textual imediata, não-linear e efémera.

Verifica-se, nesta ruptura tecnológica que associa o digital ao carácter dialogal da rede, como que um ultrapassar do diferimento como condição da escrita para dar lugar a um efeito de simultaneidade. A escrita digitalizada, em ambiente de ligação em rede, goza da mesma prerrogativa da fala, isto é, do estatuto do directo, do actual, do simultâneo, do efémero, simulando assim a natureza presencial da voz. A Internet baseia-se sobretudo neste carácter dialogal,

2 Comunicação proferida nos Encontros da Arrábida, outubro de 1999.

recticular e simultâneo da comunicação, arrastando a escrita nesse movimento. Só que não se tratará doravante de presença do corpo, de presença enquanto corpo, matéria, geologia, mas antes de confluência de espaços diversos num mesmo tempo. O corpo, esse, imaterializa-se irremediavelmente. A desmaterialização da escrita, ao abolir a duração, abole a distância; convoca espaços até então longínquos, temporalmente distantes, porque a distância entre lugares mede-se sempre pelo tempo (do percurso). Assim, toda a temporalização que se joga na escrita transforma-se, subitamente, numa questão cartográfica.

A digitalização da escrita nas suas práticas sociais, pois, uma mudança de paradigma relativamente à escrita impressa e, de um modo geral, à relação com o próprio corpo. Sendo aparentemente nada mais que uma questão de suporte, o que parece assinalar a ruptura entre a escrita manual/mecânica e a digital acaba por tomar uma dimensão semiótica. A escrita é, antes de mais, de natureza indicial, rasto deixado num suporte material. Enquanto gesto, a escrita deixa "traça", dando lugar às dimensões de original e de origem, de inédito e de rasura, de lei e testamento como figuras duma imutabilidade da inscrição, e ainda, por extensão, de autor, como outro nome para a origem.

Ora, o que acontece com o digital e que se repercute na escrita mas ainda em certos signos icónicos que participam, com a escrita, dessa dimensão indicial, é o facto de, como assinala um filósofo francês, Alain Renaud,

> o digital conduz[ir] a imagem a abandonar o mundo dos vestígios [...]. Com o numérico, passa-se de um procedimento de inscrição dos corpos (a coisa) sobre um corpo (o suporte) a um procedimento de tradução dos corpos em termos de linguagem: a lógica substitui, completamente (síntese da imagem) ou discretamente (tratamento da imagem) a moldagem óptica ou plástica dos corpos (1995, p. 232).

Na sua complexidade, a escrita participa simultaneamente do carácter numérico, simbólico ou de tradutibilidade; e do carácter geológico (termo de Cézanne), de incisão da marca numa superfície material, palpável, transportável. Daí que a ruptura formulada por Renaud para caracterizar a imagem, e que vulgarmente é assinalada como a passagem dos sistemas analógicos aos sistemas digitais, permita assinalar a disjunção que se opera também na escrita, dado que esta – como traço – é fundadora da própria indicialidade.

Do ponto de vista semiótico, certas imagens, como a fotografia e o cinema, partilham com a escrita, não o seu carácter icónico, mas antes o seu carácter indicial, de impressão deixada numa superfície inscritível. A relação de contigüidade física que os índices instituem com os seus referentes desaparece no digital. Essa contigüidade física aproxima, por exemplo, a fotografia da assinatura, dado que a ambas se aplica uma dimensão de testemunho – o ter estado lá – que o digital não contempla. Por isso, a tecnologia do digital não se integra nos dispositivos do inscritível mas inaugura uma outra lógica,

a do virtual/actual, dado o digital operar não na inscrição, mas antes na tradução (0/1). Quer isto dizer que o numérico ou digital exige também formas imagética, textual ou sonora, mas tais formas são sempre potenciais, estão na configuração última da linguagem digital que essa é uma articulação complexa de 0s e 1s.

Independentemente de uma reflexão sobre a noção de obra e os limiares da sua identidade[3], é certo que a desmaterialização da escrita não poderá mais ser entendida como uma simples mudança de suporte, porque é essa mesma idéia de suporte que, ao abrir falência, torna a escrita uma virtualidade.

O hipertexto como dispositivo

Na escrita digital cabe, porém, salientar a especificidade do hipertexto, que, podendo participar de tudo o que foi dito até aqui, tem, contudo, características que convém definir. Começando por ser um puro utensílio de tratamento de informação, o hipertexto, na sua articulação com as práticas culturais vigentes, acabou por configurar uma textualidade alargada, a qual está longe de ter atingido os limites da sua criação e criatividade. Considerando-o por si só um novo média, Michel Bernard, investigador francês que integrou a equipa francófona de estudo sobre Literatura e Informática, afirma: "seria inédito que a um novo média não correspondessem modos de expressão também novos" (1995, p. 313).

Na verdade, o hipertexto é um caso exemplar de um ambiente heterogéneo, participando ao mesmo tempo de uma dimensão técnica e simbólica, ao qual cabe justamente a questão de saber por que é que ele não é um simples utensílio. Não se limitando a ser um suporte técnico da escrita, o hipertexto tornou-se uma prática de escrita, abrangendo, justamente por lhes dar uma configuração nova, as próprias práticas literárias de experiência dos limites, limite da narrativa e do livro como limite de uma certa racionalidade de escrita. É que quando se fala do hipertexto rizomático, por exemplo, aquilo que mais directamente se põe em causa é a univocidade semiótica do sistema textual em questão. Na verdade, o hipertexto enquanto nova concepção de escrita encontra as teorias do texto nesse ponto extremo que é o cruzamento de heterogeneidades semióticas.

Atribuído a Foucault, o termo dispositivo parece assentar perfeitamente ao hipertexto, já que neste se trata, tal como no dispositivo de vigilância por exemplo, de uma prática cultural e social, aliada ao utensílio técnico. Esta noção de dispositivo aplicada à hipertextualidade permite pensar globalmente o utensílio técnico, os modos de apropriação desse utensílio e as

3 Na verdade, a esta questão alude Derrida no texto acima referido, p. 130: "Mas será que toda obra, mesmo literal ou literária, tem por destino ou por finalidade essencial uma incorporação estritamente livresca?" e que por si só, seria matéria de toda uma outra reflexão.

práticas culturais a que dá lugar[4]. O que aí se defende é que, excedendo o estatuto de utensílio, o dispositivo é sempre configurador de um lugar próprio atribuído ao utilizador. Daí que ele exceda conseqüentemente, como é o caso no hipertexto, a sua função protésica, que salientarei mais adiante, quando abordar a relação entre hipertexto e corpo, para se transformar num outro modo de subjectivação e de produção de significância que exige, simetricamente, uma leitura também ela distinta.

Partindo desta afirmação poderemos explorar algumas dimensões teóricas da hipertextualidade, tarefa onde nos situamos, já que o domínio que nos leva ao hipertexto não é propriamente a sua feitura laboratorial, mas antes o campo da teoria do texto e da escrita.

O hipertexto torna-se objecto de questionamento da textualidade quando atributos inquestionáveis da escrita como a fixação e a rigidez – a fixidez –, a linearidade e até a finitude imposta pelo livro, parecem estar postos em causa. As características que lhe vêm sendo consensualmente assinaladas são o abandono da fixidez pela maleabilidade ou mutabilidade constante, o abandono da linearidade pela natureza recticular, assim como a abertura às remissões inter e intratextuais, o que provoca um descentramento quer da linearidade quer do próprio núcleo textual, para além do conseqüente descentramento do nó-da-intriga e da unidade de acção, no caso dos textos narrativos.

Mais do que definir se os hipertextos existentes até agora, incluindo o caso particular da hiperficção, deslinearizam ou não completamente o texto e se essa deslinearização coincide com o ponto de viragem da legibilidade, isto é, se põe em risco a própria inteligibilidade do texto[5], interessará talvez antes apontar o facto de haver uma mutação da configuração textual, mesmo que esta esteja ainda em embrião, uma vez que o dispositivo contém em potência a própria condição do virtual – vir como força. É que o hipertexto recolhe, se assim se pode dizer, uma experiência muito mais avassaladora, incontrolável e incontornável, a experiência de escrita ou da escrita como experienciação dos limites. A chamada "experiência dos limites" já tinha dado lugar, na era pré-digital, ao fim do texto, ao fim das narrativas, ou ao posmodernismo na literatura.

O que acontece no texto rizomático em ambiente de hipertexto é que o acesso propriamente perceptivo ao texto não pode senão ser feito segundo aquele dispositivo, isto é, inevitavelmente deslinearizado, adquirindo desde logo uma vocação ao descentramento, à infinitude, à fragmentação ou à heterogeneidade semiótica, em imagem, som e letra, de que a textualidade participa.

4 Conferir todo o debate que a revista *Hermès* levou a cabo no seu nº 25, de 1999.

5 Questão discutida por Furtado quando afirma, op. cit., p. 339, que o princípio da inteligibilidade é o garante da legibilidade do hipertexto. Poderemos lembrar que esta afirmação aplicada à textualidade em livro perde sentido dado que essa mesma experiência dos limites já foi feita. Trata-se, pois, de uma dimensão moral mais do que de uma dimensão tecnológica da textualidade.

O hipertexto na sua relação ao corpo

Presencial, efémero, em mutação, o hipertexto tende a permitir uma evanescência do autor e uma incorporação do leitor. Claro que quando este é apontado como a tecnologia capaz da evanescência do autor e da importância dada ao leitor, se está a referir o hipertexto como dimensão conceptual e não o *software* específico que permite criar em hipertexto, por exemplo o html. Isto, porque há hipertextos concretos que são, na grande maioria, textos cruzados mas muito pouco criativos, pré-programados nas suas utilizações e sem qualquer dimensão poética, caso por exemplo do hipertexto com fins enciclopédicos.

Para além de transformar a escrita num trabalho de associação mais do que num processo de sucessão, a hipertextualidade torna-se antes mais visível do lado da recepção. Na verdade, seja qual for o modo de produção textual, o seu agenciamento recticular incide primeiramente sobre os modos de ler. Em ambiente hipertextual, a leitura deslineariza-se inevitavelmente porque se perde a seqüência das páginas, porque se activam múltiplas janelas, porque se esfuma a dimensão de totalidade física do livro e de totalidade de sentido da obra. A leitura deixa de ser um acto passivo para passar a ser um acto de decisão e como tal decisivo.

A relação que o hipertexto determina com o leitor deve ser, pois, inserida num fenómeno mais alargado e que tem a ver com o modo como os novos média vêm requisitar o utilizador e qual o papel que a este lhe cabe desempenhar. Assim, comparativamente com o que se tem verificado no que diz respeito à textualidade contemporânea, os dispositivos multimédia são produtores e reprodutores da máquina narrativa, com a seguinte diferença: enquanto que as narrativas clássicas, como referimos, separavam, exteriorizando, o lugar do leitor, as narrativas dos novos média interactivos transportam o leitor para dentro da acção, transformando-o num *performer*[6]. Quer dizer que leitor e jogador se confundem numa mesma entidade. Mas este *performer* deverá integrar-se numa trama que é já narrativa. A novidade destas propostas é apresentada ao nível da interacção – como narrativas interactivas. O que o *performer* realmente escolhe são opções de um leque de possíveis pré-determinados, mas tal não o impede, pelo menos simuladamente, de passar de espectador ao suposto actor. É por um fenómeno de incorporação, quer dizer, de inclusão do corpo do espectador no espaço tecnológico multimédia, que o espectador assume o papel de actor.

As experiências que têm vindo a ser feitas no campo da digitalização das artes e da literatura têm como conseqüência imediata a nomadização do leitor-espectador, e a sua imersão perceptiva no próprio interior do texto-imagem-som. Veja-se o caso das artes plásticas, em que o corpo do espectador tende a ser deglutido, integrado no interior do campo artístico, a começar pela própria configuração do espaço das instalações, até às experiências de produção musical

6 Segundo a designação de Fleischmann, em "O instrumento lúdico ou o sentido dos sentidos", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº25/26, 1999.

pela imersão num espaço sonoro, ou da hiperficção onde o leitor escolhe o percurso a actualizar, ou ainda imersão do corpo no espaço da realidade virtual, do cinema 3D, etc. Há como que um movimento geral das mais variadas formas de arte e comunicação envolvendo o corpo, no sentido de se dirigirem a uma *aestesis* mais perceptivo-afeccional do que propriamente conceptual.

No caso mais concreto do hipertexto e nomeadamente da hiperficção, segundo a análise levada a cabo por Bolter (1991, p. 129), uma das estratégias usadas é fazer variar a instância de enunciação, o jogo narrador/personagem:

> Na organização electrónica o autor pode refractar a realidade numa série de perspectivas sem destruir o ritmo ou a compreensão do texto. Os leitores não precisam de contrapor todas as facetas do acontecimento ao mesmo tempo; em lugar disso, a ordem na qual examinam as várias facetas determina cada experiência do texto.

Verificamos assim que a hiperficção, formatada segundo uma trama narrativa, pode explorar outras vias textuais, como a da desmultiplicação enunciativa, criando assim uma pluralidade de vozes, o que permite abrir o leque dos desenlaces possíveis segundo as escolhas que o leitor-decisor vai fazendo. Quer isto dizer que, ao objectivar qualquer hipertexto em livro o que se lhe retira é a sua potencialidade, a sua natureza de "pro-jecto" que assim se opõe ao "livro-objecto" (BABO, 1999). O próprio potencial de remissões que permite a navegação no interior do hipertexto é pré-estabelecido pelo sistema de sobrecodificação, o que permite associar ao papel de autor o de programador, ou co-programador.

No interior da recepção, a distinção entre interpretação e interacção pode ser entendida como pertinente para situarmos os novos produtos digitais se aceitarmos ter havido um descentramento operado pelos sistemas hipertextuais de produção de hiperficção; por exemplo, descentramento do âmbito da produção para o âmbito da programação – a produção de um ambiente narrativo é já a arquitectura de todas as combinatórias e seqüências possíveis entre os seus fragmentos – e do âmbito do consumo para o da decisão – o utilizador é o decisor; é ele o efectivo construtor de narrativas, no sentido em que actualiza as associações possíveis em seqüências efectivas.

Christopher Keep, investigador canadiano do referido projecto de estudo sobre literatura e informática, debruça-se justamente sobre esta questão do modo como o hipertexto envolve o corpo, sendo muito crítico relativamente ao papel do leitor como decisor, de que falámos anteriormente. Ele opõe-se, por exemplo, à perspectiva optimista de Landow, para quem o hipertexto é o espaço de liberdade total do leitor, e compara o leitor do hipertexto ao consumidor do hipermercado, na medida em que este tem a pretensão de passear livremente pelos produtos e escolher. Ora, esse leitor livre é um leitor fantasmado. Para ele, a ênfase na liberdade do sujeito esconde um não-dito, o de que o próprio texto se desmembrou nessa espécie de abismo. Aliás, ninguém espera do leitor de hipertexto

uma leitura acabada, continuada. A hiperleitura não dá lugar à apropriação, nem à identificação, mas antes ao diletantismo, ao nomadismo, à deriva.

Aquilo que se passa com o dispositivo hipertextual é que, começando por ser um objecto extensor do corpo, ele acabou por incorporar o próprio leitor: "O leitor de hipertexto não é uma mónada mas uma 'díade', um lugar de conexão, de troca, um jogo de relações entre homens e máquinas" (ibid., p. 332). Segundo ele, enquanto que o livro passa pelo modelo de unificação do corpo, tal como o espelho o é na formação da imagem do sujeito, do seu *moi*, o hipertexto actua interrompendo ou suspendendo essa imagem reconfortante do eu como corpo íntegro (ibid., p. 331):

> Icunábulo da revolução electrónica, o hipertexto transporta com ele o medo e o prazer do 'corpo desmembrado', do período anterior à formação do sujeito. Na verdade o hipertexto não existe enquanto objecto: ele não é manipulável, identificável e não reflecte a frágil autonomia do sujeito.

Ele opera uma articulação outra com os procedimentos do imaginário, articulação essa que atira o sujeito para uma fase pré-narcísica, a do corpo desmembrado. É que realmente fica extinta a dimensão representacional e nomeadamente reflexiva que a imagem, como o livro aliás, possuíam até então. Daí, a sua conclusão:

> a hipertextualidade põe em causa a possibilidade da totalidade sobre a qual repousa o livro. Em suma, exige um novo corpo – não um corpo que busca o seu prazer nas satisfações fornecidas pelo acabamento e clausura ou nas seguranças do *cogito* cartesiano, mas um corpo que encontre prazer nas possibilidades de conexão e de abertura, num futuro que promove o nascimento e renascimento contínuos (ibid., p. 332).

Diluindo a função do autor, o regime hipertextual nem por isso instaura um outro, o leitor. Antes abre o espaço e o tempo a um jogo em que cada decisor arrisca a sua própria condição.



Bibliografia

BERNARD, M. Lire l'hypertexte. In VUILLEMIN, Alain e LENOBLE, Michel (Orgs.). *Littérature et informatique* – la littérature générée par ordinateur. Arras: Artois Presses Université, 1995.

BABO, M. A. O hiperlivro: ainda um livro? *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº25/26 – Real vs Virtual, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – CECL, 1999.

BOLTER, J. D. *Writing space* – the computer, hypertext, and the history of writing. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1991.

DERRIDA, J. Sobre o livro que há-de vir. *Belém*, nº3, Out./Inv., Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1998.

DERRIDA, J. Le papier ou moi, vous savez...(nouvelles spéculations sur le luxe des pauvres). *Les Cahiers de Médiologie*, nº4, 2ème semestre, Paris, Gallimard, 1997.

FURTADO, J. A. *Os livros e as leituras* – novas ecologias da informação. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.

HERMÈS, nº 25, Le dispositif – entre usage et concept, Paris, CNRS, 1999.

KEEP, C. Perdu dans le labyrinthe: réévaluer le corps en théorie et en pratique d'hypertexte. In *Littérature et informatique* – la littérature générée par ordinateur, cit.

AUTORIA IV

1 A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA

Para além da 'autoria'
A propriedade intelectual na perspectiva global 115
Martha Woodmansee e Peter Jaszi

2 FIGURAÇÕES DO AUTOR

E. Lear, L. Carroll e as figurações do autor 139
Myrian Ávilla

Anjos brancos de Balzac 145
Marlyse Meyer

"Senegal com máquinas": García Lorca em Nova Iorque 163
Joy Conlon

"Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime": o (auto)retrato e a fotografia na obra de Mário de Andrade 169
Esther Gabara

3 O MANUSCRITO MODERNO

João Rosa, *viator* 191
Ana Luíza Martins Costa

Cornélio Pena e Lúcio Cardoso
Imagens de arquivo 214
Marília Rothier

Manuel Bandeira e Ribeiro Couto
Correspondência dos Anos 20 222
José Almino de Alencar

4 A ESCRITA CÊNICA

Dramaturgia de leitura – o caso Sanchis Sinisterra 235
José da Costa

O autor como encenador (Samuel Beckett): poeta dramático ou poeta da cena? 248
Luiz Fernando Ramos

Performance solo e sujeito autobiográfico 256
Ana Bernstein

Para além da 'autoria'

A propriedade intelectual na perspectiva global

Martha Woodmansee, Case Western Reserve University
Peter Jaszi, American University

O "autor", no sentido moderno, é o criador de "obras" únicas, literárias ou artísticas, cuja originalidade lhe garante proteção pelas leis de propriedade intelectual – o *copyright* anglo-americano e os "direitos autorais" europeus. Esta noção está tão bem estabelecida que persiste e desenvolve-se até mesmo em face de experiências contrárias. A experiência nos diz que nossas práticas criativas são largamente derivativas, geralmente coletivas e, cada vez mais, corporativas e colaborativas. Ainda assim, temos a tendência a imaginar a autoria *genuína* como solitária e "original".

Esta noção individualista da autoria é uma invenção surpreendentemente recente – é o resultado de uma reconceitualização do processo criativo que culminou, há menos de dois séculos, na auto-apresentação heróica dos poetas românticos. Na visão de poetas, de Herder e Goethe a Wordsworth e Coleridge, a autoria genuína é original no sentido de que ela não resulta numa variação, imitação ou adaptação, e nem, certamente, numa mera reprodução, mas sim numa obra única – resumindo em uma palavra, "original" – que, por esta razão, pode ser considerada de propriedade de seu criador e merecer, como tal, a proteção da lei.[1]

Com ênfase na originalidade e no gênio criativo autodeclarado, esta noção de autoria tem funcionado para marginalizar ou negar o trabalho de muitas pessoas criativas: mulheres, não-europeus, artistas trabalhando com formatos e gêneros tradicionais e indivíduos que participam de projetos de grupo ou colaborativos, para citar apenas algumas. Expor estas exclusões tem sido a preocupação central dos estudos literários pós-estruturalistas. Mas não se pode dizer o mesmo sobre a lei. Nossa lei de propriedade intelectual evoluiu lado a lado com a teoria literária "romântica" e, em níveis surpreendentes, em diálogo com ela. No cerne da idéia dos direitos de *copyright* americanos e dos "direitos autorais"

1 Ver WOODMANSEE, Martha. "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'"; republicado em WOODMANSEE, *The Author, Art, and the Market*, p. 35-55.

europeus está uma concepção romantizada da autoria[2]. A ideologia romântica também foi absorvida por outros ramos da lei de propriedade intelectual, como a patente e a marca registrada; ela também informa o regime internacional da propriedade intelectual. Na patente, ela sobrevive hoje tanto em figurações do inventor como na ênfase, também existente no *copyright*, ao momento "transformador" do processo criativo.

Já mencionamos que a produção literária recorre, necessariamente, a realizações criativas anteriores. Durante a maior parte da história humana, considerava-se que este aspecto derivativo de uma nova obra contribuía para, ou mesmo constituía, o seu valor. Escritores, como outros artesãos, consideravam que sua tarefa estava em retrabalhar materiais tradicionais, de acordo com os princípios e técnicas da retórica e da poesia preservados e passados a eles – a sabedoria coletiva do ofício. Se eles iam além da técnica mais atual, sua inovação era atribuída a Deus ou, mais tarde, à Providência. De forma semelhante, no campo da ciência, a invenção e a descoberta eram vistas como essencialmente incrementais – o resultado inevitável de um esforço (coletivo), da parte de muitos indivíduos, na aplicação de métodos e princípios herdados para a solução de problemas comuns[3].

Foi apenas a partir do século XVIII, e principalmente na Europa Ocidental, que uma visão alternativa da atividade criativa, centrada nos dons e realizações do "gênio" individual, começou a tomar forma. Rompendo com o autoconhecimento dos escritores de gerações anteriores, os autores do novo modo romântico consideravam que sua tarefa era transformar o material de experiências pessoais através da atuação de seu gênio único e individual. Esta mudança de ênfase mistificou o processo de escrever, obscurecendo a dependência destes autores das obras de outros escritores. A noção de que um avanço tecnológico ou científico deve sua existência ao "gênio" ou às habilidades criativas únicas de um único inventor parece ser ainda mais recente, datando apenas de meados do século XIX[4]. Esta noção, tomada de empréstimo do discurso literário, obscurece, de modo similar, o elemento coletivo ou colaborativo da invenção e da descoberta. Ambas as interpretações errôneas

2 Ver JASZI, Peter. "Toward a Theory of *Copyright*: The Metamorphoses of 'Authorship'".

3 Ver MACLEOD, Christine. "Concepts of Invention and the Patent Controversy in Victorian Britain." MacLeod cita a opinião sucinta de Isambard Brunel, em suas memórias de 1851, sobre este ponto de vista: "Acredito que as invenções e os progressos mais úteis e inovadores da atualidade sejam meros passos dentro de um sistema altamente elaborado e avançado, sugerido pelos passos anteriores e deles dependente. Seu valor total e os meios para sua aplicação dependem, provavelmente, do sucesso de algumas, ou muitas outras invenções, algumas antigas, outras novas. Também penso que progressos realmente válidos não resultam da inspiração; não são, no senso estrito, invenções, mas sim mais ou menos os resultados de uma mente observadora, acostumada a atuar nas circunstâncias conforme elas aparecem, com um conhecimento íntimo do que já foi feito, ou do que poderia ser feito agora com o atual estado aperfeiçoado das coisas e que, na maior parte dos casos, resultam de uma demanda que as circunstâncias criaram" (147). Ver também PENROSE, Edith Tilton, *The Economics of the International Patent System*, esp. p. 19-41.

4 MACLEOD. "Concepts of Invention," esp. p. 150-53. Ver também MACLEOD, *Inventing the Industrial Revolution*, esp. Cap. 10 e 11.

da atividade criativa parecem ter favorecido a lei moderna da propriedade intelectual e também terem sido favorecidas por ela. Como o *copyright*, a patente moderna enfatiza a realização individual – principalmente, premiando a identificação de um único momento *genuinamente* transformador no processo que, na maioria das vezes e através da maior parte da história humana, era tido como colaborativo, já que é incremental e contínuo.

Como conseqüência, este conjunto de leis tende a recompensar certos produtores e suas produções criativas, enquanto que desvaloriza outros. Especialmente atingida, neste aspecto, encontra-se a produção criativa característica de áreas em desenvolvimento do mundo. A desigualdade entre o Norte e o Sul na distribuição de propriedade intelectual é o tema deste "trabalho em andamento". Nosso objetivo é, em primeiro lugar, chamar a atenção para o seu alcance e para o papel central do autor/inventor na sua manutenção. Depois, nos voltaremos para o exame das iniciativas mais visíveis (recentes) de corrigir esta desigualdade – devido a restrições de espaço, não iremos além do exame superficial deste material –, com o propósito de sugerir que estas iniciativas têm a tendência de se dispersarem no "campo de força" da propriedade do Romantismo. Concluiremos, então, examinando outras formas de se pensar e falar sobre a produção criativa que podem ser úteis na discussão que está por vir sobre uma ordem legal alternativa.

I

Consideremos, primeiramente, a forma como nossas leis de propriedade intelectual dispõem da *herança cultural* – histórias, sons e imagens de todos os tipos – de povos do chamado mundo em desenvolvimento, bem como de grupos indígenas da América do Norte e da Europa Ocidental. Em 1992, a firma de Ferolito, Vultaggio & Sons, conhecida por sua marca de chá gelado AriZona, introduziu uma bebida de alto teor alcoólico com o rótulo "*original Crazy Horse Malt Liquor.*" Além do nome e semelhança (subentendida) com o venerado Tasunke Witko, ou *Crazy Horse*, o rótulo traz um índio genérico usando um cocar, um desenho bordado com miçangas, o símbolo Lakota da roda medicinal sagrada e (no verso) o texto:

> As Montanhas Negras (*Black Hills*) de Dakota, impregnadas com a história do Oeste americano, lar das orgulhosas nações indígenas. Uma terra onde a imaginação evoca imagens de soldados vestidos de azul e dos magníficos guerreiros nativos americanos... Uma terra onde os ventos lamuriantes sussurram coisas sobre o *Sitting Bull* (Touro Sentado), o *Crazy Horse* (Cavalo Louco) e Custer.

Quando apareceu nas lojas, dentro de grandes garrafas no estilo das de uísque que continham este rótulo, a nova bebida de "nicho" de mercado foi recebida com resistência por várias comunidades nativas americanas com as quais Tasunke Witko havia sido associado. Elas reclamavam que, por toda sua vida,

o líder venerado fora contrário à introdução do álcool nas comunidades indígenas e também havia proibido a representação ou reprodução da sua imagem[5].

Nossas lojas estão cheias de mercadorias que foram criadas ao se recorrer a material tradicional cultural desta forma. Nós nos acostumamos tanto a vê-las que talvez deixemos de notar o problema: que as comunidades tradicionais de onde os valorizados padrões, desenhos, símbolos e imagens deste tipo se originaram raramente têm participação nos lucros e, com freqüência, como neste exemplo, talvez nem tolerem a exploração feita por empresários através da criação de novos produtos de "valor".

De acordo com as leis vigentes da propriedade intelectual, tanto nacionais quanto internacionais, comunidades tradicionais como a Lakota Sioux não têm direitos sobre sua herança cultural. Se o *copyright* fosse reconhecido no trabalho artístico que constitui esta herança, as doutrinas de "direito econômico" possibilitariam que estas comunidades proibissem sua exploração comercial ou ditassem os termos e condições sob os quais a exploração poderia existir. Na maioria dos países, estas comunidades também gozariam de uma medida de proteção adicional de acordo com doutrinas paralelas e independentes do "direito moral", que lhes dariam (e a seus sucessores) autoridade legal para evitar atribuição errônea ou distorção derrogatória de seus trabalhos – até mesmo por aqueles que foram autorizados pelas comunidades a explorar economicamente os trabalhos. Mas, na ausência de uma "obra de autoria", nenhuma dessas doutrinas legais pode ser aplicada.

Padrões de estampado e símbolos tradicionais como aqueles reproduzidos por Ferolito não são "obras de autoria", porque, para se qualificar como tal, um texto tem de ter sido criado por um indivíduo ou indivíduos identificáveis – ou uma firma que atue como indivíduo – e tem de mostrar "originalidade", terminologia dada pela doutrina do *copyright* aos traços de criatividade inédita. A origem da "roda medicinal", e de outros símbolos em questão, na cultura coletiva da comunidade Sioux, impede a identificação de "autores" individuais e impossibilita sua qualificação como "originais" – realmente, seu valor cultural reside na sua fidelidade, e não na sua divergência, a símbolos antiquíssimos que são transmitidos através das gerações dentro da comunidade[6].

Do ponto de vista da lei da propriedade intelectual, estes símbolos são de "domínio público", portanto, ao se apropriar deles para colocar no mercado

5 Sobre este episódio, ver NEWTON, Nell Jessup, "Memory and Misrepresentation"; JASZI, Peter and WOODMANSEE, Martha, "The Ethical Reaches of Authorship," esp. p. 961-63; COOMBE, Rosemary, The Cultural Life of Intellectual Properties, p. 199-207.

6 A idade venerável da "roda medicinal", que tanto contribui para seu valor cultural, também pesa contra sua elegibilidade para receber proteção significativa, porque muitos dos "direitos" concedidos a criadores, de acordo com a lei de propriedade intelectual, têm limite de duração; "direitos econômicos" cobertos pelo *copyright*, por exemplo, duram pelo tempo de vida do autor mais setenta anos.

sua nova bebida, Ferolito está dentro dos seus direitos legais. Ao mesmo tempo que a lei oferece pouca, ou nenhuma, ajuda às comunidades indígenas de onde os símbolos foram extraídos, ela recompensa empresários como Ferolito que "valorizam", através da revisão ou recontextualização, o imaginário tradicional. Este "valor adicionado" marginal constitui a autoria original, justificando um *copyright* do desenho resultante como a chamada "obra derivativa". Portanto, se outro distribuidor de bebidas copiasse aquele desenho, Ferolito poderia processá-lo por infringir o seu *copyright* – sem falar nos direitos adicionais de marca registrada que a firma possui, acima e além do *copyright*, como resultado do uso comercial dos símbolos representados no rótulo da garrafa. Resumindo, a lei de propriedade intelectual – devido à ênfase que dá à inovação (mesmo sendo insignificante em quantidade e qualidade) – não é apenas incapaz de desencorajar a apropriação da cultura tradicional, mas também, na verdade, recompensa e promove esta apropriação.

Vamos nos voltar à forma como a lei da propriedade intelectual dispõe sobre a *herança científica* de comunidades tradicionais[7]. Estamos nos referindo à apropriação de seu conhecimento biológico pelas indústrias farmacêutica, de biotecnologia, agrícola e de cuidados pessoais do hemisfério Norte na busca de novos e melhores pesticidas, cosméticos e curas para as doenças mundiais. O enorme número de espécies de plantas – estimado em torno de 250.000 a 750.000 no mundo todo[8] – torna inviável a "investigação" de plantas com potencial comercial. Logo, estas indústrias dependem dos detentores da sabedoria tradicional para identificar as plantas com maior probabilidade de serem úteis. De acordo com uma estimativa, três quartos das plantas que fornecem os ingredientes ativos de nossas drogas farmacêuticas chamaram a atenção, primeiramente, dos pesquisadores por causa de seu uso na medicina tradicional[9]. Porém, mais uma vez, aqueles que os levaram a estas plantas – as comunidades onde o conhecimento do potencial curativo das plantas se originou e tem sido passado adiante – não têm participação nos enormes lucros que estas drogas produzem quando são lançadas no mercado. Até a presente data, investigação etnobotânica como esta levou, principalmente, ao desenvolvimento de novos compostos, incluindo os farmacêuticos e pesticidas, que empregam substâncias químicas produzidas a partir destas plantas como seus ingrediente ativos. No futuro, no entanto, podemos esperar que estes novos compostos empreguem, cada vez mais, versões sintéticas das substâncias químicas isoladas, originariamente, a partir de plantas selvagens, ao invés de seus derivativos reais.

7 Sobre as diferenças entre "ciência" e "conhecimento popular", ver AGRAWAL, Arun. "Dismantling the Divide between Indigenous and Scientific Knowledge."

8 Este números são de BALANDRIN, Manuel F. et al., "Natural Plant Chemicals".

9 Ver KING, Steven R., "The Source of Our Cures," p. 19.

Consideremos o caso, bastante divulgado, da pervinca rósea. Esta espécie de planta foi cultivada, primeiramente, em Madagascar para uso farmacêutico, e os dois alcalóides complexos isolados a partir dela formam agora a base de compostos usados na quimioterapia de combate ao câncer. Fórmulas com estes ingredientes ativos têm se mostrado especialmente eficazes contra a leucemia infantil (leucemia linfática aguda) e o mal de Hodgkin e, agora, faturam para o laboratório farmacêutico Ely Lilly, estimadamente, 100 milhões de dólares por ano[10]. Mas, ao passo que o laboratório ainda cultiva a pervinca para produzir estes medicamentos, ele deixou Madagascar para trás[11]. Lilly não depende mais da ilha como fonte primária de sua "matéria-prima". A planta, que cresce prontamente em climas quentes pelo mundo, é agora largamente cultivada nas Filipinas e no Texas. Levando este processo de alienação mais um passo à frente, numa tendência que quase certamente representa o futuro do desenvolvimento das drogas farmacêuticas, o laboratório francês Pierre Fabre criou uma versão inteiramente sintética de um dos alcalóides derivados da pervinca para o tratamento do câncer dos brônquios e de mama[12].

Seja qual for o modo como a droga é formulada, o que foi apropriado, no seu processo de desenvolvimento e comercialização, não é tanto o material botânico, mas algo mais abstrato e intangível: o conhecimento dos povos indígenas sobre as propriedades benéficas deste material. Este conhecimento biológico é exatamente o tipo de produto mental que a lei de propriedade intelectual valoriza e protege. Como informação científica "útil", cai perfeitamente dentro do domínio da lei de patente. Porém, de acordo com a doutrina da patente, não é passível de proteção. Por quê?

Da mesma forma como o *copyright* requer a atuação de um "autor" criativo individual, a patente exige a atuação de um "inventor" personalizado, cujo gênio produza inovações que suplantem a "arte precedente" por virtude de sua "novidade". Através de seus esforços, o inventor transforma conhecidas matérias-primas preexistentes – como o conhecimento biológico tradicional seria caracterizado no discurso de patentes – em algo útil e novo. Assim, o povo de Madagascar, os guardiões do conhecimento crucial das propriedades curativas do pervinca, não contam como inventores segundo a doutrina da patente, da mesma forma que os Lakota Sioux não contam como "autores", e não são passíveis de proteção através de patente. A proteção, ao contrário,

10 Ver WILSON, Edward O. "Threats to Biodiversity".

11 Ironicamente, a informação sobre as propriedades da pervinca rósea que levou os pesquisadores do Eli Lilly a Madagascar em primeiro lugar não se originou da base de conhecimento indígena daquela sociedade. Como acabou ficando claro, a investigação da pervinca começou porque o folclore filipino e jamaicano sugeria que o chá feito de suas folhas poderia ser um remédio para diabetes (ver GOLDMAN, Karen Ann, "Compensation for Use of Biological Resources," 717, n. 131). Se alguém merece compensação por "conhecimento biológico" apropriado, no caso da pervinca, então, talvez sejam as comunidades filipinas e jamaicanas onde este folclore foi preservado, e não o povo de Madagascar.

12 Ver JEANBLANE, Anne. "Fighting Cancer on Many Fronts", p. 42-43.

vai para o laboratório farmacêutico empreendedor, Ely Lilly, que contou com seu conhecimento para identificar a promessa da pervinca e prosseguiu manipulando seus ingredientes químicos ativos de forma a "aperfeiçoá-la" para a aplicação comercial. Seus aperfeiçoamentos, ainda que marginais, qualificam o Lilly como "inventor", justificando a posse da patente. A disponibilidade desta proteção de patente é o que torna possível para a empresa colher enormes lucros.

Enquanto isso, o povo de Madagascar não recebeu nada de significativo em troca de seu conhecimento – nem mesmo uma renda assegurada pela venda das próprias plantas. Então, os habitantes da ilha, desesperadamente pobres, estão desmatando rapidamente seu país para ganhar terra arável onde possam plantar culturas de subsistência e de comércio. Hoje em dia, menos de vinte por cento da cobertura florestal original de Madagascar continua existindo. E, embora equipes etnobotânicas de cientistas e estudantes africanos estejam correndo para registrar o conhecimento popular sobre as propriedades curativas de outras plantas, parece inevitável que muito desta sabedoria seja perdida junto com a biodiversidade da ilha.

Aqui reside uma desvantagem adicional ao atual regime de propriedade intelectual. As áreas em desenvolvimento do mundo, onde a maior parte das espécies de plantas ainda inexploradas prevalece – as grandes florestas tropicais – são, tipicamente, também as mais pobres. Com poucas fontes de renda disponíveis, nem mesmo originadas de seu valioso conhecimento biológico – lucros derivados deste conhecimento vão para as empresas do hemisfério Norte –, os povos destas áreas do mundo não têm outra escolha senão consumir sua herança num esforço de sobrevivência. Quando isto ocorre, todos perdemos – tanto os povos do mundo desenvolvido como os do mundo em desenvolvimento. Porque com o desaparecimento das grandes florestas, o conhecimento popular sobre as propriedades curativas de sua flora diversificada também desaparecerá rapidamente, deixando os laboratórios farmacêuticos a investigar aleatoriamente naquilo que sobrar da natureza – um cenário que não é financeiramente viável.

Estes resultados, nada favoráveis, são o produto de nosso regime de propriedade intelectual e, mais particularmente, da concepção da produção criativa que reside em seu cerne. Como observamos, este conjunto de leis caracteriza a produção criativa como essencialmente individual e originária. Portanto, as leis entendem que o momento criativo crítico, nesses dois exemplos, reside na atividade *transformadora* de dois empreendedores – Ferolito, Vultaggio & Sons e Ely Lilly. Por terem sido passados através da tradição, os desenhos, imagens e sabedoria que estas empresas exploram não têm um "autor" ou "inventor" identificável. A lei de propriedade intelectual os vê como matérias-primas que ocorrem naturalmente e que estão disponíveis

para todos os que quiserem pegá-las. Não é neles, em si, que se localiza o seu valor; em vez disso, eles adquirem valor através da atividade criativa dos empreendedores que os transformam em marcas de bebida e drogas comerciáveis internacionalmente.

II

Uma série de esforços tem sido empreendida para abordar este problema nas últimas três décadas. Aqui neste trabalho, poderemos examinar apenas alguns dos mais visíveis e sugerir por que eles fracassaram. Até recentemente, o enfoque básico desses esforços concentrou-se na herança *cultural* tradicional. O processo de pensar sobre o reconhecimento dos direitos legais da herança *científica* dos povos indígenas ainda está, comparativamente, num estágio muito inicial.

Uma esforço inicial e experimental de abordar o dilema da propriedade intelectual indígena pôde ser visto na Convenção de Berna Relativa à Proteção de Obras Artísticas e Literárias de 1971. A proteção de obras chamadas "folclóricas" – isto é, "criações tradicionais de uma comunidade, como lendas, músicas e danças folclóricas [assim como] padrões e desenhos folclóricos"[13] – não é obrigatória segundo o tratado. Mas o Artigo 15(4)(a) dá aos países ligados por Berna a opção de adotar legislação local para conseguir a proteção, "no caso de trabalhos não publicados onde a identidade do autor é desconhecida, mas onde existem todas as evidências para se presumir que ele é natural de um país da União..." Logo, embora a proteção pudesse ser ampliada, ela seria disponível apenas na base da ficção legal de que uma obra é, na verdade, a criação de um ou mais autores individuais "desconhecidos" (porém qualificáveis sob os outros aspectos).

Este tipo de desvio dos conceitos do *copyright* para acomodar os materiais culturais tradicionais – e vice-versa – marca todos os esforços subseqüentes de estender a proteção legal a tais materiais. A idéia da autoria se desviará um pouco, mas não o suficiente para acomodar símbolos como a roda medicinal de Lakota. Na verdade, o Artigo 15(4)(a) não parece ter inspirado nenhuma legislação doméstica.

O desajuste entre os direitos de *copyright* e os tipos de produção criativa que são mais característicos dos povos do mundo em desenvolvimento ganhou reconhecimento internacional explícito em 1982 com a adoção, pela Organização Mundial de Propriedade Intelectual (World Intellectual Property Organization-WIPO) e pela UNESCO, de um conjunto de recomendadas "Provisões-Modelo para Leis Nacionais sobre a Proteção de Expressões de Folclore Contra a Exploração Ilícita e Outras Ações Prejudiciais".

13 WIPO, "1967, 1982, 1984", 5.

As Provisões-Modelo foram idealizadas para proteger "expressões de folclore" que incluem "produções consistindo de elementos característicos da herança artística tradicional, desenvolvidas e mantidas por uma comunidade [...] ou por indivíduos que reflitam as expectativas artísticas tradicionais de tal comunidade." Os termos das Provisões-Modelo penalizariam a exploração econômica não autorizada destes materiais, fora do contexto tradicional ou habitual, e o que chamaríamos de ofensas aos "direitos morais" como, por exemplo, prerrogativa falsa ou o tipo de distorção pejorativa de materiais tirados da tradição folclórica que marca a exploração do Chefe *Crazy Horse* feita por Ferolito, Vultaggio & Sons.

Não houve, tampouco, uma implementação significativa das Provisões-Modelo da WIPO-UNESCO[14]. O motivo, suspeita-se, é que sua abordagem *sui generis* não vai realmente muito – ou suficientemente – adiante de forma a escapar ao "campo de força" do *copyright*. Elas não empregam a terminologia do *copyright*, termos como "autor", "obra" e "originalidade", mas preservam sua estrutura geral – suas subdivisões convencionais em direitos "morais", "econômicos" e afins. As Provisões-Modelo concentram-se exclusivamente no próprio objeto – a "expressão do folclore" – e, como conseqüência, na proteção dos investimentos criativos que fizeram parte de sua produção, em vez da preservação dos processos culturais que a fizeram surgir e dos valores que ela expressa. Apesar de a "função do autor" do discurso convencional do *copyright* ser deslocada para representantes da comunidade ou a uma "autoridade competente" designada, ela ainda é reconhecida. Logo, ainda que as Provisões-Modelo incorporem *insights* mais sofisticados da natureza do problema – que é fornecer proteção legal apropriada aos materiais *culturais* tradicionais – do que o Artigo 15(4)(a) da Convenção de Berna, elas, em última instância, esbarram no mesmo obstáculo.

Voltando-nos aos esforços para conseguir proteger a herança *científica* – o conhecimento biológico – dos povos indígenas, houve uma importante iniciativa experimental recente de âmbito internacional: a Convenção das Nações Unidas sobre a Biodiversidade, concluída na ECO 92, no Rio de Janeiro, em 1992. O Artigo 8(j) do tratado determina que os signatários tomem medidas com o propósito de "respeitar, preservar e manter o conhecimento, as inovações e as práticas das comunidades indígenas e locais que incorporem estilos de vida tradicionais relevantes para a preservação e o uso sustentável da biodiversidade" e exige que os governos assegurem que estes conhecimentos sejam usados com a aprovação das comunidades em questão e, ainda, que sejam consistentes com o princípio da "divisão equitativa dos benefícios"

14 Darel A. Posey e Grant Dutfield relatam que "uma série de países africanos, como a Nigéria, fizeram cumprir legislação baseada, ao menos em parte, nas provisões-modelo", mas não fornecem dados específicos (*Beyond Intellectual Property*, p. 100).

resultantes de seu uso. Resta ver se e como estes princípios serão implementados e que papel os direitos de propriedade intelectual poderão desempenhar nesta implementação. No entanto, eles não precisam, evidentemente, ser implementados por meio de uma adaptação dos direitos de propriedade intelectual já existentes ou pela articulação de novos direitos. Assim, exatamente pelo aspecto experimental desta abordagem, que abre espaço para o desenvolvimento de novos mecanismos legais que não sejam baseados na propriedade intelectual, a Convenção da Biodiversidade, pode-se argumentar, representa um avanço com relação a esforços anteriores de proteger a tradição cultural e herança científica através da sua incorporação aos modelos eurocêntricos de direitos e seus aspectos intangíveis, especialmente quando a comparamos com as provisões do Tratado sobre Aspectos Relacionados à Comercialização dos Direitos de Propriedade Intelectual (Acordo TRIPS – Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights), que constitui o Anexo IC dos Tratados de Marrakesh que estabeleceram a Organização Mundial de Comércio, concluído em abril de 1994. O TRIPS obriga as nações signatárias a proverem proteção intensificada às inovações farmacêuticas e químicas das empresas que exploram o conhecimento biológico tradicional, mas não contém nenhum imperativo para a proteção do conhecimento biológico propriamente dito.

Especificamente, o Artigo 27(1) do TRIPS exige a proteção para invenções, "sem discriminação quanto ao [...] campo de tecnologia", uma referência criada para assegurar (entre outras coisas) que as nações que não protegiam os produtos farmacêuticos através da patente seriam obrigadas a fazê-lo.[15] Mas, uma vez que o conhecimento biológico tradicional não é "novo" nem "envolve um passo inventivo", ele se exclui da categoria de sujeito obrigatório para patente que o Artigo 27(1) do TRIPS define.

Além disso, o Artigo 27(3) do TRIPS pede a proteção de "variedades de plantas, seja por patente ou por um sistema *sui generis* eficaz ou ainda por qualquer combinação destes". Em outras palavras, as leis nacionais têm de apoiar a proteção da propriedade intelectual no estilo ocidental, cuja premissa está contida na "inovação", em novas versões ou adaptações que ocorrem naturalmente nas espécies de plantas – uma determinação que não deixa espaço para a proteção do conhecimento biológico tradicional[16]. Este é o ponto chave da diferença entre a abordagem do TRIPs e aquela da

15 Artigo 27(2), que permite aos Estados fazerem exclusões limitadas da elegibilidade à patente; aplica-se apenas a invenções que ameaçariam, se comercializadas, a ordem pública ou a moral. As únicas concessões a países menos desenvolvidos, sobre esta questão, são aquelas encontradas nos Artigos 65 e 66, que dão a estes países de quatro a dez anos para colocar em prática legislação doméstica regida pelo TRIPS.

16 Embora tivesse, originalmente, a intenção de ser aplicada a novas variedades de plantas resultantes da manipulação humana de materiais biológicos, esta provisão pode ser vista como um convite à execução de leis nacionais de caráter mais abrangente, aplicáveis a espécies que ocorram naturalmente também. O problema é que, segundo o TRIPS, o objeto desta proteção seriam as próprias variedades de plantas e não o conhecimento humano sobre as suas propriedades.

Convenção da Biodiversidade. Como disse um comentarista sul-africano, o Acordo TRIPs

> vê o conhecimento como pertencendo ao domínio público [e] considera o Conhecimento Indígena em termos de Propriedade Intelectual, que deve ser protegido dentro do regime dos Direitos da Propriedade Intelectual, baseado nas noções ocidentais da posse individual. A Convenção da Biodiversidade, por outro lado, se concentra na posse comunitária. Desta maneira, o conhecimento é visto como sendo de propriedade da comunidade local, onde estes costumes, práticas e tradições estão inseridos[17].

Cada vez mais, os ativistas da causa que promove a biodiversidade através da proteção do conhecimento tradicional estão vendo o TRIPs não apenas como algo irrelevante para seus objetivos, mas como um inimigo em potencial. Um comentário recente, por exemplo, afirma que, ao requerer "patentes da vida" e proteção de variedades de plantas, o TRIPs passa por cima de duas suposições básicas da Convenção de Biodiversidade: "que a propriedade intelectual é uma questão de soberania e de políticas nacionais e que as formas de vida fazem parte do domínio público" porque

> a biodiversidade representa uma herança cultural e ecológica desenvolvida através das gerações e da qual depende nossa sobrevivência coletiva. Sujeitar esta herança a um regime legal de direitos de monopólio comercial regido pelo TRIPs destruirá as condições para sua preservação e uso sustentável, especialmente pelas comunidades e, portanto, destruirá o acesso da sociedade a alimentos e medicamentos diversos[18].

Devido, em parte, ao ímpeto da Convenção da Biodiversidade, um processo de reconsideração das abordagens relativas à proteção legal dos conhecimentos indígenas e dos materiais culturais tradicionais está a caminho. A literatura acadêmica sobre o assunto está se multiplicando[19] e a WIPO criou uma nova Divisão para Assuntos de Propriedade Intelectual Global, cujas responsabilidades incluem a promoção de direitos de propriedade intelectual para "novos beneficiários" e cuja jurisdição atravessa as categorias tradicionais de "expressão do folclore" e "conhecimento biológico". Notavelmente, representantes dos povos e comunidades que são os guardiões desses *corpus* de herança cultural estão diretamente envolvidos na discussão – tanto através do convite de organizações internacionais como pelo resultado de suas próprias iniciativas. Um exemplo de destaque é a Declaração de Mataatua da Primeira Conferência Internacional sobre os Direitos de Propriedade Cultural e Intelectual dos Povos Indígenas, elaborada por uma assembléia de mais

17 SEROTE, Mongane Wally. "One Fundamental Threshold," p. 3.

18 Genetic Resources Action International.

19 Ver esp. DUTFIELD, Graham. *Annotated Bibliography* com 1400 verbetes. Ver também GREAVES, Tom, ed. *Intellectual Property Rights for Indigenous Peoples*; BAUMANN, Miges et al, eds. *The Life Industry*; e POSEY, Darel e DUTFIELD, Graham, *Beyond Intellectual Property*.

de 150 delegados de quatorze países que se encontraram na Nova Zelândia em junho de 1993. A declaração inclui a afirmação de que "os povos indígenas são os guardiões exclusivos do seu conhecimento" e, como tal, são eles que devem defini-lo; que devem ser beneficiados em primeiro lugar; ser respeitados em seu direito de criar novo conhecimento ou descobrir novos aspectos do conhecimento tradicional; e ser os primeiros a decidir proteger, promover ou desenvolver seu conhecimento.

Ainda outro fator que contribui para o senso de urgência atual em torno das questões do conhecimento indígena e da herança cultural é a coincidência com o cinqüentenário da Declaração Universal dos Direitos Humanos. O Artigo 27.2 da Declaração confirma o direito de cada indivíduo "à proteção dos interesses morais e materiais que resultem de qualquer produção científica, literária ou artística da qual ele seja o autor." A inadequação desta formulação – que também pode ser encontrada no Artigo 15.1 da Convenção Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais – fica imediatamente clara: ela constrói a atividade criativa de forma individualista, colocando a produção criativa mais típica dos povos indígenas completamente fora do alcance da Declaração[20].

Finalmente, queremos chamar a atenção para uma fortuita coincidência geopolítica que, provavelmente, fez mais do que qualquer outro desenvolvimento recente pela inclusão da questão da proteção legal de conhecimentos tradicionais e materiais culturais na pauta mundial e pela criação da real possibilidade de que, em algum momento dos próximos cinco anos, um novo tratado internacional sobre os direitos da herança cultural possa ser concluído. A coincidência é a relação processual desta questão com um assunto substancialmente não relacionado – a proteção dos bancos de dados – que ocorreu na Conferência Diplomática de Genebra, Suíça, em dezembro de 1996.

A agenda da Conferência Diplomática convidava os delegados das 127 nações representadas na WIPO a considerar três esboços de tratados. Dois deles, que tratavam, basicamente, das questões de *copyright* e direitos conexos no ambiente digital, foram concluídos e assinados, mas o terceiro – um acordo proposto acerca dos Direitos sobre Grupos de Informações, que havia sido injetado de última hora na agenda pelos Estados Unidos e pela União Européia, em nome de suas indústrias domésticas de bancos de dados – não foi. Esta iniciativa encontrou a resistência de delegados das nações em desenvolvimento, que entenderam que ela iria determinar nova proteção para a compilação de dados que – por consistirem inteiramente de fatos (não originais) – sempre ficaram de fora da abrangência da lei de *copyright* convencional. Ao denunciar estas iniciativas, estes delegados mostraram que o

20 DAES, Erica-Irene, "Discrimination Against Indigenous Peoples", p. 29.

problema de se assegurar proteção eficaz para produções culturais tradicionais de vários tipos vinha sendo discutido, internacionalmente, sem nenhum progresso significativo, por uma geração – apesar de sua importância para os povos e nações em desenvolvimento. Por que, perguntavam, o problema, conceitualmente equivalente, dos direitos das informações, nos quais as nações desenvolvidas têm o principal interesse, deveria receber prioridade?

A Conferência Diplomática foi concluída sem que se chegasse a um acordo sobre os méritos do proposto tratado sobre banco de dados. Mas um procedimento e um esquema de planejamento foram estabelecidos para o estudo e a resolução das questões levantadas por ele, e um procedimento equivalente foi determinado para alavancar o progresso em questões relacionadas à proteção dos conhecimentos indígenas e de materiais culturais tradicionais. Isto já levou à convocação do Fórum Mundial sobre a Proteção do Folclore em Phuket, Tailândia, em 1997 e da mesa-redonda da WIPO sobre Propriedade Intelectual e Povos Indígenas, realizada em Genebra, em 1998. Uma vez que se conseguiu esta conexão com os avanços em direção a um acordo internacional sobre algo tão importante para as indústrias de informação do mundo desenvolvido quanto a proteção dos bancos de dados, algum tipo de tratado que proteja as produções características das comunidades tradicionais, incluindo aquelas dos países em desenvolvimento, parece, agora, uma coisa provável.

O que, exatamente, um tratado destes deve alcançar? A maior parte dos participantes da discussão concorda que o que é necessário é um equilíbrio – um esquema de proteção que reflita, simultaneamente, as preocupações culturais especiais dos povos indígenas e dos outros guardiões da sabedoria tradicional e que, ao mesmo tempo, permita a utilização contínua de suas obras, em termos razoáveis, como a base de produções culturais inéditas, produtos farmacêuticos, variedades de plantas e similares. Existe também um acordo bastante difundido de que um esquema aceitável de proteção incluiria uma "participação justa nos lucros" – conforme foi articulado no Tratado de Biodiversidade. A questão é como conseguir um equilíbrio entre o *controle* e o *acesso*, ao mesmo tempo assegurando uma distribuição equitativa dos frutos da exploração. Os termos da discussão que está por vir – as metáforas e tropos em torno dos quais ela será organizada – são cruciais.

III

No passado, discussões públicas sobre o controle e acesso a produções da mente foram "personalizadas" em torno de figuras metafóricas como o autor e o inventor. Mas a figura do gênio individual criativo não pode ser usada para estruturar uma discussão acerca dos direitos legais sobre conhecimentos tradicionais. Ainda assim, a metaforização da discussão é inevitável; logo, a escolha de um tropo organizacional é importante. Já está se

desenrolando uma batalha pela dominância discursiva entre duas alternativas diametralmente opostas, retiradas do âmbito do discurso econômico: a noção de que "a informação quer ser livre" e a idéia oposta da "tragédia dos comuns". Os dois tropos possuem um ponto inicial em comum na sua caracterização do conhecimento tradicional, anterior à intervenção legal, como um "bem público" – um artigo que não se encontra cercado por barreiras que impeçam o acesso e o uso público. Para fins de ambos os tropos, o estado original desta informação é caracterizado como uma versão do "comuns". Os tropos caminham em direções opostas quanto às conclusões que tiram desta caracterização.

A noção de que "a informação quer ser livre" – conhecida desde os começos da lei de propriedade intelectual, no século XVIII – ganhou nova vida com a difusão da comunicação eletrônica. John Perry Barlow apela para esta noção quando quer insistir que a Internet seja deixada em paz – sem regras[21]. Barlow, e outros comentaristas que dispõem deste tropo, fazem a alegação adicional de que, especialmente no ambiente eletrônico, tentativas de regular a informação são não apenas inúteis, como também ameaçam a boa ordem da informação. "A crescente dificuldade de fazer cumprir as leis existentes", escreve ele, "já está pondo em perigo a fonte máxima da propriedade intelectual – o livre intercâmbio de idéias."[22]

Esta forma de caracterizar a natureza da informação é associada, em geral, a posições progressistas em questões relacionadas ao *status* legal do conhecimento tradicional. Em seu livro recente, *Biopiracy: The Plunder of Nature and Knowledge*, Vandana Shiva recorre à natureza "livre" da informação genérica para denunciar os esforços do Ocidente em reduzir o conhecimento tradicional à posse através da concessão de patentes a novos produtos farmacêuticos derivativos e variedades de plantas: "A biotecnologia, como criada do capital na era pós-industrial", escreve ela, "possibilita a colonização e o controle daquilo que é autônomo, livre e auto-regenerativo"[23]. Expressou-se a mesma posição durante a controvérsia em torno da patente, concedida a W. R. Grace, para um pesticida composto de sementes de neem (Azadirachta indica) moídas, que os críticos alegam serem usadas na Índia há séculos. "A verdadeira batalha", diz Jeremy Rifkin, que liderou uma contestação à

21 Barlow convoca Thomas Jefferson na defesa de sua causa, citando a caracterização da informação, feita por Jefferson, como sendo, por natureza, um bem público: "Se a natureza fez uma única coisa menos suscetível que todas as outras, esta coisa é a ação do poder de pensar, chamada de idéia, que um indivíduo pode possuir, exclusivamente, enquanto guardá-la para si próprio; mas, a partir do momento em que é divulgada, ela força sua passagem para se tornar posse de todos, e o receptor não pode escolher deixar de possuí-la. Seu caráter peculiar é, também, o fato de que ninguém a possui em menos quantidade, porque todos os outros possuem sua totalidade. Aquele que recebe uma idéia de mim, recebe instrução sem diminuir a minha; assim como aquele que acende seu círio no meu, recebe luz sem me escurecer" ("The Economy of Ideas").

22 Ibid., p. 86.

23 SHIVA, Vandana. *Biopiracy*, p. 45.

A noção de que a informação é "livre", um "bem público", como o ar e a água, à qual deveria ser possível recorrer quando se quiser, também faz surgir uma contrametáfora poderosa, a chamada "tragédia dos comuns" – invocada para justificar a redução de objetos de posse comum (ou sem posse) ao *status* de propriedade. O tropo tornou-se popular (novamente) na literatura ambientalista da década de 1960, quando se argumentava que, uma vez que as pessoas só cuidam das coisas de sua posse, recursos mantidos em comum – sem posse *e sem proteção* de ninguém – são (inexoravelmente) fadados a serem explorados em excesso[26]. Apesar de a utilidade da metáfora da "tragédia dos comuns" ter sido questionada extensivamente na literatura científica e econômica[27], ela parece estar conquistando nova aceitação na lei – inclusive na lei de propriedade intelectual –, onde funciona com uma estenografia pungente e de fácil entendimento, para o princípio econômico neoclássico mais amplo em que, citando Neil Netanel, "direitos privados podem melhor promover eficiência de alocação quando usuários prováveis tenham que pagar o preço concordado com o detentor dos direitos, num intercâmbio voluntário".[28]

Da mesma forma que seu reflexo (o tropo da informação "livre"), este tropo é bivalente. Há pouco mais de um ano, ele foi invocado por um grande detentor de direitos de *copyright* corporativos para ser argumento em favor de uma extensão de vinte anos no termo de *copyright* – o Sonny Bono Copyright Term Extension Act de 1998. No testemunho ao Congresso da Disney, Time-Warner, etc., o "domínio público" – uma provisão comum resultante da expiração dos termos limitados de proteção a obras com direitos de *copyright* – foi consistentemente caracterizado como um tipo de terreno para descarregar informações, coberto de filmes, músicas – e coisas deste tipo – abandonadas, que, uma vez que nenhum proprietário teve motivação econômica para trazê-los ao mercado, não estavam, na prática, disponíveis para o uso público[29]. Ainda assim, o tropo também está sendo mobilizado na defesa do que pode ser visto como objetivos progressistas. Um escritor invocou-o recentemente para apresentar argumentos a favor de novas normas legais que promovam a preservação da herança cultural, deixando de incentivar o mercado paralelo do artesanato roubado[30]. De forma mais enfática e também mais controversa, Joseph Henry Vogel argumentou, sobre a "tragédia dos comuns", que a maior

26 O ressurgimento desta idéia antiga é geralmente creditado ao artigo de 1968 de Garret Hardin sobre a ecologia da população, "The Tragedy of the Commons".

27 Ver esp. THOMPSON, E.P. *Customs of the Country*, p. 107.

28 "*Copyright* and a Democratic Civil Society", p. 319.

29 Ver a discussão de JASZI, Peter em "Goodbye to All That", p. 611.

30 CARUTHERS, Claudio. "International Cultural Property".

esperança em prol da preservação da biodiversidade se encontra na criação de um esquema abrangente de direitos de propriedade intelectual, moldado com base nos regimes de patente e *copyright* existentes, dentro da "informação genérica". Mas sua defesa deste modelo de mercado levanta suspeitas, uma vez que um dos seus "Dez Princípios para a Preservação da Informação Genérica" é: "Endossar a legislação, dando proteção igual tanto à informação artificial quanto à natural [e], ao mesmo tempo, atenuar a habilidade de alienar os novos direitos de propriedade."[31] Ou seja, dotar as comunidades indígenas de direitos sobre seu conhecimento biológico, mas restringir sua liberdade de comercializar sua nova propriedade. Esta qualificação extraordinária reflete a dúvida de Vogel quanto a os povos indígenas serem capazes de fazer a sua parte como otimizadores racionais do lucro neste seu esquema de "preservação através da privatização". Na verdade, pode ser que esta dúvida realmente faça sentido. O relacionamento entre os detentores das tradições culturais com estas tradições é, certamente, mais complexo.

Conceitualmente, este tropo bivalente da "tragédia dos comuns" não escapa à atração gravitacional do "individualismo possessivo"; e tampouco escapa disso o argumento que diz que a "informação quer ser livre". No modo de análise associado à "tragédia dos comuns", uma ordem social eficiente está inextricavelmente ligada à posse da propriedade. Uma característica-chave do possuidor da propriedade neste discurso é que o relacionamento dele ou dela com o objeto possuído está enraizado no interesse próprio. Presume-se que a pessoa que é investida dos direitos – com o fim de evitar uma exploração excessiva de um recurso – esteja motivada a colocar este recurso em seu melhor e mais elevado uso, de forma a maximizar os benefícios e minimizar os custos para ele ou ela. De maneira similar, em virtude de seu investimento criativo, o "autor", na lei dos direitos de *copyright* – o "indivíduo possessivo" exemplar –, é, literalmente, responsável por uma obra, tanto colhendo os benefícios de sua exploração como assumindo os custos associados (como o risco de censura ou de ser processado)[32].

Argumentos a favor da proteção do meio ambiente através da privatização da "informação genérica" ignoram a possibilidade de que outros fatores, além do interesse próprio imediato, possam delinear o relacionamento dos povos indígenas com sua herança intangível. Enquanto enfatizam como os grupos indígenas podem promover a preservação da natureza, como detentores de direitos negociando com usuários em potencial num mercado transacional,

31 VOGEL, Joseph Henry. *Privatisation as a Conservation Policy*, p. 123.

32 As raízes disciplinares do *copyright* são analisadas em HESSE, Carla. "*Enlightenment Epistemology.*" O mesmo impulso na direção da disciplina através da atribuição de responsabilidade por textos é analisado por Mario Biagioli, no que diz respeito às convenções da atribuição na ciência contemporânea ("*The Instability of Authorship*").

tais argumentos deixam de reconhecer a importância do papel destes grupos como guardiões, por enquanto, das tradições vivas. Ao negar estes interesses de guarda – que fogem do mercado – a dependência da metáfora da "tragédia dos comuns", que é a favor do fechamento, como um tropo organizacional iria distorcer seriamente a discussão vindoura sobre novos regimes de direitos para a proteção da cultura tradicional e do conhecimento biológico. De forma igualmente inevitável, esta dependência iria concentrar as atenções nos objetos culturais ou informacionais a serem protegidos e desviá-la dos processos que os produzem e sustentam.

Gostaríamos de concluir delineando, em linhas gerais, uma metáfora alternativa para a organização de discussões sobre leis futuras para governar o acesso ao conhecimento tradicional e à herança cultural – a metáfora do "desenvolvimento sustentável", termo familiar à literatura ambientalista das últimas três décadas. Para descrever de maneira simples, esta noção volta-se para a observação de que o meio ambiente não pode sustentar o atual ritmo e forma da expansão econômica, de que este padrão de desenvolvimento é, em uma palavra, insustentável. Mas ela não aborda este problema da degradação ambiental através da priorização da proteção ambiental pura e simplesmente. Em vez disso, ela reconhece a necessidade contínua do desenvolvimento – principalmente da industrialização de zonas empobrecidas do mundo – e exige uma abordagem "equilibrada", retirada da noção de "desenvolvimento sustentável": um "processo de mudança" [citando trecho de *Our Common Future*, o relatório de 1987 da Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento que, pela primeira vez, chamou a atenção global para a idéia]

> onde a exploração de recursos, o direcionamento de investimentos, a orientação do desenvolvimento tecnológico e as mudanças institucionais estão em harmonia e intensificam tanto o potencial atual quanto o futuro de atender as necessidades e aspirações humanas.[33]

Desde o aparecimento deste relatório, em 1987, vem surgindo um conjunto substancial de literatura interdisciplinar dedicada a definir e desenvolver instrumentos políticos, econômicos e legais para atingir este objetivo do desenvolvimento contínuo porém "sustentável". Esta noção alcançou verdadeira proeminência, no entanto, durante a Rio Eco 92, que resultou na Convenção das Nações Unidas sobre a Diversidade Biológica – porque parecia ser um veículo útil para harmonizar as diferenças políticas entre o Norte e o Sul.

Como poderia a conversa interdisciplinar sobre o desenvolvimento de normas e práticas para a proteção do conhecimento tradicional e da herança cultural avançar com a adoção da "sustentabilidade cultural" como metáfora

33 World Commission on Environment and Development, *Our Common Future*, p. 46. Ver HUNTER, David et al. *International Environmental Law*, esp. Cap 3.

organizacional? Que vantagens tem este tropo sobre a "autoria" (e outros conceitos cognatos), em torno dos quais a lei de propriedade intelectual tem sido, historicamente, organizada? E poderia esta metáfora ser uma base mais frutífera para a discussão do que a "informação livre" ou a "tragédia dos comuns", os novos tropos econômicos que identifiquei como alternativas falsas para a "autoria" no papel de metáforas de controle – ineficazes justamente porque não conseguem escapar à atração gravitacional do próprio conceito de "autoria"?

Embora de forma experimental, queremos sugerir que uma discussão refratada através das lentes da "sustentabilidade cultural" poderia ser bem sucedida – enquanto que uma discussão organizada por meio de outras metáforas iria, por fim, falhar – em transcender a ênfase, quase exclusiva, no nexo entre aquele que faz e os produtos específicos de seus esforços criativos que domina o discurso convencional da propriedade intelectual. Como já argumentamos, este discurso é marcado por uma forte ênfase individualista, o que dificulta pensar e falar claramente sobre casos onde a obra cultural seja passada adiante por grupos ou dentro deles. De forma igualmente característica, a maneira de pensar da lei de propriedade intelectual tende a abordar questões de políticas culturais através da definição de questões e soluções em termos de "objetos" a serem (ou não) protegidos; desta forma, ela se arrisca a perder o que pode ser mais valioso para – e sobre – a obra cultural das comunidades indígenas: os meios através dos quais seu zelo por vários objetos culturais e conjuntos de informações é passado adiante. Logo, por exemplo, a questão mais ampla, levantada pelo caso da pervinca rósea, não é como os detentores de um item específico de conhecimento sobre as propriedades de uma determinada planta poderiam ter ganho algum retorno econômico em relação a esta exploração, mas sim que medidas teriam sido necessárias para manter os sistemas dentro dos quais aquele item de conhecimento, e outros como ele, foram preservados, de forma a assegurar sua disponibilidade contínua para a comunidade humana como um todo.

A adoção da metáfora da "sustentabilidade cultural" representaria o reconhecimento de que a manutenção de sistemas de conhecimento tradicional dentro de comunidades vivas deveria ser o objetivo primeiro de quaisquer iniciativas legais para salvaguardar a cultura tradicional e que ainda que sejam atraentes os "argumentos de eqüidade" a favor da compensação para povos indígenas cujos conhecimentos são comercializados, esta compensação é apenas um meio – e apenas *um* – para se atingir este objetivo. Em algumas situações, este objetivo será mais bem atendido ao se conceder maiores direitos às comunidades tradicionais, dotando-as (por exemplo) de autoridade para não entregar o conhecimento sagrado ao mercado.

Neste mesmo tom, no entanto, a premissa da "sustentabilidade cultural" (assim como a de outras invocações do conceito de "sustentabilidade") está no equilíbrio da necessidade de usar recursos com a necessidade de assegurar sua disponibilidade contínua; logo, a metáfora também reconhece o risco potencial da superproteção. Não seria permissível, por exemplo, que uma comunidade tradicional barrasse a disseminação de uma cura botânica para a AIDS. Como tentamos sugerir, a tensão central na atual discussão das normas dos direitos culturais indígenas – assim como naquela relacionada a qualquer sistema de regulamentação de conhecimento – está entre o impulso em direção ao "controle" e o impulso em direção ao "acesso". Diferentemente de outras metáforas disponíveis, a "sustentabilidade" traz a importante vantagem de conter um reconhecimento "embutido" de ambos este impulsos conflitantes.

Especificamente, uma abordagem baseada na "sustentabilidade" poderia ajudar todos aqueles engajados na discussão de iniciativas para salvaguardar a cultura tradicional a:

aceitar, de forma mais abrangente, o papel crítico de guardiões que os povos indígenas têm na manutenção de tradições valiosas e de conjuntos de conhecimentos e reconhecer as maneiras pelas quais este papel difere daquele da "posse" ou "propriedade" convencional;

perguntar e responder questões sobre como uma gama maior de políticas sociais e legais possíveis (inclusive, mas não limitando-se a, novos regimes de direitos) poderia encorajar formas desejáveis de comportamento social coletivo em relação ao conhecimento tradicional e à herança cultural;

concentrar novamente a atenção legal para fora do âmbito da consideração de direitos individuais e na direção de uma contabilização dos requisitos culturais de comunidades tradicionais específicas;

evitar o binário infrutífero da "posse – não-posse" ao considerar se uma regulamentação (e em caso afirmativo, qual) do uso do conhecimento tradicional e da herança cultural poderia ser apropriada;

levar em conta os interesses coletivos de usuários secundários e consumidores da informação, tanto fora das comunidades tradicionais quanto dentro delas.

Uma discussão conduzida em termos da "sustentabilidade cultural" seria apropriada para a consideração de *novos* regimes de direitos, como as propostas

pelos "Direitos Intelectuais Coletivos" (Community Intelectual Rights, CIR), que foram apresentadas, pela primeira vez, pela Rede do Terceiro Mundo, em 1994, e que agora estão ganhando aceitação na América Latina e em partes da África.[34] Poderia, igualmente, orientar as próximas discussões sobre as iniciativas no sentido de juntar o conteúdo dos regimes legais *existentes* (incluindo aquele da propriedade intelectual, mas não se limitando a ele) em "pacotes de direitos" que poderiam ser empregados pelas comunidades tradicionais para a proteção do seu conhecimento: a chamada abordagem dos "Direitos pelos Recursos Tradicionais" (Traditional Resource Rights, TRR)[35].

Além disso, a visão da "sustentabilidade cultural" poderia ser empregada, com vantagens, no exame de propostas e projetos que abordam as lacunas nos mecanismos nacionais e internacionais que salvaguardam a cultura tradicional através de ordens legais privadas, como o acordo, bastante divulgado, de 1992, entre o Instituto Nacional de Biodiversidade da Costa Rica (INBio) e a empresa farmacêutica Merck[36]. Da mesma forma, esta visão poderia ser empregada na avaliação da abordagem da divisão de benefícios, adotada em meados dos anos 1990, pela empresa Shaman Pharmaceuticals[37] ou do contrato anunciado, mais recentemente, entre um instituto de pesquisa do governo indiano e uma comunidade tradicional local para dividir

34 Sob um regime de Direitos Intelectuais Coletivos, comunidades locais que eram as guardiãs de conjuntos de conhecimentos específicos teriam de compartilhar seu conhecimento com outras comunidades similares, contanto que este conhecimento não fosse usado para objetivos comerciais; usuários comerciais teriam que pagar à comunidade local (se registradas) ou ao Estado (como curador, em lugar deste registro) *royalties* estipulados sobre as vendas ou um equivalente não monetário a ser determinado pelos costumes, práticas e usos locais; quando mais de uma comunidade for guardiã de um conjunto específico de conhecimentos, os pagamentos com relação à sua comercialização seriam divididos entre elas; e empresas que comercializem o conhecimento local seriam impedidas de tentar controlá-lo através do exercício dos direitos de propriedade intelectual ocidentais, como a patente. Ver NIJAR, Gurdial Singh. *In Defense of Local Community Knowledge and Biodiversity*; o esboço do Community Intellectual Rights Act; e CUNHA, Manuela Carneiro dá. "The Role of UNESCO in the Defense of Traditional Knowledge". O efeito de uma legislação assim seria criar, para a cultura tradicional, uma versão de um mecanismo muito discutido, mas pouco implantado, com relação à lei convencional da propriedade intelectual: o chamado "domaine publique payant". Ver FARLEY, Christine. "Protecting Folklore of Indigenous Peoples," p. 49-50.

35 A abordagem TRR se baseia nos "direitos humanos básicos; o direito de autodeterminação; direitos coletivos; direitos territoriais; liberdade de religião; direito ao desenvolvimento; direito à privacidade e ao consentimento previamente informado; integridade ambiental; direitos de propriedade intelectual; direitos de vizinhança; o direito de fazer acordos legais; direitos à proteção da propriedade intelectual, do folclore e da herança cultural; o reconhecimento das paisagens culturais; o reconhecimento da lei e prática costumeiras; e direitos dos agricultores" (Programme for Traditional Resource Rights, "What are Traditional Resource Rights?"). Ver também POSEY, Darrell A. e DUTFIELD, Graham. *Beyond Intellectual Property*.

36 De acordo com um relato recente, "em troca de extratos de planta e inseto e outras amostras, a Merck deu à INBio uma verba de 1,14 milhão de dólares para pesquisa e amostragem, *royalties* não revelados sobre qualquer novo medicamento que surja e assistência técnica e treinamento para os cientistas da Costa Rica. A INBio, por sua vez, concordou em doar 10% do pagamento inicial e metade de quaisquer *royalties* que venham a receber aos esforços pela preservação na Costa Rica" (Mary Parlange, "Eco-nomics,"). O acordo Merck-INBio foi criticado por deixar de levar em conta os interesses dos povos indígenas da Costa Rica, bem como o interesse coletivo nacional na preservação ecológica, e por promover a confidencialidade e exclusividade ao invés do compartilhamento da informação.

37 Ver JASZI, Peter e WOODMANSEE, Martha. "The Ethical Reaches of Authorship", p. 967-68. Para uma visão um tanto parcial dos sucessos posteriores da Shaman, ver "Ethnobotany: Shaman loses its magic", p. 77.

os benefícios gerados por um remédio cuja base é o ingrediente ativo de uma planta que fora mostrada aos cientistas pesquisadores por membros daquela comunidade.[38]

Além disso, e talvez seja este o ponto mais importante, qualquer discussão sobre o futuro das medidas legais para salvaguardar a herança tradicional conduzida em termos da metáfora da "sustentabilidade cultural" iria ser, por sua própria natureza, uma discussão onde as comunidades tradicionais e seus representantes seriam participantes plenos. Apenas por meio de consultas o mais amplas possível é que os criadores das regras poderão determinar que medidas legais irão realmente auxiliar a manutenção dos processos através dos quais a cultura é preservada, transmitida e elaborada dentro daquelas comunidades; é o que exige qualquer investigação baseada na "sustentabilidade cultural". Talvez pelo fato de os direitos de propriedade intelectual convencionais constituírem parte da estrutura convencional das leis ocidentais, especialistas legais em países desenvolvidos há muito estão prontos para receitar abordagens baseadas nos direitos de propriedade intelectual para a cultura e a ciência tradicionais. Não é de surpreender que, como detalhamos acima, estas propostas tenham sido grandemente ineficazes. Cada vez mais, no entanto, as comunidades tradicionais estão encontrando suas vozes. A lógica profunda da "sustentabilidade cultural" ajudaria a reforçar suas reivindicações para que elas sejam ouvidas.

Tradução de Marise Chinetti de Barros

38 A planta *Trichopus zeylanicus*, é "encontrada nas florestas tropicais do sudoeste da Índia e colhida pelo povo da tribo Kani. Cientistas do Tropical Botanic Garden and Research Institure (TBGRI) em Trivandrum, Kerala, isolaram e testaram o ingrediente e o incorporaram a um composto que batizaram de 'Jeevani', 'o que dá a vida'. O tônico está sendo manufaturado pela Aryavaidya Pharmacy Coimbtore Ltd, uma grande empresa de medicamentos. O processo marca, talvez, a primeira vez que benefícios em dinheiro são canalizados diretamente para a fonte do conhecimento sobre medicamentos tradicionais", escreve Graham Dutfield, ecologista do Working Group on Traditional Resource Rights at Oxford University, Reino Unido. "É um modelo que pode ser replicado pela sua simplicidade", comenta ele sobre um desencadeamento de fatos que se iniciou muito antes da assinatura do tratado internacional sobre biodiversidade.

Cientistas do TBGRI ficaram sabendo sobre o tônico, que, segundo se alega, protege o sistema imunológico e fornece energia extra, durante uma expedição à selva com os Kani, em 1987. Alguns anos depois, voltaram para colher amostras da planta, conhecida localmente por *arogyapacha*, e começaram os estudos laboratoriais de sua potência. Em novembro de 1995, foi acertado um acordo em que o instituto e a comunidade tribal partilhariam uma taxa de licenciamento e 2% dos lucros líquidos. Outro agente retirado da mesma planta está passando por testes clínicos para um possível uso como suplemento para atletas, para aumentar o vigor.

O primeiro pagamento de US$21.000, a ser dividido entre a comunidade e o instituto, estava para ser feito quando este artigo foi escrito. P. Pushpangadan, diretor do instituto até recentemente, prevê que o acordo irá "não só gerar empregos maciçamente, mas também será uma máquina de dinheiro para tribos assoladas pela miséria". Ele compara seu valor potencial ao mercado estrondoso do ginseng, cultivado no sudoeste da Ásia (Pallava Bagala, "Indian Deal Generates Payments," p. 1614).

Obras citadas

AGRAWAL, Arun. "Dismantling the Divide between Indigenous and Scientific Knowledge." *Development and Change* 26 (1995): 413-39.

BAGALA, Pallava. "Indian Deal Generates Payments." *Science* 283 (March 12, 1999): 1614.

BALANDRIN, Manuel F. et al. "Natural Plant Chemicals: Sources of Industrial and Medicinal Materials." *Science* 228 (June 7, 1985).

BARLOW, John Perry. "The Economy of Ideas: A Framework for Patents and Copyrights in the Digital Age (Everything you Konw About Intellectual Property Is Wrong)." *Wired* 2.03 (March 1994): 84-86, 88-90, 126-129.

BAUMANN, Miges et al. (Eds.). *The Life Industry: Biodiversity, People and Profits*. London: Intermediate Technology Publications, 1996.

BIAGIOLI, Mario. "The Instability of Authorship: Credit and Responsibility in Contemporary Biomedicine." *FASEB Journal* 12 (1998): 3-16.

BOYLE, James. *Shamans, Software, & Spleens: Law and the Construction of the Information Society*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1996.

BRUSH, Stephen B. e STABINSKY, Doreen (Eds.). *Valuing Local Knowledge: Indigenous People and Intellectual Property Rights*. Washington, D.C.: Island Press, 1996.

BURNS, John F. "Tradition in India vs. a Patent in the U.S." *New York Times*. September 15, 1995. Section D, p. 4, Col. 1.

CARUTHERS, Claudio. "International Cultural Property: Another Tragedy of the Commons." *Pacific Rim Law & Policy Journal* 7 (1998): 143-69.

COHRSSEN, John e MCINTOSH, David. Memorandum to Bill Kristol on "Major Problems with the Draft Convention on Biological Diversity." April 14, 1992.

COMMUNITY INTELLECTUAL RIGHTS ACT <http://users.ox.ac.uk/~wgtrr/cira.htm>

COOMBE, Rosemary. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law*. Durham, NC: Duke UP, 1998.

THE CRUCIBLE GROUP. *People, Plants, and Patents: The Impact of Intellectual Property on Biodiversity, Conservation, Trade, and Rural Society*. Ottawa: International Development Research Centre, 1994.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "The Role of UNESCO in the Defense of Traditional Knowledge." Artigo preparado para a Conferência da UNESCO/Smithsonian Institution Conference sobre "A Global Assessment of the 1989 Recommendations on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation." Junho 27-30, 1999.

DAES, Erica-Irene. "Discrimination Against Indigenous Peoples: Study on the Protection of the Cultural and Intellectual Property of Indigenous Peoples." UNESCO Commission on Human Rights. Sub-Commission on Prevention of Discrimination and Protection of Minorities. 28 Julho 1993. E/CN.4/Sub.2/1993/28.

DAY, Kathleen. "Rain Forest Remedies: More Drug Companies Turning to Tribal Healers for Medicines." *Washington Post*, 19 de Setembro de 1995, E-4.

DUTFIELD, Graham. *Annotated Bibliography on Traditional Resource Rights, Intellectual Property Rights and Conservation of Biodiversity*. Manuscrito não publicado. 1999. Versão abreviada disponível em <http://users.ox.ac.uk/~wgtrr/bib1.htm>

"ETHNOBOTANY: SHAMAN LOSES ITS MAGIC." *The Economist*. U.S. Edition (20 de fevereiro de 1999): 77.

FARLEY, Christine Haight. "Protecting Folklore of Indigenous Peoples: Is Intellectual Property the Answer?" *Connecticut Law Review* 30 (Fall 1997): 1-57.

GENETIC RESOURCES ACTION INTERNATIONAL. *Global Trade and Biodiversity in Conflict* 1 (Abril de 1998). <http://www.grain.org/publications/gtbc/issue1.htm>

GOLDMAN, Karen Ann. "Compensation for Use of Biological Resources under the Convention on Biological Diversity." *Law and Policy in International Business* (Janeiro de 1994): 695-726.

GREAVES, Tom (Ed.). *Intellectual Property Rights for Indigenous Peoples: A Sourcebook*. Oklahoma City: Society for Applied Anthropology, 1994.

HARDIN, Garrett. "The Tragedy of the Commons." *Science* 162 (1968): 1243-48.

HESSE, Carla. "Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793." Representations 30 (1990): 109-37.

HUNTER, David et al. *International Environmental Law and Policy*. Westbury, NY: Foundation Press, 1998.

JASZI, Peter. "Toward a Theory of Copyright: The Metamorphoses of 'Authorship.'" *Duke University Law Journal* (1991): 455-502.

———. "Goodbye to All That." *Vanderbilt Journal of Transnational Law* 29 (1996): 595-611.

———. and Martha Woodmansee. "The Ethical Reaches of Authorship." *South Atlantic Quarterly* 95 (1996): 947-77.

JEANBLANC, Anne. "Fighting Cancer on Many Fronts." *World Press Review* (May 1993): 42-43.

KJELDGAARD, Richard H. e MARSH, David R. "Claims Upon Nature." *Intellectual Property Magazine* (Janeiro de 1996).

LEMONICK, Michael D. "Seeds of Conflict." *Time Magazine* 146 (25 de setembro de 1995): 50. <http://cgi.pathfinder.com/time/magazine/archive/1995/ 950925/950925.science.html>

KING, Steven R. "The Source of Our Cures." *Cultural Survival Quarterly* 15 (1991): 19-22.

MACLEOD, Christine. "Concepts of Invention and the Patent Controversy in Victorian Britain." In *Technological Change: Methods and Themes in the History of Technology*. Edited by Robert Fox. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

———. *Inventing the Industrial Revolution: The English Patent System, 1660-1800*. Cambridge: Cambridghe University Press, 1988.

NETANEL, Neil Weinstock. "Copyright and a Democratic Civil Society." *The Yale Law Journal* 106 (1996): 283-387.

NEWTON, Nell Jessup. "Memory and Misrepresentation: Representing Crazy Horse." *Connecticut Law Review* 27 (1995): 1003-54.

NIJAR, Gurdial Singh. *In Defense of Local Community Knowledge and Biodiversity*. Penang, Malaysia: Third World Network, 1996.

PARLANGE, Mary. "Eco-nomics." *New Scientist* (February 6, 1999).

PINEL, Sandra Lee e EVANS, Michael J. "Tribal Sovereignty and the Control of Knowledge."In Greaves, ed. *Intellectual Property Rights for Indigenous Peoples*, 43-55.

PENROSE, Edith Tilton. *The Economics of the International Patent System*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1951.

POSEY, DARRELL A. e DUTFIELD, Graham. *Beyond Intellectual Property: Toward Traditional Resource Rights for Indigenous Peoples and Local Communities*. Ottawa: International Development Research Centre, 1996.

PROGRAMME for Traditional Resource Rights. "What are Traditional Resource Rights?" <http://users.ox.ac.uk/~wgtrr/trr.htm>

SEROTE, Mongane Wally. "One Fundamental Threshold." Documento preparado para a Mesa Redonda da WIPO sobre Propriedade Intelectual e Povos Indígenas. 28 de agosto de 1998. WIPO/INDIP/RT/98/4C

SHIVA, Vandana. *Biopiracy: The Plunder of Nature and Knowledge*. Boston: South End Press, 1997.

THOMPSON, E.P. *Customs in Common: Studies in Traditional Popular Culture*. New York: The New Press, 1993.

VOGEL, Joseph Henry. *Privatisation as a Conservation Policy: A Market Solution to the Mass Extinction Crisis*. South Melbourne: CIRCIT, 1992.

WILSON, Edward O. "Threats to Biodiversity." *Scientific American* (September 1989): 108-16.

WIPO (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION). "Model Provisions for National Laws on the Protection of Expressions of Folklore Against Illicit Exploitation and Other Prejudicial Actions."

WIPO (INTERNATIONAL BUREAU OF WIPO). "1967, 1982, 1984: Attempts to Provide International Protection for Folklore by Intellectual Property Rights." Documento preparado para o UNESCO-WIPO World Forum on the Protection of Folklore. 17 de Março de 1997. (UNESCO/FOLK/PKT/97/19).

WOODMANSEE, Martha. "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author.'" *Eighteenth-Century Studies* 17 (1984): 425-48.

———. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. NY: Columbia University Press, 1994.

WORLD COMMISSION ON ENVIRONMENT AND DEVELOPMENT. *Our Common Future*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

YONGPING, Hong. "The Experience of Asia and the Pacific Region." Artigo preparado para o UNESCO-WIPO World Forum on the Protection of Folklore. 17 de março de 1997. (UNESCO/FOLK/PKT/97/15).

E. Lear, L. Carroll e as figurações do autor

Myriam Ávila

O século XIX é um dos mais ricos campos de estudo para a historiografia literária, como também para outras áreas do conhecimento, por funcionar como uma espécie de vitrine que reúne as tendências do século anterior e as do século XX, contendo, no meu entender, alguns embriões de fenômenos que só se desenvolverão por completo no século XXI. Toda a retórica oficial dos oitocentos se funda sobre os valores setecentistas tardios que constituem o chamado iluminismo, e recobre mesmo os fenômenos que paulatinamente anunciam o esvaziamento progressivo do humanismo que os mesmos valores pressupõem.

A retórica iluminista, aposta às conquistas da revolução industrial, que representava como a definitiva vitória da humanidade sobre a natureza, impediu que o público oitocentista percebesse certos vetores de mudança que frutificariam de forma mais completa apenas na segunda metade do século XX, e que os teóricos novecentistas do pós-modernismo buscassem no período vitoriano a sua primeira expressão.

Pode-se propor um acontecimento marcante que se deu no ano de 1851 na Inglaterra vitoriana como a primeira corporificação dos sintomas que viriam a ser identificados mais de um século depois como a "condição pós-moderna" (Lyotard). Esse acontecimento foi a Grande Exposição de Londres e sua expressão concreta, o Palácio de Cristal. Nesse monumento efêmero, antecipador dos *shopping centers* e das disneylândias, o discurso humanista se converte visível e literalmente em edifício retórico. A diversidade de produtos e cenários ali expostos não fazia senão reiterar o triunfo do "pensamento único", que mais tarde receberá o nome de globalização. Para algumas sensibilidades mais agudas da época, como as de Lewis Carroll e Dostoiévski[1], o Palácio de Cristal dá, digamos assim, o chute inicial para a perda de legitimação dos grandes relatos – para usar os termos de Lyotard – e a própria desmoralização da linguagem como meio de expressão do sujeito. Se em Dostoiévski esse choque se reverte na escrita polifônica, em Carroll resulta no texto *nonsense*.

1 Em "*Notas de inverno sobre impressões de verão*" e "*Memórias do subsolo*" há diversas menções ao Palácio de Cristal. Minha fonte é a tradução de Boris Schnaiderman, publicada em 1992 pela Editora Paulicéia.

Em termos da figuração do autor, podemos falar, nesse contexto, de um enfraquecimento de sua identificação com uma posição de autoridade em relação ao texto. No *nonsense*, esse autor "desautorizado" é representado, num primeiro nível, na apropriação parodística, no recorte e remontagem de textos anteriores, compreendidos aqui não apenas os poemas e outras obras literárias, mas ainda o próprio texto da cultura, na sua vertente popular e na sua edição oficial. O alvo principal de Carroll foi o poeta laureado Wordsworth, o de Edward Lear, o outro grande poeta *nonsense* vitoriano, foram os versinhos populares. Vou abordar aqui primeiramente a obra de Lear, menos multifacetada que a de Lewis Carroll.

Edward Lear escreveu uma longa série de *limericks*, um tipo de forma poética humorística que consiste em uma única estrofe com esquema de rimas *aabba*, e certas regras fixas de composição que permitem o fácil preenchimento de suas partes variáveis, de modo que qualquer pessoa, sem um dom especial para a poesia, pode criar seus próprios versos. Seria uma espécie de *do-it-yourself-kit* para os amadores da rima. Na época, foram editados anonimamente dois livrinhos de *limericks* que provavelmente já circulavam na cultura oral, os *History of Fifteen Wonderful Old Women* e os *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*. A partir desses, Lear começa a construir os seus *limericks*, que acabam por constituir, por acumulação, um longo poema "pós-épico" de sabor kafkiano. Assistimos aqui a um processo de "etiquetamento" autoral sobre um texto de caráter tradicionalmente anônimo, como aquele elaborado por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que leva o modernista brasileiro a se defender, quando acusado de plágio, com o argumento de que "meu nome está na capa do livro e ninguém pode tirá-lo".

O nome na capa do livro é um índice da "vida em papel" do autor, de sua figuração como *être de papier*. Em Edward Lear, esse autor-personagem é celebrado em um poema intitulado "Que prazer conhecer o Sr. Lear!" em que ele se descreve na terceira pessoa como tendo orelhas, dois olhos e dez dedos, "se incluirmos os polegares", e uma figura perfeitamente esférica[2]. Trata-se de alguém que "escreveu um tal volume de coisas", e desse modo se tornou digno de ser retratado como uma curiosidade museológica. "Há muito tempo ele era um dos cantores", explica o poema, mas "agora é só mais um dos mudos". Solitário entre paredes forradas de livros, perseguido pelas zombarias das crianças nas ruas, conhecido de leigos e do clero, a estranha personagem é um cabide de características descabidas, uma espécie de espantalho que pela mera presença procura proteger dos depredadores sua produção.

2 Este último comentário lembra-nos a classificação das personagens em planas e esféricas por Forster.

Lewis Carroll também vai apresentar o auto-retrato do autor, ou sua caricatura, no capítulo VIII de *Através do espelho*, muito apropriadamente intitulado "It's my own invention" ("É invenção minha"), frase entre aspas, citação do Cavaleiro Branco, que os estudiosos da obra exaustivamente demonstram guardar uma semelhança indiscutível com Carroll. O Cavaleiro Branco é um inventor de objetos inusitados e inúteis que também afirma ter composto uma canção. O cavaleiro explica, antes de cantá-la, que o nome da canção é diferente de como ela é chamada e diferente ainda do que a canção *realmente* é, acrescentando que a melodia é invenção sua. (Deixa de dizer se a letra também é de sua autoria). Entretanto, assim que ele começa a cantar, Alice percebe que a melodia não é invenção dele, mas provém de uma canção popular. Um pouco mais adiante, o próprio leitor, se conhece o poema "Resolution and Independence" de Wordsworth, percebe por sua vez que o tema também não é original e sim uma paródia dos versos do poeta laureado.

O inventor de objetos de utilidade duvidosa reclama para si, portanto, a autoria de uma canção que muda a cada momento de título e se apropria de forma e conteúdo alheios. A propriedade autoral parece dever toda a sua legitimação ao ato da reivindicação da posse[3]. Assim, textos e música circulariam livremente pelo mundo, cabendo ao autor em potencial apenas fazer o registro de sua patente, como na fórmula que circulava entre os sambistas da velha guarda, segundo a qual "samba é feito passarinho, apanhou, é dele". Muito sintomaticamente, o alvo de Carroll é o poeta quintessencialmente romântico, Wordsworth, o poeta das *intimations*, cuja inspiração vem de uma sintonia com a natureza e do gênio criador quasi-divino. Como nos lembra Leyla Perrone-Moisés em "A criação do texto literário" (*Flores da escrivaninha*)[4], a passagem da palavra *criação* para a palavra *invenção* corresponde à passagem da poética romântica à poética vanguardista da primeira metade do século XX. Submerge nessa passagem a imagem do poeta inspirado e original, teoricamente em favor de um engenho propriamente humano, mas estabelecendo-se, na verdade, através da desmoralização da capacidade inventiva do cavaleiro, um novo preceito: "O que importa é saber quem manda, isso é tudo." como afirma o hermeneuta e capataz das palavras *Humpty-Dumpty* no mesmo livro de Alice. A propriedade autoral é, portanto, tão legítima ou ilegítima quanto a propriedade material que, segundo Proudhon[5], se assentaria inevitavelmente no roubo. O momento histórico é propício a essa perspectiva, dada a repercussão das teorias socialistas e anarquistas e o crescimento do movimento operário. Se parecemos aqui estar bem longe do

3 Também em Edward Lear, freqüentemente a capacidade de afirmar corresponde à capacidade de *se afirmar* no mundo.

4 São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.100-101.

5 Em *O que é a propriedade?*

país das maravilhas de Alice, é porque Carroll consegue passar a ilusão de um texto fechado em si, quando de fato toda a Alice é uma reflexão sobre um mundo em mudança e a perda de sentido de que se fazia acompanhar.

A obra literária é entendida por Carroll como texto em aberto, sem pretensão de originalidade, sem pudor de empréstimos, sempre à mercê de uma reescrita (basta dizer que ele pretendia reescrever tanto Shakespeare como a Bíblia, para crianças). O autor de Alice chega a parodiar a si próprio, principalmente em "A caça ao Snark". Além do mais, sua atenção se voltava constantemente para o livro em sua natureza objetal. A aparência do livro, sua materialidade, o fascinavam. O texto inicial significava para ele um pretexto ou pré-texto para sua contínua transformação e multiplicação em novos objetos. *Alice no país das maravilhas* conheceu diversas "embalagens": nascido como "Alice debaixo da terra" (*Alice's Adventures Underground*), um volume feito à mão, manuscrito, ilustrado pelo próprio autor, teve depois, já com o título definitivo, edições impressas ilustradas por John Tenniel sob supervisão do próprio Carroll. Em seguida, com o sucesso crescente da obra, Carroll reescreve as aventuras de Alice para crianças pequenas, sob o nome de *Nursery Alice*, depois colabora em uma versão teatral, autoriza a composição de melodias para acompanhar os poemas do livro, cria *gadgets*, ou brinquedinhos, baseados na história, cujas ilustrações são ainda utilizadas em cartões-postais.

Tratava-se, portanto, de um verdadeiro Walt Disney *avant la lettre*, só não tendo construído um parque temático à Disneylândia por estar vivendo a infância da indústria cultural, que só cinqüenta anos depois estaria aparelhada para a produção em massa. Neste particular, como em muitos outros, Carroll estava muito à frente do seu tempo e mereceria se tornar "cidadão honorário" da pós-modernidade. Intertextualidade, paratextualidade, transtextualidade, enfim, eram para ele pressupostos nada problemáticos. Certíssimo de que não fazia "alta literatura", jamais assumiu uma postura sacralizante com relação a suas obras. Adiantou-se, inclusive, às modernas teorias do leitor como co-produtor do texto, propondo-lhe charadas, deixando versos e histórias inconclusas que o convidavam a buscar suas próprias soluções e aceitando como legítimas diversas interpretações.

Perguntado sobre o significado do poema *nonsense* "A caça do Snark", respondeu, a princípio, que não sabia qual era. Novamente pressionado a respeito mais tarde, acrescentou que "as palavras significam muito mais do que queremos dizer quando as usamos: portanto, um livro inteiro deve significar muitíssimo mais do que o autor quis dizer. Por isso, qualquer significado positivo que for encontrado no meu livro, aceitarei com satisfação como *o* significado do livro".[6]

6 Apud GARDNER, Introduction to *The Annotated Snark*. Harmondsworth: Penguin, 1979. No original: "words mean more than we mean to express when we use them: so a whole book ought to mean a great deal more than the writer meant. So, whatever good meanings are in the book, I'm very glad to accept as the meaning of the book", p. 22.

Tem-se em Carroll uma visão da obra literária como obra aberta, *work in progress*, e da escrita como *um* dos componentes do objeto plástico chamado livro, do qual pode – e até deve – derivar uma infinidade de outros objetos. Também da escrita como reescrita, montagem, colagem e metalinguagem. O que desaparece nessa visão contraliterária do literário é a fixidez da criação verbal, a idéia de unicidade e de unidade estética, a própria noção de obra como totalidade significante. A criação se revela aí como mera invenção, e esta se amesquinha em seguida como produção – pois trata-se, antes de mais nada, de mercadoria cultural cujo valor é dado pelo lucro que dela se pode auferir.

Durante décadas a crítica se debateu em inúmeras frentes com a obra de Lewis Carroll, sem no entanto levar em conta esses eventos paratextuais com que a literatura, antecipando-se à sua liquidação pela indústria cultural, se atira cínica e precocemente na pós-modernidade.

Freqüentemente lido como precursor do moderno, Lewis Carroll inspirou Joyce e Artaud e tem como seu maior seguidor Jorge Luis Borges, cuja obra repetidas vezes remete, em geral de forma pouco explícita, à ficção do escritor *nonsense*. Pode-se ver no universo borgiano uma *Alice* para adultos, traçando-se desde analogias fáceis, como por exemplo entre o *Aleph* e a toca do coelho e entre o jardim da rainha e aquele de caminhos que se bifurcam, até semelhanças no tratamento ficcional do tempo e das relações entre sonho e realidade. A obsessão com a tematização do livro enquanto objeto é também um ponto comum.

Edward Lear, autor bem menos conhecido e valorizado do que Carroll, antecipa igualmente certas elaborações da vanguarda do século XX, principalmente do teatro do absurdo, lembrando talvez ainda o André Breton de *Poisson soluble*. Sua maior criação, o conjunto de *limericks*, compõe um cenário semelhante ao do *Processo* de Kafka, em que o indivíduo (que, sempre um outro, acaba por ser sempre o mesmo) é recorrentemente julgado e condenado, sem que se possa saber por que, mas todas as vezes em nome de uma comunidade que só se deixa nomear pelo pronome *they*.

Seja como influência e inspiração direta, seja como um precursor não assumido, o *nonsense* de Edward Lear e Lewis Carroll constitui uma referência inegável para a literatura do nosso século, que agora se encerra. Acredito que a longa duração dessa influência se deva justamente ao fato de que suas obras representam uma demonstração prática da morte da arte anunciada no século XIX por Hegel. Com a diferença de que Hegel associa a morte da arte ao estado prosaico do mundo, enquanto os autores *nonsense* a propõem como uma decorrência da transformação da obra de arte em mercadoria. Para ficarmos circunscritos ao tema desta exposição, como decorrência, enfim, da transformação do autor em destinatário de direitos autorais.

A escrita de Carroll e Lear, aparentemente dirigida às crianças, aponta para a crença de que já não é possível fazer literatura a sério, senão apenas traçar garatujas a título de entretenimento. A demorada agonia ainda em curso da paciente dessa morte anunciada vem, no entanto, comprovar uma inesperada resistência e nos ensinar a pensar a literatura como linguagem permanentemente em crise.



Anjos brancos de Balzac

Marlyse Meyer

Por que Balzac?

Fazendo minha comemoração particular dos duzentos anos de nascimento de Balzac (20 de maio de 1799) e do 150 anos de sua morte (18 de agosto de 1850), andei relendo ou lendo pela primeira vez vários romances e recentes biografias do criador de uma comédia humana onde também esvoaçam anjos. Lembrei-me dele quando me convidaram para este seminário, na sessão "figurações do autor". O tema proposto me pareceu uma excelente entrada não só para transmitir meu sempre renovado deslumbramento diante da potência criadora, do "ardor vital" deste "herói da vida moderna" (BAUDELAIRE, *L'art romantique*, p. 1037 e 680, Pléiade) como também sugerir o mergulho em sua obra. Donde o título desta comunicação, um tanto aliciante, que puxa Balzac para nosso tempo. Tempos em que os "anjos estão de volta", tempos em que até um Arthur Omar, o sofisticado artista multimídia, os evoca, inscrevendo na extensão de uma página dupla de sua *Antropologia da face gloriosa* a seguinte epígrafe emprestada a Jacob Boehm (1575): "Os anjos não vêem as trevas, porque sua visão é uma orgulhosa luz da força divina" (Cosac e Naify, 1997).

Balzac se orgulhava de "ter carregado uma sociedade inteira na cabeça" e visava, na *Comédia Humana*, pintar "o grande monstro moderno sob todas as suas faces."

Faces que incluem não só o visível como também o invisível, que o gênio de Balzac soube incorporar à sua busca da realidade. O Balzac visionário de que fala Baudelaire: "sempre me espantou o fato de que a grande glória de Balzac residisse na sua qualidade de observador; sempre me pareceu que seu principal mérito fosse o de ser ele um visionário, e visionário apaixonado..." (BAUDELAIRE, *L'art romantique; Théophile Gautier*, Oeuvres Complètes, Pléiade,1958, p. 1037).

Balzac sempre tivera atração pela leitura dos místicos, Jacob Boehm (1575-1624), Saint-Martin (1743-1803), Swendenborg (1668-1772); conhecia a obra de Messmer explorando o magnetismo, seus fenômenos e aplicações. Sempre acreditara no seu próprio dom de vidente, dom que estende aos poetas e aos "homens de gênio", e nos poderes da mente e do magnetismo.

Uma crença que percorre toda a sua obra desde seu primeiro grande sucesso, *La peau de chagrin* (*A pele de onagro*), 1831. Lembro ainda o belo *Ursule Miroüet* (agosto-setembro 1841), romance realista na melhor tradição balzaquiana, o que, no caso de Balzac, inclui muitas páginas dedicadas às pesquisas de Mesmer, à "ciência do magnetismo", à homeopatia de Hahnemann e incorpora a vidência à trama. O romance trata da sórdida ganância de ramificada família burguesa solidamente implantada na sua provinciana realidade cotidiana, lutando indevidamente por uma herança que deveria caber à heroína que dá nome ao livro, suave figuração das virgens-anjos caras ao autor. E este enredo realista avança solidamente amarrado numa trama que incorpora "naturalmente" elementos tão familiares ao autor, que não podia considerá-los surreais: vidência, sonambulismo, sonhos premonitórios ou reveladores, comunicação com os mortos. Como diz a doce vidente Ursule, que também vive no romance uma bela e ameaçada história de amor, "tudo o que Deus faz é natural". E com a mesma naturalidade foi aceito e compreendido pelo público da época este romance fascinante que assume integralmente a complexidade do real. Essa capacidade de ultrapassar "os limites do fotográfico realismo cotidiano", de abordar "todos os recônditos do real", no dizer de Georg Lukacs, fazem de Balzac não só o pai do grande realismo como também "um dos escritores mais espirituais que tenham jamais existido." (*Balzac et le réalisme français*. Paris: François Maspero, 1967, p. 61).

Procurar o autor na sua obra, obriga, necessariamente, a lembrar a sua vida (o que faço no meu texto original, que as exigências de publicação obrigam a encurtar).

"Vida de Balzac, inseparável da obra de Balzac e do romance balzaquiano – a vida sendo romance, o romance se tornando biográfico, é o tipo da vida de aventura tal como se impôs no mundo moderno". (Pierre Barbéris, *Balzac, une mythologie réaliste*. Paris: Larousse, 1973, p. 46)

Aventura que faz de Balzac um herói da vida moderna, diz Baudelaire:

> Porque os heróis da *Ilíada* não ultrapassam vosso calcanhar, ó Vautrin, ó Rastignac, ó Birotteau [...] e vós, ó Honoré de Balzac, vós, o mais heróico, o mais singular, o mais romântico de todos os personagens que haveis tirado de vosso seio! (Baudelaire, *Salão de 1846, XVIII: Do heroísmo da vida moderna*. Paris: Pléiade, 1958. p.680).

Mais terra-a-terra mas tão admirativa quanto é Georges Sand falando do amigo e contemporâneo. Lembra seu gosto por luxo – causa de suas eternas dívidas – "preferia dispensar sopa e café do que prataria e porcelanas da China. Vivia como se estivesse num castelo de fadas; homem pertinaz, aceitava todos os sofrimentos para forçar a realidade a conservar alguma coisa de seu sonho". Georges Sand lembra uma visita a Balzac, no apartamento

que reformara luxuosamente com o dinheiro ganho com *La peau de chagrin*, em que o dono da casa, envergando ainda um roupão novo que fizera questão de mostrar aos amigos, vai até a rua para acompanhar as visitas carregando uma vela num lindo castiçal e

> falava dos quatro cavalos árabes que ainda não tinha, que teria em breve, que nunca teve, mas acreditava piamente que já tivera durante algum tempo.
> Pueril e poderoso, sempre invejando um bibelô mas nunca a glória alheia, sincero até a modéstia, acreditando nele e nos outros, muito expansivo, gabola e falastrão, mas abrigando um santuário interior onde se recolhia para tudo dominar na sua obra, cínico e casto, embebedando-se com água, destemperado no trabalho, positivo e romanesco com igual excesso, crédulo e cético, assim era Balzac, ainda jovem. (Georges Sand, "Histoire de ma vie" , 4ª parte, capítulo XV, p. 155. in *Oeuvres autobiographiques*, Paris: Pléiade-Gallimard, 1971, vol. 2).

E numa deliciosa leitura cruzada, que denota admiração recíproca, uma visita de Balzac ao castelo de Nohant, onde reina George Sand, é comentada tanto por ela na "Histoire de ma vie" quanto por Balzac numa carta à condessa Hanska (2 de março de 1838. *Lettres à Mme. Hanska*. Paris: Laffond, 1990, vol. 1, p. 441-3).

Essa vida aventurosa comporta evidentemente várias passagens que poderiam se enquadrar em outros tópicos propostos por este seminário, pois como diz um dos mais recentes e talentosos estudiosos de Balzac, Stéphane Vachon, "a apreensão por Balzac do fenômeno da literatura é global". (S. V., *Balzac: écrits sur le roman*. Paris: Le Livre de Poche, 2000, p. 9). Passo-os em revista no texto original.

Atenho-me aqui à questão de Balzac-Deus-Padre, criando criaturas de ficção à sua semelhança, Balzac em Balzac.

Suas múltiplas criações imaginárias onde reinsuflou sua própria vida, suas próprias experiências, suas dúvidas, suas concepções de mundo, seu gênio, seu retrato físico até. Quantos personagens têm sua fisionomia, seu forte pescoço, quase grudado à cabeça, seus olhos: "nunca existiram outros iguais. Tinham uma vida, uma luz, um magnetismo inconcebível", lembra um de seus primeiros biógrafos, o amigo Théophile Gautier.

Já a primeira versão de seu primeiro romance assinado com seu nome, *Les chouans* (1829), introduz um personagem, Victor Morillon, que tem a aparência física e muito da biografia de infância de Balzac.

Seu primeiro grande sucesso, livro-marco, *La peau de chagrin* (*A pele de onagro*), de 1831, que traduz as inquietações da juventude pós-revolução de 1830, é uma genial fusão de elementos autobiográficos, de quadros parisienses e de uma "natural" inserção do sobrenatural. O herói, Raphaël de Valentin, teve a mesma mocidade sofrida e pobre de Balzac, vive na mansarda que lembra a da rue

Lesdiguière onde vivera o futuro romancista. E, como outrora o jovem Balzac, Raphaël (e também Louis Lambert) escreve um *Tratado da vontade*.

La peau de chagrin ainda traz um tema caro ao autor, que já remete ao título desta comunicação: o dilaceramento amoroso entre a mulher fatal, sem coração, Fedora, e a mulher-anjo, Pauline, que também será o nome da noiva de Louis Lambert. Pauline, que, no epílogo, se esvaece em puro espírito, "fluida criatura alada".

Balzac, Raphaël, David Séchard (o inventor tipógrafo de *Illusions perdues*), Louis Lambert, Z. Marcas, o doutor Benassis e tantos outros se reconheceriam nesta descrição um tanto idealizada de Wilfrid (*Séraphîta*):

> [...] Embora largamente desenvolvidas, suas proporções não careciam de harmonia. Sua estatura era medíocre, como a de quase todos os homens que se elevaram acima dos outros; tinha o peito e as espáduas largas, e o pescoço curto, como o dos homens cujo coração deve estar próximo da cabeça; os cabelos eram negros, espessos e finos; os olhos de um castanho dourado, possuíam um brilho solar que anunciava com que avidez sua natureza aspirava a luz.

Este pescoço taurino, que era a marca mais significativa de Balzac, contrastava com outro traço, também distintivo do homem de gênio, segundo ele: a feminilidade. Que permite sensível compreensão das mulheres e loucura delas pelo romancista. Donde, talvez, a recorrência do tema do andrógino (*Sarrasine*, *Séraphîta*). Sensibilidade feminina de Raphaël (*Peau de chagrin*), de Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), de Félix de Vandenesse (*Le lys dans la vallée*).

> "Como, tão jovem, você sabe dessas coisas? Você já foi mulher?" pergunta Madame de Morsauf a seu platônico amante Felix de Vandenesse. "...minha sensibilidade é feminina e só o que possuo de homem é a energia (Roger Pierrot. *Honoré de Balzac*. Paris: Fayard, 1994, p. 285).

Energia, vontade, palavras-chave que percorrem toda a sua obra, geram a força vital que move Balzac na vida, e que insufla em todos os seus personagens, de alto a baixo da escala social. A falta dela pode levar a tragédias, como foi o caso de Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*). Energia que é a base de sua visão de mundo como explica à condessa Hanska, a propósito de seus *Estudos filosóficos* que deveriam ser o fecho de ouro da *Comédia humana*:

> nos estudos filosóficos direi por que os sentimentos, sobre o que é a vida, quais as causas, qual a razão do movimento da sociedade. Esta razão está na ENERGIA. O pensamento é um dos modos da energia universal. E a causa primeira, donde todo o universo procede, Deus.

Empresta sua energia a seus personagens, mas também a ferida de origem que carrega pela vida: a dor de uma infância abandonada e sem amor. É o destino de Felix de Vandenesse. E Louis Lambert, como Balzac, conhece os maus tratos do colégio interno que castravam qualquer tentativa de criação.

Sempre volta à tona a lembrança da mansarda da juventude em Paris. É, já vimos, a de Rafael. Será a do narrador de *Facino Cane* (1835), noveleta que mistura forte referência autobiográfica e trama fantástica que envolve o nobre veneziano que dá nome à novela. Narrador de primeira pessoa e autor se confundem, levavam a mesma vida austera e estudiosa, no mesmo endereço, movidos por uma única paixão, flanar por Paris:

> eu ia observar os costumes do subúrbio (*faubourg*), seus habitantes e seu jeito de ser. Tão mal vestido quanto os operários [...] podia me misturar entre eles[1]. [...] A observação já se havia tornado intuitiva. [...] Quando entre onze e meia-noite eu cruzava com um operário e sua mulher voltando do teatro, divertia-me em segui-los. [...] Enquanto eu escutava essa gente, eu podia desposar suas vidas, sentia seus farrapos nas costas, meus pés andavam nos seus sapatos furados; seus desejos, suas necessidades, tudo passava para a minha alma[...] era o sonho de um homem acordado. [...] Abandonar seus próprios costumes, tornar-se um outro pela embriaguez das faculdades morais e jogar esse jogo à vontade, essa era minha distração. A que devo esse dom? Seria um dom de vidência? Seria uma dessas qualidades cujo abuso levaria à loucura? Nunca procurei as causas desse poder; eu o possuo, me utilizo dele, nada mais. (Balzac, *Facino Cane*, Scènes de la vie parisienne. Pléiade, VI, p. 1019-20).

Tornamos a encontrar a despojada mansarda de antanho ocupada agora por Z. Marcas, protagonista da curta e perfeita novela homônima (1840). Mas já não é o ponto de partida de uma vida por fazer, mas abrigo de um Z. Marcas/Balzac fracassado nas suas aspirações políticas, desiludido com o jornalismo, perseguido por credores. Balzac, como Z. Marcas, quer ir para o Brasil, ganhar dinheiro (carta a Hanska de 3 de julho de 1840): "Creio que deixarei a França e irei levar meus ossos ao Brasil, numa louca empreitada que escolho por causa dessa loucura. [...] Não quero mais suportar a vida que levo." (*Lettres à Mme. Hanska*. Paris: Laffond, 1990, vol. 1, p. 515).

Assinale-se a estonteante divagação do autor sobre o nome do seu personagem que tirou de uma tabuleta de rua: procura decifrar-lhe o simbolismo, apelando para as ciências ocultas, para a magia dos números, quando, na realidade, lhe contam que é um simples alfaiate: "Pouco importa [...] haverei de imortalizá-lo." Um delírio imaginativo semelhante ao que se apodera do narrador de *Facino Cane* quando se põe na pele dos passantes que vai seguindo na rua.

Z. Marcas conserva os traços de Balzac, mas de um Balzac quadragenário, precocemente envelhecido, atormentado ainda pelos negaceios de Mme. Hanska.

A espera por ela, travestida em Francesca Colonna, aristocrata italiana, a lembrança do primeiro encontro travestido em ficção na ficção constituem

1 Note-se que este era o procedimento de Eugène Sue, querendo se documentar para *Os mistérios de Paris*.

o tema doloroso de *Albert Savarus* (1842), "é o relato de uma catástrofe privada" dizia o filósofo Alain. Savarus é outro retrato físico de Balzac, cansado e marcado pelo tempo e pela longa espera da mulher amada.

Lembro ainda outro personagem-espelho, o médico Benassis, herói de *Le médecin de campagne*, publicado em 1832. Este romance forma com outra publicação de 1832, *Louis Lambert*, um daqueles pares gêmeos e díspares a que se refere Balzac no prefácio de *Béatrix*, que analiso no meu texto original.

Benassis, o médico qüinquagenário que teve a infância triste de Balzac, sua aparência física, mas, premonitória, a do Balzac exausto no fim da vida. Benassis, médico e prefeito de um vilarejo, pragmático e decidido, realiza na ficção o frustrado programa político de Balzac de uma utopia social.

Em oposição, nesse mesmo ano de 1832, *Louis Lambert*, outra projeção do seu autor, é o romance da não-ação.

Louis Lambert (1832-33-35-36-42) forma com *Les proscrits* (1831) e *Séraphîta* (1834-35) as obras visitadas pelos anjos.

No rearranjo da *Comédie humaine*, incluem-se nos *Estudos filosóficos*. Introduzindo os três romances há um Prefácio do "*Livre mystique*" (1835-36), que diz:

> O século XIX do qual o autor tenta configurar o enorme quadro, sem esquecer nem o indivíduo, nem as profissões, nem os efeitos nem os princípios sociais encontra-se atualmente perturbado pela DÚVIDA.
>
> Como o catolicismo perdeu o governo político e moral do mundo, de que forma se revestirá o sentimento religioso? Qual será sua nova expressão?

A resposta parece estar no misticismo.

Atira-se "à mais difícil das empreitadas, aquela de pintar o ser perfeito nas condições exigidas pelas leis de Swedenborg, severamente aplicadas".

Sente-se autorizado a fazê-lo porque "se apaixonou desde a infância por esse magnífico sistema religioso, porque já aos 19 anos tentou uma Séraphîta, e sonhou com o ser de duas naturezas" (eixo da doutrina de Swedenborg).

Já sabe de antemão, que "muita gente vai achar que o autor é louco, louco bastante porque quis provar que dois e dois não são quatro". Mas "neste Livro, a mais incompreensível das doutrinas tem uma cabeça, um coração ossos o Verbo dos místicos se encarnou nele; e o autor tentou dar-lhe o encanto de um romance moderno".

Louis Lambert, "livro querido" entre todos, "uma obra de melancolia e de ciência" (Carta a Zulma Carraud) "é", diz Balzac no *Livre mystique*, "a história de um Vidente se encaminhando para sua visão, levado aos Céus pelos fatos, por suas idéias, por seu temperamento". Outra projeção de seu autor, este romance é a soma das suas experiências de juventude, suas idéias filosóficas, suas reflexões filosóficas, de suas leituras místicas, do puro pensamento, da solitária meditação, que, temia Balzac, poderia levá-lo à loucura.

Entre a primeira edição de 1832, com o título *Notice biographique sur Louis Lambert*, e a edição de 1842, já com o título *Louis Lambert* – tiragem de 2.000 exemplares –, que o autor considera a única definitiva, houve cinco edições (sendo uma, barata, destinada aos gabinetes de leitura), com o título *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*. Elas vão registrando mudanças radicais das concepções místicas, metafísicas e científicas no pensamento do herói-espelho, mas mantendo sempre o projeto definido pelo autor: "já que não se pode melhorar a ordem social, é preciso tentar sobre si mesmo a experiência útil para todas as passagens a uma esfera mais elevada". *Luis Lambert* conta a história de um menino prodigiosamente dotado, voraz leitor e estudioso de tudo, do desenvolvimento do seu pensamento em diferentes etapas, e que acabará enlouquecendo após ter ultrapassado todos os limites. Louis Lambert é, disse seu criador, a história do "pensamento matando o pensador". A história é contada por um narrador em primeira pessoa – outro desdobramento do autor –, que foi colega de Louis no colégio interno. Ele nos informa sobre a formação do menino de gênio, antes de se terem conhecido: suas leituras, sua memória, suas reflexões sobre a língua e as palavras, sua capacidade de reduzir as coisas que lia à mais simples expressão,

> de absorvê-las em si de modo a penetrar-lhes a essência, de vivenciar cenas que lia como se delas tivesse participado. Quando aplicava assim todas as suas forças numa leitura, perdia de certo modo a consciência de sua vida física, e só existia pelo mecanismo todo-poderoso de seus órgãos internos, cujo alcance se tinha desmedidamente alongado: deixava, segundo sua expressão, 'o espaço atrás de si'.

Os anos terríveis do internato, os maus tratos físicos e morais – autobiográficos – são descritos com grande vigor. Os dois meninos se isolam, conversam, principalmente quando são enjaulados de castigo.

> Louis procurava, explicando-me Swedenborg, fazer-me participar das suas crenças relativas aos anjos. [...]
>
> Haveria em nós duas criaturas distintas. Segundo Swedenborg, o anjo nasce do triunfo do ser interior sobre o exterior. Um homem quer obedecer à sua vocação de anjo; desde que o pensamento lhe demonstre a sua dupla existência, ele tem a tendência de alimentar a sua frágil e preciosa natureza de anjo. Se por falta de uma visão translúcida do seu destino ele faz predominar a ação corporal em vez de corroborar a sua vida intelectual, todas as suas forças passam para o jogo dos seus sentidos externos e o anjo perece lentamente por causa dessa materialização das duas naturezas. No caso contrário, se ele sustenta o seu interior com as essências que lhe são próprias, a alma vence a matéria e trata de separar-se dela.
>
> Quando a separação de ambas chega sob a forma que denominamos Morte, o anjo tem o poder de se libertar do seu envoltório, e começa a sua verdadeira vida.[...]A doutrina de Swedenborg seria obra de um espírito lúcido que houvesse registrado os inúmeros fenômenos pelos quais os anjos se revelam entre os homens. [...]

Lambert explicava tudo pela sua teoria dos anjos. Para ele, o amor puro, o amor como é sonhado na juventude, era a colisão de duas naturezas angelicais. Por isso, nada igualava o ardor com que ele desejava encontrar um anjo-mulher.

Mas algo sucedeu que vai mudar radicalmente as concepções de Lambert.

Depara-se durante um passeio com um sítio onde nunca fora, mas o reconhece em todos os detalhes. Vira-o num sonho da véspera. Daí a pergunta e as reflexões que vão se seguir.

Se o espírito e o corpo puderam se separar durante o sono por que eu não os faria se divorciarem em estado de vigília?

Por que os homens refletiram tão pouco sobre esses acidentes do sono que acusam no homem uma vida dupla? Talvez o homem é capaz de desenvolver qualidades que levam a atividades e a visões ainda não observadas. Atribuímos aspecto poético a essas visões só porque não as compreendemos.

Não haveria em germe uma ciência que anuncia enormes poderes do homem?

E daí as reflexões de Lambert o levam a pensar e aplicar o magnetismo e outros fenômenos que são desenvolvidos pela vontade – é a vontade que vai mover o homem e fazer dele um ser racional. Escreve o "Tratado da vontade". Não há mais mistério na mente humana. Não há mais o duplo ser. Não há mais mistério. Não há mais anjos, lastima Louis Lambert: "confesso que haverei de chorar a perda de minhas ilusões. Eu precisava acreditar numa natureza dupla e nos anjos de Swendborg!"

Descoberta capital: espiritualismo e materialismo são as duas faces da mesma moeda. É a fase materialista nas etapas de sua formação.

Louis Lambert deixa a província. Em Paris, descobre o poder do dinheiro, "é preciso dinheiro até para passar sem ele". Tem a revelação da sensualidade ao avistar uma mulher no teatro. Estuda e constrói o que seria uma história universitária e uma "antropologia" das religiões, privilegiando a tradição hindu, suas "risonhas concepções de amor feliz, o culto do fogo, as personificações infinitas da reprodução".

Mas acaba voltando a Swedenborg que

resume todas as religiões, ou antes, a única religião da humanidade. Ele extraiu do magismo, do bramanismo, do budismo, e do misticismo cristão tudo o que essas grandes religiões têm em comum, de real, de divino, e dá à doutrina uma razão por assim dizer matemática [...] Swedenborg será talvez o Buda do Norte. Sua religião é a única que um espírito superior pode admitir. Apenas ele nos faz atingir Deus e nos dá a sede d'Ele.

De volta à província, reencontra a jovem do teatro, Pauline de Villenox, ficam noivos e Louis lhe escreve cartas apaixonadas:

> És um anjo-mulher [...]. Amar é a vida do anjo. Parece-me que não esgoto jamais o prazer que me dá tua vista. Este prazer, o mais modesto de todos,[...] me fez conhecer as eternas contemplações nas quais permanecem os Serafins e os Espíritos diante de Deus [...].

O tom fica mais exaltado na última carta que escreve antes do casamento: "Sabes, minha Paulina, fiquei horas inteiras num estupor causado pela violência dos meus desejos apaixonados, perdido no sentir de uma carícia como num abismo sem fundo".

Dias antes do casamento, porém, teve acessos de "catalepsia bem caracterizados". Ficou 59 horas imóvel, sem comer, sem dormir, sem falar, de olhos fixos. Passado o acesso, entrou num terror e numa melancolia que nada pôde dissipar. O célebre dr. Esquirol constata a loucura. A noiva o leva para seu castelo e cuida dele. Dois anos depois o narrador vai visitá-los, descobre um Louis Lambert acabado, prostrado, que esfrega sem cessar uma perna contra a outra. Pauline não admite a loucura: "Louis parece louco mas não está... conseguiu afastar-se de seu corpo e percebe-nos sob outra forma. Quando fala, exprime coisas maravilhosas." E mostra ao narrador cerca de quarenta fragmentos que recolhera quando Louis, saindo às vezes do silêncio, emitia frases tais como:

> Os fatos nada são, não existem; não subsistem de nós senão Idéias. [...] O mundo das Idéias divide-se em três esferas: a do Instinto, a das Abstrações e a da Especialidade. [...] A Abstração é o princípio da Sociedade [...] etc., etc., etc.
>
> De súbito, diz o narrador, Luís cessou de esfregar as pernas uma contra a outra e disse com voz lenta: – *Os anjos são brancos.*
>
> Não posso explicar o efeito que me produziram essas palavras, o som dessa voz tão querida, cujas tonalidades esperadas penosamente me pareciam perdidas para sempre. A contragosto meus olhos se encheram de lágrimas. Um pressentimento inesperado passou rapidamente em minha alma e fez-me duvidar da loucura de Louis. Estava no entanto certo de que ele não me ouvia nem via; mas as harmonias da sua voz, que pareciam acusar uma felicidade divina, comunicaram a essas palavras irresistíveis poderes. Incompleta revelação de um mundo desconhecido, sua frase retumbou em nossas almas como algum repique de sino de igreja no meio da noite profunda. Não me admirei mais de que a srta. de Villenox achasse Louis perfeitamente são de entendimento. Talvez a sua companheira tivesse, como eu tive então, vagas intuições dessa natureza melodiosa e florida que chamamos, na mais lata expressão, *o Céu*.

Não me atrevo a interpretar a misteriosa frase, que atormentou muitos críticos e estudiosos de Balzac.

Fica o enigma. Onde pairam os anjos brancos? Onde paira Louis Lambert? No êxtase sem fim que leva aos céus, segundo as vagas intuições da noiva?

Projetando em Louis a loucura que sempre temeu para ele, Balzac se deu

conta de que, como ele mesmo definiu na trajetória de seu herói, o excesso de pensamento, aberto a todas as possibilidades, pode matar o pensador.

Louis Lambert, que dera ao narrador "a idéia mais poética e mais verdadeira da criatura que nós chamamos um anjo", perdeu-se em si mesmo e enjaulou o anjo do seu ser interior, que vai morrer com ele. Morte do anjo. Morte da razão. Louis Lambert enlouqueceu. Ou não?

E vem a tentação de associar a Louis Lambert, personagem ficcional, mas alimentado pelas aspirações de seu criador, um personagem real, em carne e osso: Nietzsche. Ambos movidos por uma sede inextinguível de saber, de ler tudo, de tudo estudar, tudo compreender, refletir sobre tudo para construir uma concepção própria do mundo e da verdade. Ambos levados à loucura, "o pensamento mata o pensador".

E vem à lembrança aquela evocação da loucura de Nietzsche, tão semelhante à de Louis Lambert, no belo livro de Lesley Chamberlain, *Nietzsche em Turim*:

> [...] na loucura, ele aparecia sentado, vestido com um robe branco, semivivo e vegetando, mas com sua testa alta e serena e seus olhos negros e profundos, semicerrados, pensando pensamentos além do alcance dos comuns mortais. (Rio de Janeiro: Difel, 2000, p.152).

E não há como não mencionar o choque que provocou a leitura de Louis Lambert em Flaubert e sua identificação profunda com o personagem. Flaubert escreve a Louise Colet em dezembro de 1852:

> Sinto-me neste momento como que apavorado e, se te escrevo, é talvez para que eu não fique a sós comigo, como se acende uma lâmpada de noite quando a gente está com medo. Nem sei se você vai me compreender. Leste um livro de Balzac que se chama *Louis Lambert*? Acabei de terminá-lo há cinco minutos; ele me fulmina. [...]
> É a historia de um homem que fica louco de tanto pensar em coisas intangíveis. Isto se agarrou a mim como mil arpões. [...] (*segue-se aqui mais de uma página em que Flaubert vai lembrando episódios de sua vida que coincidem com a de L.L.*)
> Esse diabo de livro me fez sonhar por toda a noite [...] Oh! Como a gente se sente próximo da loucura às vezes, eu principalmente! Sabes minha influência sobre os loucos e como eles gostam de mim! Te garanto que estou com medo [...] Estou passando por um singular estado de exaltação, ou melhor, de vibrações. [...]
> Que diabo de livro! Ele me faz mal; como o sinto! (Gustave Flaubert. *Correspondence*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Louis Canard, 1927, vol.3, p. 76-78).

Perturbação análoga sentira o pintor Delacroix ao ter a revelação de Louis Lambert e seus anjos brancos.

Também "branca e pura expressão do Misticismo" é *Séraphîta*, dedicado à mulher amada, a condessa Hanska. Escrito em alternância com *Louis Lambert*, forma com este a cúpula dos *Estudos filosóficos*:

após os *Estudos de costumes*, [...] a história social realizada em todas as partes, a história do coração humano explorado em todos os recantos, [...] nos *Estudos filosóficos* direi por que os sentimentos, sobre o que é a vida [...]. (carta a Mme. Hanska, 26 de outubro de 1834, antes de começar a publicação da *Comédia humana*.)

Prolonga até as esferas celestiais a busca do inacessível, da explicação totalizante do mundo, do homem e de Deus. Em Balzac, como já se disse, o historiador da sociedade francesa, que recorre também à nova ciência de seu tempo para classificar sua obra, é inseparável da meditação do filósofo e do místico. Caminho que, desde a juventude, nas leituras e reflexões e nas primeiras produções romanescas, Balzac já vem percorrendo.

Como falar de *Séraphîta*?

É muito difícil, para a leiga que sou, abordar o produto de "um projeto à primeira vista insensato: transcrever em linguagem romanesca uma especulação metafísica [...]" (Henri Gauthier, "Introdução a *Séraphîta*". Pléiade, vol. XI, p. 697).

Já tendo aos 19 anos imaginado uma Séraphîta, Balzac, numa carta de novembro de 1833, explica à Mme. Hanska (nem sempre em termos muito claros) o que será a nova obra, inspirada numa escultura que acabou de ver: Cristo infante adorado por dois anjos.

Naquele ateliê concebi o mais belo dos livros. Um pequeno volume do qual *Louis Lambert* seria o prefácio, uma obra intitulada *Séraphîta*. Séraphîta seria as duas naturezas num só ser [...]; suponho esta criatura como um anjo que alcançou sua última transformação, e rompendo seu envelope para subir aos céus, ele é amado por um homem e por uma mulher, aos quais ele fala, voando para os céus que ambos amaram, do amor que os ligava, vendo-o nele, o anjo todo puro, e ele revela-lhes a paixão de um pelo outro, lhes deixa o amor, escapando às nossas misérias terrestres.

Mas a dificuldade em acompanhar toda a dimensão mística e gnóstica, apontada por Henri Gauthier, não impede a fascinação que exerce esse texto sobre o leitor.

E como sucede com todo grande romance, constrói-se e permanece indelével, no imaginário do leitor, aquele espaço que é o de Séraphîta, a imensidão surreal das geleiras, as montanhas vertiginosas, o ser indefinível, evanescente, pré-rafaelita, de uma beleza e um gênero indefinidos, o céu e suas moradas, milhares de anjos.

O deslumbramento já nos invade desde a abertura, precipitados que somos na brancura fulgurante das recortadas costas da Noruega, "país essencialmente amigo dos mistérios". Um entremundo real e fantástico:

...Séraphîta-Séraphitus, uma das mais espantosas produções da literatura moderna. Nunca Balzac chegou tão perto da beleza ideal do que neste livro: a ascenção da montanha tem

> qualquer coisa de etéreo, de sobrenatural, de luminoso que nos tira da terra. As únicas duas notas de cor são o azul celeste e o branco da neve com alguns pontos nacarados como fundo. Não conheço nada mais inebriante do que esse começo. O panorama recortado da Noruega nos ofusca e dá vertigem. (Théophile Gautier, *Balzac*, p. 95)

É muito simples a trama que nos permite aproximar do mistério dos anjos. Mas indizível o tom lunar da linguagem que a narra. A ação se situa no inverno de 1799 a 1800.

Na aldeia de Jarvis, perdida no fundo de um *fjord*, encostada no alto pico de Falberg, mora o pastor Becker e sua filha, a doce Mina. Chegou certo dia à aldeia um forasteiro, o atormentado Wilfrid. Num rude castelo de pedra, o "castelo sueco", que domina o vilarejo, mora um belo andrógino, Seraphitus/ Séraphîta, com Davi, seu serviçal de 82 anos. Um ser ambíguo, etéreo, frágil e enérgico, belo e "majestosamente masculino, mas que, visto por um homem, tinha uma graça feminina semelhante à dos mais belos retratos de Raphael. [...] Em seus traços, uma tristeza mesclada com esperança. Tudo nessa figura marmórea exprimia a força e o repouso."

O leitor vai mergulhando nesse mundo a partir de uma visão de cima, que abarca o conjunto de montanhas, escarpas, mar, até o vilarejo onde se ergue o campanário, ao pé do qual está a casa do pastor Becker. Mais acima, o "castelo sueco"

Nova visão de baixo para cima e percebe-se ao longe dois vultos que sobem, antes parecem voar montanha acima, deslizando sobre longos patins. Dotado de asas também, o leitor é transportado no alto, numa plataforma onde descansam os dois esquiadores.

Serão duas moças? Uma delas, Mina, dirige-se ao companheiro em tom reverente e tímido, embora a timidez não a impeça de declarar seu amor à esplêndida e ambígua criatura que chama de Seraphitus. Este colhe uma flor azul que desabrocha naquelas alturas desoladas, entrega-a a Mina, explicando-lhe que não há amor terreno possível para ele, Seraphitus. Deslizam vertiginosamente montanha abaixo.

Nova cena na casa do pai de Mina, o qual oferece um doméstico chá à evanescente criatura, e ao forasteiro, Wilfrid, deslumbrado por Séraphîta.

Wilfrid, o forasteiro, que tem, como já vimos, a aparência física idealizada de Balzac, é um personagem fáustico: sabe tudo, conhece o mundo, pecou, entediou-se. Apaixona-se por Séraphîta, a única criatura que traz em si toda a beleza, toda a sabedoria, todo o mistério e pode responder a sua ânsia de um amor total que corresponde a sua procura do absoluto, um amor que lhe traga "delícias imarcescíveis".

Séraphîta o recebe no seu castelo, escuta a confissão de sua tormentosa vida, que ela misteriosamente já conhecia de antemão, recusa tudo o que o

jovem lhe oferece e o dissuade de amá-la, como pouco antes dissuadira Mina de amá-lo. Cansado, febril, o duplo ser pede que o deixem só sob a vigilância de Davi.

Inconformado, Wilfrid vai à casa do pastor para saber de história do ambíguo ser. O pastor decide contar o que sabe, preocupado com o diálogo mozartiano que trocam os jovens, Wilfrid falando da beleza de Séraphîta e Mina de Seraphitus, numa linguagem que desliza insensivelmente do masculino ao feminino e vice-versa.

Becker conta a vida de Swedenborg e explica sua teoria sobre os anjos. Fala da origem de Seraphitus/Séraphîta. Nasceu em 1783. Seu pai, o Barão de Seraphithus,

> foi o mais ardente discípulo do profeta sueco [...]. Quando quis casar, começou o barão a procurar entre as mulheres um espírito angélico; Swedenborg o encontrou para ele em uma visão. Foi sua esposa a filha de um sapateiro de Londres, na qual, dizia Swedenborg, transparecia a vida do céu [...]. No dia do nascimento de Séraphîta, Swedenborg manifestou-se em Jarvis e inundou de luz o quarto onde nascia a criança. Suas palavras foram, ao que dizem: "A obra está completa, os céus se rejubilam!"

Destacam-se no peso da preleção as belíssimas páginas em que Swedenborg-Balzac falam dos espíritos, do amor e do casamento, dos anjos e da alegria dos anjos. Seraphitus/Séraphîta, o andrógino, reúne em si o espírito do amor e da sabedoria. Ele não é um anjo ainda, mas um espírito angelical. Os espíritos angelicais

> são os seres que, neste mundo, são preparados para o céu, onde se tornam Anjos. [...] Deus não teria criado anjos. Não os há que não tenham sido homens sobre a terra. A terra é, portanto, o viveiro do céu. Os espíritos angelicais se transformam por uma conjunção íntima com Deus depois de passar por três naturezas de amor. Amor de si, do mundo, amor do céu [...]. A grande perfeição dos espíritos angelicais vem dessa misteriosa progressão pela qual nada se perde das qualidades sucessivamente adquiridas para alcançar a sua gloriosa encarnação; pois, a cada transformação, eles vão se despojando insensivelmente da carne e de seus erros.

Na Cabala diz-se que os próprios homens têm capacidade de criar um "malak"(anjo) pela força da oração dirigida ao divino. O malak constitui como que uma parte do homem que se estende até os mundos superiores. Os "malakins", que alcançam os palácios elevados que vão até o Trono de Glória, se transformam em serafins.

A narrativa do pastor é interrompida pelo velho Davi que pede socorro: Séraphîta está morrendo. Assistimos ao intenso sofrimento de Seraphitus/Séraphîta para se desvencilhar de seu eu exterior. Não é fácil aceder ao despojamento total. Aquele que Balzac descreve para Mme. Hanska: "Séraphîta não possui mais nada da terra; se ela amasse, se ela duvidasse, se ela sofresse,

se ela fosse influenciada por qualquer coisa terrestre ela não seria o anjo." (carta de junho de 1836, p. 326).

Séraphîta reza e tenta convencer seus jovens amigos "das forças da oração [...] pois pela reza é fácil chegar a Deus". Com acentos que evocam Santa Teresa, Seraphitus se dirige ao "adorado" e clama por Deus:

> A violência de sua última oração havia quebrado os elos. Como uma pomba branca, sua alma permaneceu durante um momento pousada sobre aquele corpo cujas substâncias esgotadas se iam aniquilar. Tão contagiosa foi a aspiração da Alma para o Céu que Wilfrid e Mina não se aperceberam da morte ao ver as radiantes chispas da vida. Tinham tombado de joelhos quando *ele* se erguera para o oriente e compartilhavam de seu êxtase. [...] Os olhos deles se velaram para as coisas da Terra e abriram-se para as claridades do Céu. O véu de carne que até então o ocultara a ambos evaporava-se insensivelmente e lhes deixavam ver a sua divina substância. [Wilfrid e Mina] achavam-se sentados como em sonho sobre a fronteira do Visível e do Invisível e vão poder acompanhar a lenta e dorida assunção do quase-anjo, de círculo em círculo, em direção às esferas superiores. O *espírito* vai sofrendo prova após prova, e chora acreditando ser recusado por Deus. Finalmente soam as trombetas da vitória. Chega, envolto de luz, o Mensageiro que vai conduzir o novo Serafim até o trono celestial. Tocado pela palma do Mensageiro, as asa brancas do Espírito vão se abrindo sem ruído. Acolhido por miríades de anjos o novo Serafim vai se elevando e se perde no seio do santuário onde recebe o dom da vida eterna. Wilfrid e Mina compreenderam então algumas das misteriosas palavras daquele que sobre a terra tinha aparecido a cada um deles sob a forma que lhes seria compreensível, para um, Seraphitus, para o outro, Séraphîta, quando perceberam que lá tudo era homogêneo. (p. 855, Pléiade)

E ambos, agora videntes, agora unidos pelo amor terrestre, ainda "nos confins da primeira esfera vão tentar atravessar os espaços levados pelas asas da oração". E aguardam esse dia deixando-se fiar em êxtase naquele deslumbrante primeiro verão do século XIX.

Se é bastante difícil transitar por essas altas esferas filosóficas, místicas, e longas explanações, nem por isso o leitor leigo deixa de ser envolvido pela quase sufocante beleza desse pequeno grande romance, a musicalidade da sua escrita, o delírio das imagens.

Mal acolhido pela crítica, *Séraphîta* teve imediato sucesso de público. Dizem que provocou conversões. Um desconhecido em Viena precipitou-se para beijar a mão de Balzac, agradecendo-lhe pelo livro. E Strindberg teria sofrido influência determinante de *Séraphîta* para sua obra teatral.

O leitor de hoje reencontrará nessas obras de Balzac preocupações, temas, obscuridades, que lhe são familiares: anjos, energia, budismo, regressão a tempos passados, divinação, vidência, crenças, fé, sonhos, "pós-existência do ser interior", ou seja, pelo neologismo de Balzac, intervenção dos mortos, ciências ocultas, Kabbala, força da oração, esperança na passagem do século, misticismo.

Buscas espirituais para responder a esse "século dezenove corroído pela dúvida" (*Livre mystique*, p.504) que remetem a estes nossos tempos desorientados e inquietos, onde também "reina a fé nos cofres-fortes, no dogma econômico" (Balzac. Préface du *Livre mystique*, p. 504, vol. XI). Buscas espirituais que traduzem, hoje, uma geral aspiração ao reencantamento do mundo.

E a busca de Balzac, que empresta às novas ciências de seu tempo o sistema de estruturação de sua obra, e procura o sistema unitário que estabeleça as relações da ciência com o infinito pela mediação do misticismo, essa busca encontra ecos até hoje. Veja-se, por exemplo, um jovem e talentoso físico, Marcelo Gleiser, se interrogar e escrever sobre as relações entre a religião e a ciência, entre a fé e o método científico (*O fim da terra e do céu*).

Mas quer sejam ou não os anjos uma resposta a nossas inegáveis inquietações, quer esses caminhos abertos por Balzac sejam de luz para alguns ou uma selva obscura para outros, quer ainda compartilhemos do ceticismo do pastor Becker, por que não abordar o incomensurável universo da *Comédia humana*, embalados pelo ruflar de asas dos anjos brancos de Balzac?

E para dar corpo a esta minha tentativa de aliciamento à leitura da obra de Balzac, gostaria de transcrever algumas passagens da elevação do anjo na tradução de Mário Quintana. (*A comédia humana*, Ed.Globo, 1993. Vol. 17, p. 218-226)

A Assunção

Aqueles últimos cantos não foram expressos nem pela palavra, nem pelo olhar, nem pelo gesto, nem por nenhum dos sinais que servem aos homens para comunicar os pensamentos, mas como a alma fala de si mesma; pois, no instante em que Sérafita se revelava em sua verdadeira natureza, suas idéias não eram mais escravas das palavras humanas. A violência de sua última oração havia quebrado os elos. Como uma pomba branca, sua alma permaneceu durante um momento pousada sobre aquele corpo cujas substâncias esgotadas se iam aniquilar.

Tão contagiosa foi a aspiração da Alma para o Céu que Vilfrido e Mina não se aperceberam da morte ao ver as radiantes chispas da vida.

Tinham tombado de joelhos quando *ele* se erguera para o seu oriente, e compartilhavam do seu êxtase.

[...]

Seus olhos se velaram para as coisas da Terra e abriram-se para as claridades do Céu.

Tomados embora pelo frêmito de Deus, como o foram alguns desses Videntes chamados Profetas entre os homens, assim permaneceram ao achar-se no raio onde brilhava a glória do Espírito.

O véu de carne que até então o ocultara a ambos evaporava-se insensivelmente e lhes deixava ver a sua divina substância.

[...]

O Espírito estava acima deles, embalsamava sem perfume, era melodioso sem auxílio dos sons; ali onde estavam, não se encontravam nem superfícies, nem ângulos, nem ar.

Já não ousavam interrogá-lo nem contemplá-lo e encontravam-se à sua sombra como a gente se encontra sob os ardentes raios do sol dos trópicos, sem atrever-se a erguer os olhos por medo de perder a vista.

Sabiam-se perto dele sem saber explicar-se por que meios se achavam sentados como em sonho sobre a fronteira do Visível e do Invisível, nem como já não viam o visível, nem como percebiam o invisível.

[...]

[...] estremeceram quando ecoou a voz da alma sofredora, o canto do Espírito, que esperava a vida e a implorava com um grito.

[...]

O Espírito batia à Porta Santa.

– Que queres? – respondeu um Coro, cuja interrogação reboou pelos mundos.

– Ir a Deus.

– Venceste?

– Venci a carne com a abstinência, a falsa palavra com o silêncio, venci a falsa ciência com a humildade, venci o orgulho com a caridade, venci a terra com o amor, paguei meu tributo com o sofrimento, purifiquei-me abrasando-me na fé, desejei a vida pela oração: espero adorando, e estou resignado.

Nenhuma resposta se fez ouvir.

– Bendito seja Deus! – respondeu o Espírito, julgando que ia ser rejeitado.

Suas lágrimas deslizaram, tombando em orvalho sobre as duas testemunhas ajoelhadas que estremeceram ante a justiça de Deus.

Soaram de súbito os clarins da vitória alcançada pelo Anjo naquela última provação, as vibrações chegaram aos espaços como um som no eco, encheram-nos e fizeram tremer o universo, que Vilfrido e Mina sentiram pequenino sob seus pés. Estremeceram, agitados de uma angústia causada pela apreensão do mistério que devia cumprir-se.

Fez-se com efeito um grande movimento como se as legiões eternas pusessem em marcha e se ordenassem em espiral. Os mundos turbilhonavam, semelhantes a nuvens arrebatadas por um vento furioso. Foi rápido.

Eis que de repente se romperam os véus, e eles viram nas alturas como que um astro incomparavelmente mais brilhante que o mais luminoso dos astros materiais, o qual se destacou, tombou como um raio e sempre cintilando como um relâmpago, e cuja passagem fazia empalidecer o que haviam até então tomado pela Luz.

Era o Mensageiro encarregado de anunciar a boa-nova, e cujo capacete trazia por penacho uma flama de vida.

Tinha uma palma e uma espada, e tocou o Espírito com a sua palma. O Espírito transfigurou-se, suas asas brancas se distenderam sem ruído.

A comunicação da Luz que transformava o Espírito em Serafim, o revestimento de sua forma gloriosa, armadura celestial, lançaram tais raios que os dois Videntes ficaram fulminados.

[...]

O Serafim colheu levemente as asas para desferir vôo, e não mais se voltou para eles: nada

mais tinha de comum com a terra.

Arremessou-se: a imensa envergadura de sua cintilante plumagem cobriu os dois Videntes como de uma sombra benfazeja que lhes permitiu abrir os olhos e vê-lo arrebatado na sua glória, acompanhado do alegre Arcanjo.

Subiu com um sol radioso que sai do seio das ondas: contudo, mais majestoso que o astro e reservado a mais belos destinos, não devia ficar encadeado, como as criações inferiores, a uma vida circular; seguiu a linha do infinito, e propendeu sem desvio para um centro único, a fim de mergulhar em sua vida eterna, e ali receber, em suas faculdades e na sua essência, o poder de desfrutar pelo amor e o dom de compreender pela sabedoria.

O espetáculo que se revelou de súbito aos olhos dos dois Videntes aniquilou-os sob a sua imensidade [...]

[...]

Tendo chegado, por uma exaltação inaudita de suas faculdades, a um ponto sem nome na linguagem, puderam por um instante lançar os olhos ao Mundo Divino. Era ali o festim. Miríades de anjos acorreram todos na mesma revoada, sem confusão, todos iguais, todos dessemelhantes, simples como a rosa dos campos, imensos como os mundos.

Vilfrido e Mina não os viram nem chegar nem partir; semearam de súbito o infinito com a sua presença, como brilham as estrelas no indiscernível éter.

Acendeu-se no espaço o rutilar de seus diademas reunidos, como as luzes do céu no momento em que o dia aparece em nossas montanhas.

De suas cabeleiras saíam ondas de luz, e seus movimentos provocavam ondulantes frêmitos semelhantes às vagas de um mar fosforescente.

Os dois Videntes distinguiram o Serafim obscurecido no meio das legiões imortais cujas asas eram como a imensa fronde das florestas agitadas por uma brisa.

Em seguida, como se todas as frechas de um carcás fossem lançadas juntas, os Espíritos fizeram desaparecer num sopro os vestígios da antiga forma do Serafim; à medida que subia, mais puro se ia ele tornando; em breve, não lhes pareceu mais que um leve esboço do que tinham visto quando se havia transfigurado: linhas de fogo sem sombra.

Subia, recebia de círculo em círculo um novo dom; depois o sinal de sua eleição se transmitia à esfera superior a que ele ascendia sempre purificado.

Nenhuma das vozes se calava, o hino se propagava em todas as suas modulações.

'Salve quem sobe vivo! Vem, flor dos mundos! Diamante saído do fogo das dores! pérola sem jaça, desejo sem carne, novo elo entre a terra e o céu, sê luz! Espírito vencedor, rainha do mundo, voa até a tua coroa! Triunfador da terra, toma o teu diadema! Sê nosso!'

As virtudes do Anjo reapareciam em toda a sua beleza.

[...]

O Amor divino o cercou de suas rosas, e sua piedosa Resignação lhe retirou com sua alvura todo vestígio terrestre.

Aos olhos de Vilfrido e Mina, em breve não foi senão um ponto de flama que se avivava cada vez mais e cujo movimento se perdia na melodiosa aclamação que celebrava sua chegada ao céu.

Os celestes acentos fizeram chorar os dois banidos.

De repente, um silêncio de morte, que se estendeu como um véu escuro da primeira à última esfera, mergulhou Vilfrido e Mina em indizível expectativa.

Naquele momento, o Serafim se perdia no seio do santuário, onde recebeu o dom da vida eterna.

Fez-se um movimento de adoração profunda que encheu os dois Videntes de um êxtase mesclado de terror.

Sentiram que tudo se prosternava, nas esferas divinas, nas esferas espirituais e nos mundos de trevas.

Os anjos dobravam o joelho para celebrar a sua glória, os espíritos dobravam o joelho para atestar a própria impaciência; dobravam o joelho nos abismos, fremindo de medo.

Um enorme brado de alegria jorrou como jorraria uma fonte represada que recomeça seus milhares de aljôfares floridos onde brinca o sol, semeando de diamantes e pérolas as gotas luminosas, no momento em que o Serafim ressurgiu flamejante e bradou:

– Eterno! Eterno! Eterno!

Os universos ouviram-no e reconheceram-no; ele os penetrou como Deus os penetra e tomou posse do infinito.

"Senegal com Máquinas": García Lorca em Nova Iorque

· *Joy Conlon*

Federico García Lorca, o poeta e dramaturgo de Granada, chegou a Nova Iorque em 25 de junho de 1929, após uma viagem de navio de seis dias. Ele escreveu a seus pais três dias depois, com a seguinte descrição de Nova Iorque:

> Ao chegar em Nova Iorque, a pessoa se sente espantada, mas não amedrontada. Achei animador ver como o homem pode usar a ciência e a tecnologia para fazer algo tão impressionante quanto um espetáculo da natureza. É incrível... Paris e Londres são dois minúsculos vilarejos quando comparados com esta Babel vibrante e enlouquecedora. (MAURER, p. 202)

A poesia que produziu durante sua estadia em Nova Iorque, de 1929 a 1930, pode parecer a alguns como a cidade pareceu a ele: vibrante e enlouquecedora.

Em 1940, quatro anos depois de sua morte, duas edições diferentes da sua poesia foram publicadas, quase que simultaneamente: em espanhol, no México e na versão bilíngüe espanhol/inglês, em Nova Iorque. Ambas as edições tinham o título *Poeta em Nova Iorque*. O lançamento simultâneo de duas edições distintas e o *status* incerto do manuscrito original geraram um grande número de estudos sobre quais poemas compõem o *Poeta em Nova Iorque* e em que ordem. Mas o que fica claro é que este livro foi uma separação radical da sua poesia anterior. *Poeta em Nova Iorque* marcou uma mudança na produção artística de Lorca – foi um experimento de um novo modo de produção de imagens poéticas, o lançamento do "hecho poético" ou "fato poético".

Gostaria de abordar o que Lorca chama de seu "hecho poético", ou "fato poético", com uma aventura, baseada na História, pelo interior da cidade a que Lorca chegou em 1929, e de explorar o impacto que a cidade teve sobre ele, como poeta, e, mais especificamente, sobre os poemas que ele escreveu enquanto esteve lá. Através da localização histórica de *Poeta em Nova Iorque*, quero realçar o movimento das imagens quando elas passeiam da realidade concreta para o mundo poético, onde são transformadas no "hecho poético".

Ao passo que um certo imaginário de seus trabalhos anteriores permanece, ele se afasta das baladas poéticas e se aventura na poesia "inspirada", em vez da poesia "imaginativa". A poesia imaginativa, diz Lorca, dedica-se a encontrar "relações insuspeitadas entre objetos e idéias" e fica presa à lógica humana. *Poeta em Nova Iorque* é uma tentativa de um segundo tipo de poesia, a poesia da inspiração, que se baseia num fato poético que se rende à lógica poética. O poema torna-se uma "entidade auto-suficiente, sem referência a qualquer realidade fora dele próprio." Tendo rejeitado o Surrealismo em 1928, esta nova evasão poética evita qualquer uso de sonhos como inspiração. Apesar de Lorca alegar que os poemas em *Poeta em Nova Iorque* não se referem a uma realidade externa, ele inclui, pela primeira vez, fotografias e fotomontagens que são sugestivas da realidade que inspirou o livro. A edição de 1994 da Cátedra de *Poeta em Nova Iorque*, publicou, pela primeira vez, estas fotos que Lorca, inicialmente, havia planejado incorporar ao seu livro. Como exemplo, minha leitura arqueológica de um dos poemas de Lorca hoje é muito semelhante ao que penso que Lorca esperou realizar com suas fotomontagens poéticas: imagens reais colidem umas com as outras, criando um curto-circuito de significados, mas, ao mesmo tempo, originando um caráter visceral que cria seu próprio significado interno.

Minha leitura arqueológica do poema "Dança da Morte" é um exemplo de tentativa de atravessar o significado, através das imagens herméticas propriamente ditas, para entender sua poesia em relação a suas experiências diárias em Nova Iorque, em 1929 e 1930. Esta abordagem leva em conta, nas palavras de Lorca, "o poeta em Nova Iorque e Nova Iorque no poeta". Algumas imagens do poema são inteiramente impenetráveis devido a uma referência muito pessoal que, neste momento, é impossível recuperar; outras imagens, porém, possuem uma base concreta na Nova Iorque da época em que Lorca estava lá. Menciono isto porque as alusões que ele faz foram perdidas através dos anos. Ele pega estas imagens concretas, propriamente ditas, e as transforma em um fato poético que adere a uma lógica interior. Algumas destas referências concretas, quando transformadas desta forma, podem perder um "significado" externo, mas, ainda assim, formam este mundo poético de Lorca em Nova Iorque. Quer "signifiquem" algo ou não, elas emprestam aos poemas um caráter visceral que ajuda na travessia para o *hecho poético*.

Lorca se matriculou na Columbia University para ter aulas de inglês, mas seu vocabulário não chegou muito além do "shispil" (ou "*sex appeal*"). Seus passatempos favoritos eram andar pelas ruas de Nova Iorque, ir à loja Woolworth para brincar com os brinquedos, ir ao Bronx Zoo para ver animais como o hipopótamo Peter the Great, Jimmy the Shoe-Bill, o urso polar

Silver King e o rinoceronte Mogul ou ir a Coney Island. Ele freqüentemente encontrava outros espanhóis para uma versão nova-iorquina da "tertulia" na "Hispano and American Alliance", uma sociedade fundada por um milionário americano, situada na esquina da Rua 42 com a 5ª Avenida. Ele costumava cantar e tocar violão e depois ia comer no seu restaurante favorito em Chinatown.

Escolhi examinar "Danza de la Muerte", um dos poucos poemas que Lorca escolheu para ler na sua turnê de palestras pela Argentina e Uruguai, em 1933 e 1934. Foi publicado, pela primeira vez, na *Revista de Avance*, de Havana, em 15 de abril de 1930. O poema retrata uma visão apocalíptica de Nova Iorque, enquanto uma máscara vem da África e dança sobre a cidade. Ele adverte sobre perigos iminentes, especialmente para os famintos por dinheiro. Segundo Lorca, este poema inspirou-se na quebra da Bolsa de Valores em 1929, quando ele diz ter presenciado uma série de suicídios.

Naquele dia, disse Lorca, "tive a sensação da morte verdadeira, a morte sem esperança, a morte que não passa da podridão, pois o espetáculo era terrível, mas destituído de grandiosidade" (MAURER, p.190). Por esta razão, ele escolhe a máscara africana, porque ela representa, para ele, "a morte que está realmente morta, sem anjos ou 'Resurrexit'; a morte totalmente alienígena ao espírito, bárbara e primitiva como os Estados Unidos, um país que nunca lutou, e que nunca lutará, pelos céus" (MAURER, p. 190).

Ele começa o poema com o verso "El mascarón. Mirad el mascarón", que se repete com uma urgência crescente durante o poema. Lorca era fascinado pela herança africana dos americanos que conheceu em Nova Iorque. Os primeiros poemas que escreveu em Nova Iorque eram sobre os afro-americanos. Logo após sua chegada na cidade, Nella Larsen o convidou para uma festa na sua casa, onde Lorca cantou e tocou piano. Quando foi embora, diz ele, em uma das cartas para a família, datada de 14 de julho de 1929, "todos me abraçaram e a escritora me deu seus livros com calorosas dedicatórias – me disseram que era uma honra e tanto, pois ela nunca tinha feito o mesmo com nenhum deles" (MAURER, p. 215). Larsen também o levou ao Harlem, onde ele foi a casas noturnas como o Small's Paradise e o Cotton Club. Na linguagem bem simples das cartas de Lorca para sua família, ele diz o seguinte sobre uma das casas onde esteve com Larsen: "Eu estava num cabaré somente para negros e fiquei pensando na Mãe: É um daqueles lugares que se vê às vezes nos filmes e que a deixam apavorada."

Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado;
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

Estas linhas se referem concretamente à Nova Iorque do tempo em que ele estava lá. "Era o tempo das coisas secas: da espiga no olho e o gato laminado". Quando Lorca chegou, no verão de 1929, Nova Iorque estava lutando com uma grande seca mundial. No artigo do *New York Times* de 27 de julho de 1929, o prejuízo da seca, apenas na Nova Inglaterra, era estimado em milhões. Ao localizar o leitor nesta seca, ele traz o corpo do leitor para dentro do poema e empresta um sentimento visceral de secura e da fragilidade das coisas.

O "tempo de tremendas pontes enferrujadas": uma referência geral às pontes de Nova Iorque, mas que talvez possa ser esclarecida por um dia da vida de Lorca. Um dia, no verão de 1929, Angel Flores, tradutor de *The Waste Land*, de T.S. Eliot, e diretor da "Hispano and American Alliance" em Nova Iorque, e Lorca saíram para comer em Chinatown, como costumavam fazer. Neste dia, porém, Flores resolveu levar Lorca até o outro lado da Brooklyn Bridge para conhecer o poeta Hart Crane, que na época estava terminando seu livro de poemas *A ponte*. Ao chegarem em sua casa, Crane abriu a porta, revelando a sala lotada com seis marinheiros embriagados de bebidas contrabandeadas. Flores notou que Lorca e Crane tinham muito em comum – ou seja, os marinheiros – e lá deixou Lorca, rodeado pelo grupo de homens. Lorca, assim como Crane, tinha uma fascinação pessoal por marinheiros, a quem, com freqüência, atribuíam-se significados homossexuais. Ninguém sabe o que aconteceu depois.

O verso seguinte, "e o silêncio mortal da rolha", parece, a princípio, pertencer mais à poesia da imaginação, ou seja, a imagem da rolha produziria, logicamente, o silêncio, uma vez que ela tampa garrafas. O "hueco", ou oco, de Lorca já foi estudado minuciosamente, mas ofereço uma leitura diferente desta linha, que se encaixaria, mais provavelmente, com as primeiras estrofes que situam historicamente o poema. Lorca diria, mais tarde, numa entrevista publicada quase um ano depois de sua volta à Espanha, que "quando um Negro canta num teatro, um 'silêncio negro' é produzido, um silêncio côncavo, enorme e único. Quando um ator branco quer absorver a atenção do público, ele o faz com um rosto Negro, como Al Jolson" (SORIA OLMEDO, p. 42). Queria lembrar que, quando Al Jolson, em *The Jazz Singer*, se pinta antes de uma apresentação, ele o faz com uma pesada maquiagem de rolha (DOUGLAS, p. 362). É a maquiagem de rolha que capacita Jolson a produzir seu "silêncio negro".

Apesar de não ter determinado a partir de documentação se Lorca realmente visitou o Metropolitan Museum of Art, como artista, certamente é possível que ele o tenha feito. De qualquer forma, os anos 1920 foram anos de uma febre egípcia, impulsionada pela descoberta do túmulo do rei Tut, em 1922, pela entrada neste túmulo, em 1925, e pela descoberta do túmulo da rainha Meryet-Amün, em novembro de 1929 pela expedição egípcia do

Metropolitan Museum of Art. Com o Rogers Fund, entre outros, o Met adquiriu uma grande quantidade de artefatos egípcios, que foram exibidos na maior exposição de arte egípcia da época. A exposição aconteceu entre 6 de janeiro e 9 de fevereiro de 1930. Lorca só deixou Nova Iorque em março de 1930, logo é muito provável que ele tenha pelo menos ouvido falar da exposição. Ela consistia de "cópias fac-símile de pinturas em parede, fotografias ampliadas de cenas em relevo, principalmente dos túmulos dos nobres em Tebes, e ainda dez exemplos de adornos em palácios e dois de decorações de um templo." Algumas das pinturas retratavam o cotidiano do Egito de 145 a.C.: um hipopótamo na baía, pescadores e peixes, um cachorro doméstico, um touro para sacrifício, um cavalo enérgico e a caçada a animais do deserto.

A exposição egípcia e a fascinação do mundo pelo Egito, a "Egitomania", aliadas a algumas das fascinações pessoais de Lorca durante sua viagem, nos ajudam a, pelo menos, conjeturar sobre as referências concretas de algumas de suas imagens ilusórias de animais que só aparecem em *Poeta em Nova Iorque*. No conjunto de poemas, existem alguns animais tradicionais em Lorca, como o cavalo e a vaca (embora das 17 vezes que ele usa vacas em seus poemas, quinze estão em *Poeta em Nova Iorque*). Alguns dos animais, no entanto, só aparecem nos seus poemas de Nova Iorque. Entre eles estão crocodilos e jacarés, cobras, iguanas, tubarões e gazelas, para citar apenas alguns. Quase todos estes animais foram encontrados, na forma de artefatos, enterrados no fundo dos túmulos quando os arqueólogos conseguiram penetrar na escuridão.

O hipopótamo era um dos animais mais fortes do Egito antigo. Como ele vinha da lama fértil, os egípcios acreditavam que ele tinha poderes divinos de renascimento. Por esta razão, muitas das representações de hipopótamos tinham rostos alegres e simpáticos. Um destes hipopótamos, encontrado no Met, era azul e carinhosamente apelidado de William. Lorca também era um grande fã do Bronx Zoo. Um dos animais favoritos do zoológico era o hipopótamo Peter the Great, famoso por sua disposição meiga, exceto no seu aniversário.

A gazela também simbolizava a renovação. As delicadas patas da gazela e a ausência de chifres dão uma pista da fragilidade da natureza quando esta chega à cidade, da mesma forma, talvez, que a máscara dentada, neste poema, e a gazela com uma sempre-viva atravessada na garganta. As últimas linhas advertem sobre o fim apocalíptico, quando os quase-mortos dançam com a máscara da morte, como que a cortejando, e comem pirâmides da madrugada em minúsculas esquinas das ruas.

Apresento o que talvez pareçam artefatos materiais anedóticos porque, em um certo nível, eles oferecem uma leitura muito diferente dos poemas, uma

leitura que leva em conta a situação histórica específica durante a qual Lorca escrevia. Mas, por outro lado, é crucial considerarmos o poeta em Nova Iorque, ou seja, a situação histórica, e Nova Iorque no poeta, ou seja, o que ele absorve desta situação e o que ele produz a partir dela, levando em conta, especialmente, o "hecho poético". A cidade e o poeta trabalham em conjunto, uma vez que este livro pretendia ser a zona de contato entre o seu mundo e o mundo de Nova Iorque.

Um ano depois de voltar de Nova Iorque, ele diz numa entrevista: "*Poeta em Nova Iorque* põe meu mundo poético em contato com o mundo poético de Nova Iorque. Entre os dois, estão as tristes cidades da África e suas redondezas, perdidas na América do Norte" (SORIA OLMEDO, p. 41). A maior parte dos estudiosos, surpreendentemente, deixa esta segunda linha de fora, mas, como tentei assinalar aqui, o Egito, sendo parte da África, representa um grande papel no seu mundo poético de inspiração, e suas experiências no Harlem não apenas aparecem com predominância na sua poesia dos Estados Unidos, mas, eu diria, sua iniciação no teatro da ação social, após o retorno à Espanha, foi resultado direto de seu encontro com o teatro afro-americano.

Voltando ao título deste trabalho: "Senegal com Máquinas." Numa entrevista pouco antes de sua morte trágica, Lorca falou sobre uma viagem que planejava fazer a Nova Iorque e ao México, onde iria assistir a estréias de suas peças. Certa vez ele disse: "Nova Iorque é algo horrível, monstruoso. Eu gosto de andar nas ruas, perdido, mas reconheço que Nova Iorque é a maior mentira do mundo. Nova Iorque é um Senegal com máquinas." Apesar de não descartar o fato de que Lorca pudesse ter razões pessoais para escolher o Senegal, acho mais provável que este país sirva como uma metonímia para a África como um todo e que represente uma "grande mentira", de forma semelhante à grande mentira, ou melhor, o paradoxo, do *poeta em Nova Iorque*. Como pode alguém ser poeta em Nova Iorque? E como pode o Senegal continuar a ser o Senegal quando tiver máquinas? É uma pista da tensão que existe quando o que Lorca acredita pertencer ao espiritual entra em contato com a tecnologia. Ou seja, o que acontece com estes artefatos egípcios quando eles vêm para a cidade? Ou o que acontece com "lo africano" ou o africano de Harlem? O que acontece com o andaluz quando ele (o poeta) vem para a cidade?

Tradução de Marise Chinetti de Barros

"Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime": o (auto)retrato e a fotografia na obra de Mário de Andrade

Esther Gabara



Fig. 1



Fig. 2

As duas fotografias de Mário de Andrade que vemos agora [Fig. 1 e 2] exibem imagens muito diversas da tecnologia fotográfica e da relação do artista modernista com ela. Estas fotografias pertencem à série que Mário produziu durante as viagens ao Nordeste entre 1927 e 1929 e que são a matéria-prima para seu texto híbrido, "multimídia", *O turista aprendiz*. Em "Minha sombra, 1° de janeiro de 1927", a sombra de Mário domina o espaço pictórico, ultrapassando as margens da fotografia; é uma celebração do fato de ter na mão a tecnologia estrangeira, usada com freqüência nas investigações colonialistas e etnográficas. Na segunda fotografia, intitulada "rio Madeira/ Retrato da minha sombra trepada no toldo no Victoria, julho de 1927/ Que-dê poeta?", a sombra dele quase se perde no rio. Parece que o ato de tirar a fotografia reduziu o poeta ao tamanho de um boneco. Aqui, eu gostaria de explorar um pouco a relação problemática, contraditória, que Mário tinha com esta tecnologia moderna, a qual ele mesmo referiu como uma "obsessão". Quero sugerir que esta

obsessão teve um grande impacto na sua teoria do Modernismo brasileiro. Irei, nesta discussão, concentrar-me num de seus gêneros prediletos, muito importante na história deste meio, que é a arte do retrato.

Desde *Paulicéia desvairada* (1922) e *A escrava que não é Isaura* (1925) até seus comentários, bem posteriores, na famosa palestra "O movimento modernista", Mário se esforça para representar um sujeito brasileiro nacional nos retratos e também numa série de auto-retratos.[1] Mesmo sendo um gênero importante para Mário, é difícil se chegar a uma definição para o retrato, uma vez que a determinação de quem pode e quem não pode ser o sujeito do retrato é altamente codificada e hierárquica. Neste artigo, mostrarei como a prática fotográfica de Mário no final dos anos 20 e início dos 30 conduz a um retrato modernista que explora justamente esta questão e que ela é central à evolução da estética nacional realizada por ele.

O texto-chave para o exame do retrato na obra de Mário é, obviamente, *Macunaíma*. Apesar de Mário dedicar *Macunaíma* a Paulo Prado, o humor obsceno de sua rapsódia contrasta de forma marcante com o severo *Retrato do Brasil* de Prado, do mesmo ano. O cômico subtítulo de *Macunaíma* estabelece uma ruptura dramática com o *Ensaio sobre a tristeza brasileira* de Prado, que retrata um caráter nacional brasileiro aterradoramente sombrio. A dedicatória a Prado parece implorar a comparação entre *Retrato do Brasil* e o espaço vago e vazio do retrato no qual Macunaíma é *O herói sem nenhum caráter*.

Wendy Steiner observa que o retrato é, normalmente, considerado um "gênero conservador e secundário".[2] Em um livro dedicado aos retratos literários de Gertrude Stein, Steiner, ao contrário, postula a importância e complexidade deste gênero no início do século XX, localizando-o na intercessão da psicologia Gestalt, da literatura modernista e das artes gráficas. Ela argumenta a favor de uma leitura do retrato literário de Stein como domínio mimético para a experimentação modernista:

> o retrato empurra em direção ao exterior para se referir à realidade. Este fator – a realidade do sujeito retratado – fez do retrato a melhor manifestação na polêmica inicial do Estruturalismo contra o Formalismo, uma vez que ali encontrava-se um aspecto vital de um texto que não poderia ser considerado numa 'abordagem inerente'. O retrato é traçado, então, na direção tanto de uma estética da arte pela arte, como de um chamado pela referência documentária na arte.[3]

1 A grande coleção de arte de Mário, que se encontra, atualmente, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, inclui muitos dos seus retratos , além de pinturas (a maior parte) e algumas esculturas de artistas como Tarsila do Amaral e Flávio Carvalho. Esta coleção reflete seu interesse no retrato como uma prática da arte modernista e sua freqüente experiência como sujeito dos retratos. Sobre sua coleção de arte, ver *Coleção Mário de Andrade. Artes plásticas*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/ USP, 1984.

2 STEINER, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven: Yale UP, 1978, p. 2.

3 Ibid., p.3.

O retrato exige, por definição, uma referência simultânea tanto do espaço interno da representação como de alguma noção de um referencial externo. Este gesto duplo não denota simplesmente uma prática de representação mimética, mas imagina que este gênero sempre se refira a duas regiões discursivas distintas, porém interdependentes. Este movimento duplicado, na direção tanto de uma interioridade hermética quanto da documentação, leva Steiner a chamar os retratos de Stein de "uma exposição do hermetismo modernista e do realismo primitivo".[4] Aqui, porém, a distinção feita por Steiner deixa claro que estas duas regiões são, normalmente, opostas, incompatíveis; a estética modernista, presume-se, limita sua referência à obra de arte propriamente dita, um gesto que parece, necessariamente, excluir qualquer tipo de referência à raça. No entanto, como veremos nos retratos fotográficos de Mário, a erupção reiterada do primitivismo no retrato modernista mostra que ele é produzido na própria junção dos discursos da raça e da subjetividade.

Embora a formulação feita por Mário de uma estética modernista brasileira através do retrato explore a referência simultânea do gênero ao ato da representação e a um referencial externo, a função da raça na imaginação deste retrato o torna o local básico para a observação daquilo a que irei me referir como a diferença do modernismo brasileiro. Michael North explora esta intercessão em sua comparação do uso primitivista da máscara em *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso, freqüentemente apontado na História da Arte como a ponte para a abstração modernista, e *Q.E.D.* de Stein, a história de uma jovem mulher negra narrada em "dialeto"[5]. North afirma que "ao colocar a máscara sobre este retrato naturalista, Picasso duplica a máscara lingüística que Stein, simultaneamente, criava para ela [...] *em cada caso, na pintura e na literatura, o afastamento da verossimilitude convencional em direção à abstração é conseguido através da mudança figurativa de raça*".[6] De acordo com North, a raça funciona no retrato como uma convenção estética e social. É, na verdade, esta representação da raça que possibilita o avanço modernista definidor em direção à abstração.

Em *Macunaíma*, nosso herói sem caráter passa por uma "mudança figurativa de raça" semelhante, ainda que na direção oposta aos exemplos de North: do "preto retinto" ao "branco louro".[7] Qual é, então, a diferença entre o uso da máscara da raça por Mário de Andrade e por Gertrude Stein?

4 Ibid., p.4.

5 Inédito até após a morte de Stein; também parcialmente reescrito como Melanctha.

6 NORTH, Michael. Modernism's African Mask: The Stein-Picasso Collaboration. *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Eds. BARKAN, Elazar e BUSH, Ronald. Stanford: Stanford UP, 1995, p. 270-1. O itálico é meu.

7 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 9, 30. Citado em parênteses como M. daqui em diante.

Telê Ancona Lopez argumenta que Mário fez revisões importantes em *Macunaíma* durante o período de dois anos compreendido entre os seis dias consecutivos, em 1926, durante os quais ele, aparentemente, escreveu o romance e sua publicação em 1928.[8] Estas revisões foram feitas enquanto ele viajava e escrevia *O turista aprendiz*, uma paródia fiel a *Viagem pelo Brasil* (1817-1820) de Carl Friedrich Philipp Martius, mesclada com uma etnografia própria fictícia, porém detalhada. E, mais importante para esta minha discussão, Mário levou sua "codaquizinha" na viagem, produzindo centenas de fotografias que proponho serem centrais às suas experiências com o retrato modernista.

A fotografia instila uma urgência especial a estas experiências com o retrato, uma vez que ela aparece para produzir, necessariamente, uma representação mimética do rosto que está em frente à máquina fotográfica. O tratamento dado por Mário aos retratos fotográficos – sua composição formal, legendas e inserção no texto de *O turista aprendiz* – expande o papel do retrato como ponte entre o hermetismo e a representação figurativa na teoria estética que ele desenvolve. Apesar de abordar preocupações sobre a representação semelhantes às de Gertrude Stein, Mário cria um retrato fotográfico baseado nas máscaras e na duplicação, transpondo o hermético e o referencial. Para responder a esta questão sobre a diferença do modernismo brasileiro, é necessário considerar, em primeiro lugar, a interpretação de Mário da teoria dominante do desenvolvimento subjetivo do tempo, o modelo psicanalítico de Freud da evolução da selvageria para a civilização. Depois, irei explorar as experiências de Mário com diferentes estratégias do retrato – tanto literário quanto fotográfico – através do uso de espelhos, máscaras e véus.

Sublimação e o sublime

Desde as primeiras vezes que foi usada, a estética modernista de Mário participou de uma discussão mais ampla sobre a subjetividade e a representação que ocorria na literatura, na etnografia e na psicologia. A composição de um conceito de interioridade e sua relação com o "eu-profundo" modernista, que Mário explora em *Macunaíma* e em *O turista aprendiz*, foram profundamente influenciadas por suas leituras de Freud.[9] Raul Antelo afirma:

> Em *Totem e tabu*, texto lido por Mário de Andrade antes da realização de *Macunaíma*, aprendemos, na própria escritura do ensaio, o princípio que está sendo pesquisado: a bricolagem de discursos. Com efeito, é a hipótese do discurso fantástico da horda primitiva, superposta ao discurso etnográfico do repasto totêmico e confrontando, ainda, com o discurso psicanalítico

8 LOPEZ, Telê Ancona. Introdução. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

9 O próprio Freud foi influenciado por um tipo de imaginação fotográfica. Ver KOFMAN, Sarah. *Camera Obscura of Ideology*. London: Athlone Press, 1998.

que vê, no pai morto, a função do nome, capaz de operar os cortes, instituir a obediência retrospectiva e fundar o simbólico, o que permite a Freud ver na rede intertextual uma condição de possibilidade da hipótese cultural e do próprio princípio de identidade.[10]

No entanto, Mário diverge explicitamente de muitas das afirmações de Freud sobre o desenvolvimento de uma subjetividade moderna, especialmente de suas hipóteses sobre a relação desta com o desenvolvimento das artes na civilização humana.

No prefácio de *Totem e tabu*, Freud declara que o tabu ainda existe na civilização moderna: "é concebido negativamente e direcionado a conteúdos diferentes, mas, segundo sua natureza psicológica, não é menos que o 'Imperativo Categórico' de Kant, que tende a agir compulsivamente e rejeita todas as motivações conscientes. Por outro lado, o totemismo é uma instituição sócio-religiosa que é estranha a nossos sentimentos atuais".[11] De acordo com Freud, indivíduos civilizados estão tão distanciados do conceito de totemismo que ele já não representa uma força governante no relacionamento vital entre a subjetividade e a prática artística. De forma contrastante, Mário estrutura a progressão narrativa de *Macunaíma* em torno da busca do herói pelo amuleto perdido de Ci, o *muiraquitã*, fazendo do totem, e não do tabu, a força governante do que ele chama "o único grande (grande?) país *civilizado* tropical".[12] A linguagem obscena e o comportamento sexual explícito de Macunaíma desafiam todas as proibições que Freud diz governarem até mesmo as culturas "selvagens". Ao rejeitar o tabu, que Freud sugere ser a forma mais remota da consciência individual, Mário recalibra o equilíbrio entre o auto-interesse humano e a necessidade de comunidade que produz a civilização. O herói sem nenhum caráter de Mário não tem consciência e, portanto, propõe uma história da civilização diferente e um desenvolvimento alternativo da psique individual.

A representação do sujeito moderno de Mário, apesar de manter muito do vocabulário de Freud, também difere fundamentalmente na sua teoria da presença do Outro primitivo, instintivo dentro do sujeito civilizado. Apesar de Macunaíma, claramente, não ser uma representação séria da subjetividade individual, a natureza exagerada de seu estranho desenvolvimento como o "herói sem nenhum caráter" sinaliza o engajamento de Mário com as teorias da subjetividade de Freud e sua importância para a teoria da estética moderna e modernista. Cada estágio do desenvolvimento de Macunaíma é oblíquo: ele não fala antes dos seis anos de idade, demonstra uma sexualidade imediata e precoce e se transforma, magicamente, de criança em adulto e vice-versa.

10 ANTELO, Raul. Macunaíma: Apropriação e originalidade. *Macunaíma*, coord. LOPEZ, Telê Ancona. Florianópolis: Coleção Arquivos, 1988, p. 261.

11 FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo. Resemblances between the psychic lives of savages and neurotics*, tradução para o inglês com introdução de A. A. Brill. New York: Moffat, Yard and Co, 1919.

12 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, p. 61. O itálico é meu.

Ao desordenar a história do desenvolvimento de Freud, Mário também oferece uma teoria estética distinta. Em *O mal-estar na civilização*, Freud afirma:

> A esta altura, não podemos deixar de nos impressionar com a semelhança entre o processo de civilização e o desenvolvimento libidinoso do indivíduo. Outros instintos (salvo o erotismo anal) são induzidos a deslocar as condições para sua satisfação, a levá-los a outros caminhos. Na maioria dos casos, este processo coincide com aquele da sublimação (dos objetivos instintivos), com os quais estamos familiarizados, mas em alguns casos, pode haver uma diferenciação. A *sublimação* das pulsões é um traço especialmente conspícuo do desenvolvimento cultural; é ela que permite que as atividades psíquicas elevadas, científicas, artísticas ou ideológicas, desempenhem um papel tão importante na vida civilizada.[13]

Freud define tanto o desenvolvimento psíquico individual da infância até a idade adulta quanto a história social da selvageria para a civilização com base no processo de sublimação. Tanto no desenvolvimento do sujeito quanto no "progresso" social em direção à civilização, a sublimação permite alcançar o sublime.[14]

Em vez de sublimação do instinto, da negação feita pela mente consciente de momentos históricos anteriores para permitir a evolução, Mário apresenta um sublime modernista, alcançado através do acréscimo de momentos históricos. Macunaíma entra em São Paulo carregando, literalmente, os valores dos indígenas "primitivos":

> nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, a moeda tradicional... Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos e contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinqüenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xencéns caraminguás... (*M*, p. 29-30)

Apesar de os bagos de cacau não serem mais a moeda usada em São Paulo, eles ainda funcionam no sistema de trocas e continuam a ter certo valor. A explosão semântica causada pela troca do cacau por contos – apenas uma das muitas listas de sinônimos do texto – subentende que a linguagem simbólica e literal do Brasil moderno resulta deste tipo de mistura aditiva de palavras e valores. Cada uma das palavras repetidas é redundante, em certo sentido, mas marca a existência simultânea dos sistemas simbólicos "primitivos" e "modernos" em São Paulo.

Este processo aditivo, combinatório, está por detrás do conceito da "simultaneidade" de Mário, o bloco central de sua estética modernista, desenvolvido

13 FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Traduzido para o inglês por James Strachey. New York: W.W. Norton & Co., 1961, p. 49.

14 Lacan nega que a relação entre o sublime e a sublimação seja tão direta em Freud, argumentando que o objeto pode ser igualmente iluminado e obscurecido pela sublimação. O repetido uso, por Mário, da palavra "sublime" em sua paródia da civilização e da selvageria, no entanto, não reflete sua interpretação de Freud. LACAN, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, traduzido para o inglês por Dennis Porter. New York : Norton, 1992, p. 161.

em *A escrava que não é Isaura* (1925). A simultaneidade baseia-se na voz lírica modernista, recentemente configurada, que Mário chama de "eu profundo". Voltando rapidamente a este texto anterior, Mário resume a "simultaneidade" como o máximo do lirismo e do pensamento crítico, criando um máximo de expressividade. A expressão poética modernista procura, neste período inicial da teoria estética de Mário, traduzir, o quanto possível, o inconsciente do poeta: "O poeta traduz em línguas conhecidas o eu profundo".[15] Mesmo neste momento inicial, entretanto, Mário se preocupa com a imprecisão necessária deste retrato do inconsciente do poeta. Ao explicar suas dúvidas, Mário traça um paralelo entre este texto propriamente dito e a fotografia, aparentemente a forma mais precisa do retrato. Quando da publicação de *A escrava...*, dois anos após ser escrita, Mário explica que:

> Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. Não se esqueçam de que *é uma fotografia tirada em Abril de 1922*. A mudança também não é tão grande assim. As linhas matrizes se conservam. O nariz continua arrebitado. Mesmo olhar vibrátil, cor morena... Mas afinal os cabelos vão rareando, a boca firma-se em linhas menos infantis...[16]

A descrição de Mário de sua tentativa malsucedida de capturar "a Minha Verdade" em *A escrava...* localiza a raça no cerne da representação modernista. O texto preserva seus próprios (e determinados) marcos raciais, seu nariz arrebitado e pele morena. Este texto extremamente modernista é como um retrato fotográfico, ao mesmo tempo um traço do real, "Minha Verdade", porém imediatamente desatualizado. Embora não seja de jeito nenhum exatamente um retrato do poeta, seu rosto ainda pode ser reconhecido sob as novas linhas e características que denotam a passagem do tempo. Existe a simultaneidade de rostos passados e futuros no retrato modernista.

A diferença racial como simultaneidade estética é fator essencial à configuração do sujeito moderno como "ser-multiplicado" feita por Mário:

> As línguas baralham-se.
> Confundem-se os povos.
> As sub-raças pululam.
> As sub-raças vencem as raças.
> Reinarão talvez muito breve?
> *O homem contemporâneo é um ser multiplicado...* três
> raças se caldeiam na minha carne...
> Três?[17]

15 ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. Obra Imatura. 3. ed. Belo Horizonte: Livraria Martins Editora, 1980, p. 243.

16 Ibid., p. 297. O itálico é meu.

17 Ibid., p. 266. O itálico é meu.

Mário teoriza uma identidade múltipla, simultaneamente negra, indígena e branca, na qual estas diferentes facetas estão em constante interação, mas nunca se reduzem em um caráter único, de mistura de raças.[18] O ensaio de Prado oferece seu próprio retrato, que admite ser "impressionista", do resultado da mestiçagem no caráter nacional: defeitos persistentes de "falta da energia, levada ao extremo de uma profunda indolência".[19] Diferentemente desta teoria da época, que caracteriza a mestiçagem como origem de um mal nacional, Mário sugere que os conflitos entre brancos, povos indígenas e negros continuavam a acontecer dentro dele. Brincando, no refrão das "três raças do Brasil", Mário apresenta um sujeito brasileiro múltiplo, sombrio, cuja identidade nunca é resolvida, mas que existe num processo de encontro consigo mesmo.[20]

Vemos uma imagem deste "ser multiplicado" na composição de "Bom passar" (1929), onde a imagem replicada e o ser multiplicado são o sujeito propriamente dito da fotografia. Nessa fotografia, três homens se alinham com suas ferramentas de trabalho, em frente a uma paisagem monótona e desolada, exceto por duas palmeiras ao longe. Eles usam chapéus de palha idênticos, calças brancas presas à cintura e estão sem camisa. O forte contraste de luz e a aba larga dos chapéus sombreiam seus rostos completamente, de tal modo que eles se tornam ícones de trabalhadores da agricultura, com identidades indiferenciadas. São corpos sem rostos, mesmo quando estes ganham volume com a alternância da luz e das sombras sobre eles. Aqui, Mário ao mesmo tempo critica e enaltece o processo fotográfico. Embora percamos o retrato individual dos homens, ganhamos um novo senso do espaço poético e fotográfico no jogo abstrato do claro-escuro produzido pela repetição dos corpos. Estes corpos multiplicados, porém, transformam os homens em autômatos, em objetos em

18 A importância contínua da raça na organização estatal da cidadania fica clara com a carteira de identidade de Mário. Nela vemos o aspecto central da raça no funcionamento dos poderes da lei e do Estado e outra imagem fotográfica importante do próprio Mário, que ele viu sendo repetidamente reproduzida por toda vida. As fotografias eram usadas como prova legal de identidade, uma identidade considerada em termos expressamente raciais, termos subliminares nos discursos do controle estatal. A carteira de identidade desafia e define Mário: "Cútis: Branca; Cabelos: Castanhos; Olhos: Castanhos". Não há espaço para uma teoria modernista de identidade racial mesclada e ameada nestes retratos. A foto é reproduzida em perfil e de frente, com a seguinte afirmação acima: "Não é valido o retrato que não tiver o sinete em relevo". É o retrato que não é válido sem o carimbo e não a carteira. O perigo de falsificação racial que enxergavam era tanto que o Estado marcava a fotografia com um carimbo para garantir sua legitimidade. A carteira de identidade de Mário nos faz lembrar, mais uma vez, a invisibilidade da raça; assim, apesar da afirmação constantemente repetida de que "é óbvio" que Mário descende de uma mistura de raças, não se avança na investigação sobre a configuração da raça no Brasil. Aqui, na fotografia do Estado, raça e identidade foram fortemente combinadas para deixar Mário sem saída, mas ela também mostra o contexto de algumas das próprias ansiedades dele. Para ver uma reprodução de sua carteira de identidade, consultar *A imagem de Mário: textos extraídos da obra de Mário Andrade*. Introdução Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1984.

19 PRADO, Paulo. *O Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1962, p. 161.

20 ANDRADE, Mário de. Remate de males. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 157. A coletânea Remate de males inclui o famoso poema "Eu sou trezentos", ao qual voltarei no final deste artigo.

vez de pessoas, que têm função puramente de composição no retrato do Brasil. A tecnologia fotográfica de reprodução mecânica transforma estes homens em objetos, tornando-os funções da composição em vez de sujeitos de um retrato. Como, então, Mário cria um retrato do "eu-profundo" modernista como "ser-multiplicado" sem torná-lo apenas e sempre um autômato?

Estratégias para a representação do "herói sem nenhum caráter"

Em sua primeira investigação da simultaneidade como o conceito estético regulador do modernismo, Mário explica que ele exige um âmbito poético multimídia:

> Assim, na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes concatenação de idéias mas associação de imagens e principalmente:
> superposição de idéias e de imagens.[21]

Somente após a experiência simultaneamente narrativa e imagética do cinema, explica ele, onde imagens e idéias se desenvolvem juntas, é que somos capazes de desemaranhar as funções precisas das diferentes artes. A pintura torna-se repentina e claramente "cores, linhas, volumes numa superfície".[22] No entanto, em vez de limitar as diferentes mídias a estas funções específicas, Mário imediatamente estabelece a experimentação modernista como um corretivo para as divisões existentes entre elas:

> Os galhos, é verdade, entrelaçam-se às vezes. A árvore das artes como a das ciências não é fulcrada mas tem rama implexa. O tronco de que partem os galhos que depois se desenvolverão livremente é um só: a vida. Vários galhos se entrelaçam no que geralmente se chama simultaneidade.[23]

Assim, a simultaneidade cria uma estética multimídia para a expressão modernista que, ao mesmo tempo, concentra-se no caráter distinto de uma mídia em particular e prospera com seu entrelaçamento.[24] Mário explora muitos galhos diferentes desta árvore: em especial, a música, a fotografia e a escrita. Destas artes, Mário era especialmente fascinado pelos retratos fotográficos, pedindo constantemente a amigos que lhe mandassem fotos deles e se referindo repetidamente à sua coleção de fotografias.

O turista aprendiz é um destes projetos multimídia, onde Mário usa os galhos que se entrelaçam da árvore das artes para alterar a conquista do sublime modernista, tanto na fotografia quanto na literatura. Este tipo de projeto

21 ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 245.

22 Ibid., p. 258.

23 Ibid., p. 265.

24 A teoria de Mário sobre a mesclagem de mídias contrasta com a (herança dominante da) visão de Greenberg do modernismo americano e europeu tendo sempre a ver com a especificidade do meio; a pintura modernista se refere, idealmente, à pureza da superfície pintada.

permite que Mário se engaje com a tradição dos textos e ilustrações de viagens que existiam no Brasil desde sua conquista. W.J.T. Mitchell argumenta que o gênero da paisagem está intrinsecamente relacionado ao projeto colonial:

> ...até mesmo as paisagens mais presas a fórmulas, convencionais e estilizadas têm a tendência de se apresentarem como 'verdadeiras' para algum tipo de natureza, para as estruturas universais da natureza 'ideal' ou para códigos que são 'conectados' ao córtex visual e a raízes profundamente instintivas do prazer visual associado à escopofilia, ao voyeurismo e ao *desejo de ver sem ser visto*.[25]

Nas paisagens de Mário, no entanto, ele se abre de tal forma que parece, ao contrário, que olham para ele. Em *O turista aprendiz*, Mário escreve:

> Às vezes se pára, as paisagens serão codaquizadas, até cinema se traz!... Qual a razão de todos esses mortos internacionais que renascem na bulha da locomotiva e vêm com seus olhinhos de luz fraca me espiar pelas janelinhas do vagão?[26]

Aqui, Mário claramente se sente preso ao olho fotográfico estrangeiro pois, apesar de possuir uma "codaquizinha", este olho consegue modificar a própria paisagem e transformar o trem no qual ele viaja numa jaula feita de "olhinhos de luz". Mário descreve sua experiência de viagem como se estivesse envolvido pela luz que entra pelas janelas do trem; ele está sujeito a uma escrita fotográfica com a luz que sempre esteve nas mãos de estrangeiros.

Mário desfaz o repetido tropo das paisagens coloniais – onde tanto o observador do quadro quanto a figura colonial retratada nele assistem a cena enquanto espiam, sem perigo, por detrás de uma árvore – ao reimaginar o ato fotográfico propriamente dito. A citação do título deste artigo descreve esta nova fotografia no encontro de Mário com uma jovem norte-americana durante a viagem narrada em *O turista aprendiz*. Mário explica que a falta de um idioma em comum os leva a se comunicarem através da troca de olhares que acontece por meio das lentes de sua máquina fotográfica. Ela é:

> ... uma americaninha, girl ête, com muito açúcar e fotogênica duma vez. Faz de conta que não sei absolutamente nada de inglês, tiro fotografias. Foi um encanto conversarmos *só de olhos e gestos. Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime*.[27]

Aqui, a representação fotográfica acontece em ambos os lados das lentes. Mário deve ser tão fotogênico quanto a garota americana, tão constituído pelo olhar fixo dela quanto ela é representada pelo olhar dele. Mário representa este novo ato fotográfico, a imagem que só está visível para o objeto

25 MITCHELL, W.J.T. Imperial Landscape. *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 16. O itálico é meu.

26 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, p. 152

27 Ibid., p. 55. O itálico é meu.

de um olhar, em fotografias de si mesmo como, simultaneamente, o etnógrafo e o objeto de estudo racializado.

Em seus retratos fotográficos, Mário primeiro reconfigura a representação do "outro" indígena como constitutivo de uma identidade nacional e, depois, representa a si próprio como este Outro. "Tapuio de Parintins", de 1927, marca seu *status* como o retrato que é, ele mesmo, o sujeito da fotografia. O rosto do menino visto aqui está, literalmente, perto demais da máquina fotográfica: ele excede o espaço enquadrado pela lente e não consegue ficar em foco. Em vez de detalhes do rosto de uma criança, a câmera está perto demais, tornando indistintas suas características faciais, de modo que tudo o que vemos é a sombra de um olho, metade de um nariz e de uma boca e a aba de um chapéu. A fotografia provoca um efeito de proximidade e de intimidade, ainda que o observador não possa de maneira alguma reconhecer o rosto emoldurado por ela. Esta fotografia não é um instantâneo (não existe um contexto turístico que diga "Eu estive lá"), nem funciona como prova etnográfica (não contém nenhum dado sócio-científico específico). Apesar de ser reconhecível, "Tapuio de Parintins" não é exatamente um retrato porque não podemos distinguir claramente os detalhes de um rosto. A fotografia proclama apenas que Mário e este menino estiveram na presença um do outro, sem permitir que a máquina fotográfica capturasse um sujeito essencialmente indígena para a arte nacionalista e moderna. A proximidade de Mário do garoto lhe permite uma certa intimidade, mas também lhe nega uma clareza de visão.

Nas histórias e teorias européias do retrato, a representação de pessoas indígenas parece ser uma impossibilidade genérica. Quaisquer destas imagens caem automaticamente na categoria da fotografia etnográfica. Em sua reflexão abrangente sobre o retrato na tradição européia, Richard Brilliant dedica apenas um parágrafo de seu livro a este "problema":

> Os chamados 'retratos etnográficos' parecem causar alguma dificuldade crítica na avaliação de seu valor como retratos porque os sujeitos são ignorados tão freqüentemente como sujeitos do retrato ou são fortemente subordinados a outras ordens de representação [...]. Na perspectiva atual, os retratos exibem um espectro bem restrito de variações fisionômicas; eles se conformam com um repertório limitado de tipos, particularizados pelos detalhes das vestimentas etnográficas e do tratamento dado ao cabelo, apesar de cada pessoa representada ser identificada pelo nome. Se queremos dizer com o termo 'retrato etnográfico' o retrato de não-ocidentais exóticos feito por artistas ocidentais para o público ocidental, onde o exotismo da pessoa retratada se manifesta através da cuidadosa atenção com os detalhes da vestimenta, aparência pessoal e 'raça', então este retrato etnográfico é, ao mesmo tempo, definido antropologicamente e culturalmente tendencioso. Mas se a etnografia, como ciência social, engloba a descrição científica de homens e mulheres, seus costumes, hábitos e diferenças, então, a maior parte dos retratos se qualificaria para a análise etnográfica e a maioria seria uma exótica para alguns etnógrafos.

Evidentemente, retratistas trabalhando sozinhos raramente pensam como etnógrafos, nem é comum aplicar técnicas antropológicas para o retrato daqueles com quem se compartilha da mesma cultura.[28]

Embora ele esteja claramente tentando expandir o alcance da sua teoria sobre o retrato, de forma a ir para além do centro metropolitano europeu, o modelo de produção cultural de Brilliant não consegue conceber o que Mary Louise Pratt chama de "expressão auto-etnográfica":

> Momentos em que sujeitos colonizados encarregam-se de representar a si próprios de maneiras que se engajam com os termos do colonizador. Se os textos etnográficos são os meios através dos quais os europeus representam para si próprios os (geralmente subjugados) outros, textos auto-etnográficos são aqueles que os outros constroem em resposta àquelas representações metropolitanas ou em diálogo com elas [...]. Textos auto-etnógraficos são, tipicamente, heterogêneos do lado receptor também, geralmente direcionados, ao mesmo tempo, a leitores metropolitanos e a setores cultos do grupo social do próprio locutor e são, fatalmente, recebidos de maneira muito diferente por cada um deles.[29]

Os retratos de Mário são auto-etnográficos em vários níveis: a heterogenia do humor em *Macunaíma* está explícita na paródia, em *O turista aprendiz*, das narrativas de viagem que Pratt examina. Estes retratos tentam fazer exatamente o que Brilliant alega ser impossível no gênero do retrato.

O uso auto-etnográfico da fotografia por Mário aparece na sua pose para a paródia de auto-retrato intitulado "Aposta ridícula em Teffé, 12 de junho de 1927", onde ele segura a bengala e o chapéu do naturalista europeu, a banana do afro-brasileiro e dos "selvagens" indígenas e a ventarola da senhora de fazenda. Esta aposta "ridícula" zomba das representações européias do aspecto selvagem do Brasil, enquanto, simultaneamente, marca a distância do próprio Mário, como habitante da São Paulo industrial, dos espaços rurais por onde viaja. Aqui, os ícones do primitivo são mostrados como encenações do outro para a máquina fotográfica. Os símbolos das chamadas "três raças" do Brasil – a indígena, a européia e a afro-brasileira – são empilhados, um no topo do outro, recusando o retrato de um corpo nacional único e unificado. Em "Aposta ridícula", o corpo de Mário representa e gesticula cada "raça" enquanto seus óculos de erudito refletem reluzentemente para o observador. O vidro redondo das lentes duplica o espelho da máquina reflex de lente única, sugerindo o que é captado pelo observador tanto quanto o que é captado por Mário.

Os auto-retratos de Mário também representam o que ele descreve em *O turista aprendiz* como a diferença básica e subliminar entre a Europa e as Américas. Mário se refere a uma carta que escreveu a Dina Levi-Strauss explicando a origem e a natureza desta diferença:

---

28 BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. London: Reaktion Books, 1991, p. 107. O itálico é meu.

29 PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992, p. 7-9.

> Me lembrei de escrever pra ela uma carta amazônica, contando esta 'dor' sul-americana do indivíduo. Sim eles têm a dor teórica, social, mas ninguém não imagina o que é esta dor miúda, de incapacidade realizadora do ser moral, que me deslumbre e afete... Eles não sofrem não, eles teorizam sobre o sofrimento. A dor, a imensa e sagrada dor do irreconciliável humano, sempre imaginei que ela viajara na primeira vela de Colombo e vive aqui.[30]

Esta dor está por detrás da estética modernista brasileira, pois Mário determina o trauma colonial como o único evento compartilhado nacionalmente. Como resultado da conquista, e da subseqüente história de representação da brasilidade pelos estrangeiros, Mário sempre se vê como objeto da representação, mesmo quando é o autor desta representação.

Os arquivos de Mário contêm uma fotografia etnográfica em que a sombra do etnógrafo está ao lado do homem indígena que é o objeto de estudo. Esta fotografia claramente separa o etnógrafo do sujeito da fotografia, apesar de habitarem, brevemente, o mesmo espaço. Voltando agora para as duas fotografias com as quais comecei, a focalização freqüente de Mário na sua sombra como sujeito de muitas fotografias também representa sua tentativa de evitar a captura de um sujeito racializado que é tão típica da etnografia da época. Em "Minha sombra, 1° de janeiro de 1927" [Fig. 1] e "rio Madeira/Retrato da minha sombra trepada na tolda do Victoria, julho 1927/ Que-dê poeta?"[Fig. 2], ele retrata a dor brasileira descrita acima pela sua posição dupla em frente e atrás da máquina fotográfica, como, ao mesmo tempo, sujeito autoral e objeto impotente. Não há nenhum outro sujeito da investigação fotográfica nestas imagens, nenhuma projeção do outro em um corpo racializado. A história colonial do Brasil, expressa como uma dor sul-americana comum, faz de Mário, também, o sujeito da própria investigação fotográfica e etnográfica que ele supostamente conduz.

Rostos e Máscaras

O epílogo de *A escrava que não é Isaura*, visto anteriormente, que se refere ao texto como um auto-retrato fotográfico que já está sempre racializado, é agora claramente parte de uma investigação mais ampla da raça, da nação e da representação que preocupou Mário durante estas décadas. Durante os anos seguintes ao seu engajamento mais ativo com a fotografia, ele continua a explorar as possibilidades sugeridas pelo retrato fotográfico das representações praticamente literais do rosto. Nelas, fica claro que o humor, tanto quanto a dor, é um componente necessário deste prática estética.

No primeiro número de *Espírito Novo*. Órgão de Expressão das Novas Gerações Sul-americanas. Revista Mensal de Arte, Literatura, Economia e Ciência, Mário escreveu um ensaio intitulado simplesmente "Caras" (1934).[31]

30 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, p. 166.

31 ANDRADE, Mário de. Caras. *Espirito Novo*, n° 1 (Jan 1934), p. 6-7.

Neste ensaio, ele discute os rostos que eram, internacionalmente, sinônimos do "moderno" naqueles anos: Buster Keaton e Charlie Chaplin. Já em *A escrava...*, Mário tratava Chaplin como um filósofo da era moderna: "Ninguém passa incólume pelo vácuo de Schopenhauer, pelo escalpelo de Freud, pela ironia do genial Carlito".[32] Neste texto posterior, ele usa uma comparação entre as duas figuras do cinema como, de um certo modo, retratos em ação, para elaborar uma teoria de representação fotográfica do que significa o "fotogênico". Mostrando-se firmemente a favor de Chaplin, no que ele encena como uma competição com Keaton, ele começa afirmando que

> o que há de mais admirável na criação da cara de Carlito é que todo o efeito dela é produzido diretamente pela máquina fotográfica. Carlito conseguiu lhe dar uma qualidade anticinematográfica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso em principal que a cara dele é cômica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem no *écran*, e que a gente percebe como rostos da vida real.[33]

Mário admira a arte absoluta que torna Charlie Chaplin, o homem, indistinguível do personagem inventado, Carlito. Esta figura inventada é possível apenas no meio da fotografia: "Não falo que a cara composta por Carlito não seja fotogênica, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Porém é anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho".[34] O fotogênico não é uma determinação estética baseada na beleza do rosto de Carlito, mas, em vez disso, aparece apenas com o apagamento da presença do "homem real" cujo rosto aparece na imagem. Surpreendentemente, o fotogênico na estética modernista de Mário resulta da *dissolução* da função de registro da fotografia e do filme.[35] É alcançado através do apagamento da identidade do indivíduo real representado na imagem.

Mário cria um vocabulário crítico completo para explicar a diferença entre Keaton e Chaplin. Ele diferencia "a cara" de Chaplin e "o rosto" de Keaton: "A inferioridade de Buster Keaton já principia na criação da cara. Ele se utiliza duma cara *d'après-nature*, o que me parece defeito grave ". A função complexa do aspecto facial puro de Carlito vale uma citação longa:

> Ao passo que a gente não pode se interessar, quero dizer, não sente ao lado da sensação imediata, que atrás da personagem Carlito esteja o homem Charles Chaplin que finge de Carlito. A verdade percebida é dum ente só, Carlito ou Charles Chaplin pouco importa, que tem em si uma cara de desenho. E a cara de desenho em corpo de homem é que causa o cômico

32 ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 213.

33 ANDRADE, Mário de. Caras, p. 6.

34 Ibid.

35 O uso do conceito de Pierce sobre o registro é comum na teoria fotográfica; Roland Barthes insiste que a fotografia é predominantemente um registro, significando "isto aconteceu". BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Tradução de Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

(sem absurdo) extraordinariamente divertido e íntimo. E ao mesmo tempo profundamente trágico, por causa da noção de anormalidade que carrega consigo. E a prova de que o cômico da cara de Carlito é sem absurdo está em que nós identificamos intimamente com ela o homem Charles Chaplin. O retrato real de Chaplin, por mais que a gente simpatize com ele (por amarmos Carlito), nos causa sempre um certo mal-estar. Nos sentimos roubados ou mistificados, porque para nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito.[36]

A "cara" de Carlito é uma farsa honesta; tem a ver, simplesmente, com o rosto como um aspecto exterior que é profundamente significativo e, no entanto, sempre apenas superficial. As limitações de Keaton são aquelas do retrato tradicional, pois ambos proclamam uma verdade de identidade através da criação de uma aparência naturalista. Este paradoxo contra-intuitivo determina que a verdade fictícia no retrato, expressa pela "cara", é superior ao "rosto", mais naturalista porém esteticamente menos intenso.

Ao contrário do palhaço, a "cara" fotográfica é engraçada sem ser absurda e permite uma resposta simpática ao personagem. Aqui, novamente, Mário cria um vocabulário diferente para os efeitos do humor de Carlito: ele atinge "o cômico", e não apenas o meramente "engraçado". Diferentemente do "engraçado" de Keaton, o cômico, na estética modernista de Mário, inclui, necessariamente, um movimento em direção ao trágico. Esta representação do retrato cômico nos leva de volta, mais uma vez, a *Macunaíma*, onde o retrato literário da falta de caráter do protagonista é parte e parcela do humor obsceno do romance. Entretanto, o romance termina com a perda do próprio herói. Macunaíma, farto da vida e ainda chorando a perda de sua amante, conta sua história para um papagaio, morre e sobe aos céus. A história é, então, relatada pelo papagaio ao narrador, que a passa para nós, os leitores. Como o aspecto facial puro de Carlito, o principal romance do Modernismo brasileiro é contado por um ser sem consciência; é puramente superficial, porém uma representação verdadeira da modernidade, um retrato de um herói sem nenhum caráter.

Mário fala, diretamente, sobre a conexão entre a fotografia, esta exterioridade, e sua formulação de uma estética modernista, em 1939, no jornal *Rotogravura*. Para ele, as fotografias funcionam como um tipo especial de objeto colecionável:

Não sei se sou um tipo visual; é certo que me esqueço freqüentemente das caras alheias. Mas os objetos, os desenhos, as fotografias que pertenceram a minha existência de algum dia passado, guardam sempre para mim uma força enorme de reconstituição de vida. Vendo-os, não me recordo apenas, mas revivo com a mesma sensação e o mesmo estado antigo, o dia que já vivi.[37]

36 ANDRADE, Mário de. Caras, p. 7.

37 ANDRADE, Mário de. O homem que se achou. *Será o Benedito!: Artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* Apresentação de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1992, p. 82.

Aqui, vemos uma versão posterior da construção teórica da "simultaneidade" feita por Mário em 1922, a conexão necessária entre o intelecto crítico e a inspiração pessoal. Fotografias exibem o tipo de expressividade intelectualizada do que ele chama de "máximo de lirismo e máximo de crítica para obter o máximo de expressão".[38] Mário sinaliza este resultado como sendo o poder especial das fotografias como objetos, uma vez que elas permitem uma inscrição única do real e sua decodificação posterior:

> Lhe mando o meu retrato que mais gosto, mas exijo troca. Gosto mais porque marca no meu rosto os caminhos do sofrimento, você repare, cara vincada, não de rugas ainda, mas de caminhos, de ruas, praças, como uma cidade. Às vezes, quando espio esse retrato, eu me perdôo e até me vem um vago assomo de chorar. De dó. Porque ele denuncia todo o sofrimento dum homem feliz. [...] [as derrotas] eram pra mim motivo de tanta, não alegria, mas dinâmica do ser e superação até física, que me esqueci que sofria. Até que me tiraram essa fotografia. E fiquei horrorizado de tudo o que sofri.[39]

A distância e proximidade paradoxais, possibilitadas pela exterioridade do ato fotográfico, permitem que Mário "se encontre consigo mesmo" neste retrato, surpreendendo-se com a contradição entre sua própria felicidade e a cidade de sofrimento que ele vê desenhada em seu rosto. A fotografia permite um registro da dor que diferencia a América do Sul da Europa; esta mesma dor revela-se a fonte da obra frenética e criativa de Mário.

A imagem da cidade que Mário encontra mapeada em seu próprio retrato nos leva de volta, mais uma vez, à sua configuração de uma estética modernista através da revisão do sujeito freudiano. Freud começa *O mal da civilização* com uma extensa metáfora de Roma, "A Cidade Eterna", como modelo para a psique individual:

> Vamos agora, num vôo da imaginação, supor que Roma não seja uma habitação humana, mas sim uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e copioso – ou seja, uma entidade na qual nada que existiu terá passado e todas as fases anteriores do desenvolvimento continuam a existir ao lado da fase mais recente. Isto significaria que, em Roma, os palácios dos Césares e o Septizonium dos Septimus Severus ainda estariam de pé, tão altos quanto antigamente, sobre o Palatino e que o castelo de Sant'Angelo ainda teria, em suas ameias, as lindas estátuas que lhe embelezaram até o cerco dos góticos, e assim adiante...[40]

Ainda que tentado pela beleza de sua própria retórica, Freud acha que deve rejeitar esta imagem imediatamente para proteger a estrutura paralela global que ele propõe entre a "civilização" societária e a maturação individual. Ele continua:

---

38 ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*, p. 208.

39 Carta a Newton Freitas, 1944, como consta em: CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário Andrade*. São Paulo: Unicamp, 1993, p. 69.

40 FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*, p.18.

> Obviamente, não faz sentido continuar tecendo nossa fantasia, pois ela leva a coisas inimagináveis e até absurdas. Se quisermos representar a seqüência histórica em termos espaciais, só podemos fazê-lo através da justaposição no espaço: o mesmo espaço não pode ter dois conteúdos diferentes. Nossa tentativa parece ser um jogo inútil. Só tem uma única justificativa. Ela nos mostra quão distante estamos do domínio das características da vida mental com sua representação em termos pictóricos.[41]

Entretanto, na teoria revisada da simultaneidade de Mário, a prática do auto-retrato fotográfico ficcional (representativo) prevê esta fantasia inimaginável. Depende da ocupação simultânea de um único espaço, aquele da identidade individual e nacional, por não apenas dois ou três sujeitos brasileiros, mas por uma série deles.

Mário tirou várias fotografias usando a dupla exposição dos negativos, retratando o tipo de ocupação simultânea de um único espaço e a representação pictórica do ser múltiplo que Freud declara ser impossível. Em "Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas, junho de 1927, Obsessão", Mário produz uma fotografia fantasmagórica, assombrada, de seus dois companheiros de viagem. Aqui, como conseqüência da dupla exposição do negativo, as duas garotas aparecem na fotografia como sombras numa imagem tirada do barco no qual o grupo estava viajando. A fotografia mostra o rio com uma casa na margem e é dividida no centro por uma corda amarrada ao barco. As imagens sombreadas estão dispostas em planos: um rosto parece estar de frente para a câmara, o outro está de perfil, mas nenhum deles é claro o suficiente, seja para identificar a pessoa, seja para determinar exatamente para onde estão olhando. Os retratos contêm referência a momentos fotográficos anteriores, um sobre o outro, criando uma "fotografia futurista". Embora não fique claro como ou onde Mário revelou e copiou suas fotografias, sua ampliação desta foto para 7,8 x 12,8 cm, bem como sua legenda, chamando-a de sua "obsessão", indicam que ele estava bem satisfeito e interessado nos resultados. Na superposição dos retratos vista aqui, Mário, mais uma vez, desautoriza a narrativa de Freud sobre a sublimação dos desejos como sendo o que permite a evolução de sociedades selvagens para civilizadas, e da infância para a idade adulta. Freud tem que descartar sua breve "fantasia" de uma cidade de Roma simultaneamente arcaica e contemporânea para registrar este desenvolvimento. Em vez disto, Mário nos dá uma imagem da "simultaneidade": a imagem pictórica impossível da psique que aparece em Macunaíma, nosso herói sem nenhum caráter.

Mário aborda diretamente a impossibilidade de um retrato pictórico do sujeito freudiano em sua imagem "Roupas freudianas/ Fortaleza 5-VIII-27/

41 Ibid., p. 19.

Sol 1 diaf.1/ Fotografia refoulenta/ Refoulement". Aqui Mário focaliza roupas secando num longo varal paralelo a uma estrada interiorana; a estrada e as brancas e reluzentes roupas de baixo se estendem no horizonte da fotografia. O vento faz balançar as peças de roupa normalmente ocultas, dando-lhes volume e uma graciosa ilusão de vida. As roupas de baixo secando no varal são freudianas porque elas cobrem e, assim, representam metonimicamente o que Macunaíma chama de "a graça". A sublimação freudiana aqui também se sujeita ao humor de Mário, já que esta legenda é, obviamente, em parte uma brincadeira: em sua jornada de aprendiz para ver o Brasil, ele encontra esta versão da sublimação freudiana, deixar as roupas íntimas ao vento para todos verem. Apesar de rejeitada por ele, a imagem provocativa de Freud da cidade moderna como sendo composta por ruínas, desta forma, poderia ser vista como o oferecimento de uma estrutura possível para aquilo que a teórica argentina Beatriz Sarlo chama de "una modernidad periférica ".[42]

Esta imagem da roupa secando, considerando-se a ilusão da forma, não é meramente uma paródia significativa das teorias freudianas sobre o sublime, mas também se encaixa num tema recorrente na obra de Mário: fotografias do invisível. Em "Mogi Guassú/VII-930" e "Mogi-Guassú (com vento) VII-930," Mário procura capturar os sinais do vento na superfície da água. Essas fotografias são quase exatamente idênticas – elas captam a proa do barco cortando as águas, com um escuro horizonte de árvores ao fundo separando o rio do céu. A única diferença é que a água na primeira imagem está imóvel, uma perfeita superfície reflexiva que espelha as árvores e o céu. Na segunda imagem, "com vento", o espelho está escurecido, sua capacidade de refletir foi eliminada pela agitação da superfície da água. Como as fotografias superpostas de Mag e Dolur em "Foto futurista", a imagem permite que a foto imprima a imagem de um objeto não visto, invisível. A fotografia, portanto, é sempre em parte uma farsa. Porém, sua ilusão provê uma imagem do sublime moderno. Esta arte não é um produto da sublimação de Freud – "refoulement" – mas de uma superposição de histórias, de seres multiplicados, de numerosas raças.

Espelhos

Mário concede a Buster Keaton apenas um sucesso artístico na composição de seu personagem: a imobilidade de seu rosto.[43] Esta imobilidade contribui com um elemento verdadeiramente cômico no trabalho de Keaton que, em contraste com Carlito:

42 SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

43 A importância da imobilidade subestima a conexão entre este ensaio baseado em figuras cinemáticas e o meio da fotografia estática.

> é um elemento exterior, *ajuntado*. Não faz parte da estrutura da cara, não vem de carcassa óssea, não vem da carne, da epiderme. E não vem, muito menos, da máquina fotográfica. Não é um fenômeno plástico. *É um elemento de ordem psicológica, ajuntado à estrutura da cara, para lhe dar interesse. Dá interesse, produz o cômico. Mas é sempre uma superfetação.*[44]

O paradoxo da "cara" *versus* "rosto" cria uma configuração inteiramente contra-intuitiva do relacionamento entre a psicologia e a identidade, onde a psicologia reside do lado de fora do sujeito individual, como um suplemento, um resíduo. Este modelo de subjetividade é essencial na estética modernista do retrato que Mário elabora. Embora o rosto esteja ainda, literalmente, no centro do retrato, retira-se dele sua alegação mais ampla de representar uma identidade interna, singular ou nacional.[45]

Num manuscrito sem data sobre a coletânea de poesias *Remate de males* (1930), Mário marca a importância desta exterioridade do desenvolvimento do sujeito moderno através de sua produção estética. *Remate de males* começa com o famoso poema "Eu sou trezentos", no qual Mário escreve:

> Eu sou trezentos sou trezentos-e-cincoenta,
> As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
> Ôh espelhos, ôh Pirineus! Ôh caiçaras!...
> Eu sou trezentos sou trezentos-e-cincoenta,
> Mas um dia a final eu toparei comigo.[46]

Mário escreve no manuscrito posterior, intitulado "Espelho, Pirineus, Caiçaras", que, até recentemente, ele mesmo não compreendia "o sentido exato dessas palavras, mas elas porém ficaram em mim como um refrão do significado *íntimo do meu ser*".[47] Só mais tarde é que lhe ocorre a seguinte frase: "Pois então vamos premiar essa felicidade (a minha) ajudando com minhas posses a sociedade humana a se viver, *decidi no espelho*... Nem bem escrevi isso, tive um deslumbramento tamanho que até estremeci. A coisa viera enfim à consciência, o sentido de espelhos do meu verso!"[48] Aqui, Mário revela o retrato através de um trocadilho visual com a grafia da palavra "posse" como tanto "posar" e "possuir", as posses que a pessoa mostra no retrato são uma pose, tanto verdadeira como fictícia.[49]

---

44 ANDRADE, Mário de. Caras, p. 7. O itálico é meu.

45 Esta conceitualização do relacionamento entre a fotografia e o inconsciente é profundamente diferente da que regeu a experimentação surrealista com fotografias e textos, como *Nadja* de André Breton (1928). Ver Rosalind E. Krauss, The Photographic Condition of Surrealism. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, p. 87-118.

46 ANDRADE, Mário de. Remate de males. *Poesias completas*, p. 211.

47 ANDRADE, Mário de. Espelho, Pirineus, Caiçaras. *Poesias completas*, p. 48.

48 Ibid.

49 O retrato há muito emprega um tipo de iconografia do objeto que identifica o retratado, posses que marcam sua posição social ou ocupação.

Esta pose, tão evocativa de suas poses em frente às lentes de sua própria máquina fotográfica, leva às conclusões que ele faz sobre o papel do poeta modernista na sociedade, bem como sobre a natureza da identidade individual no Brasil. As conexões que Mário faz entre estes termos essenciais valem uma citação mais longa:

> Toda a minha vida tive uma preocupação danada de combater a vaidade; que considero epidérmica e mesquinha, e convertê-la em orgulho que é fecundo, viril, capaz. O que não impede que eu tenha minhas vaidades, está claro, embora combatidas e desprezadas.
> Se os dois outros termos parecem (não tenho certeza) exprimir valores do meu ser coletivo, brasileirismo ibérico e cultura franco-internacional, 'espelho' refletia uma atitude meramente individualista do ser, uma instintividade *epidérmica*, coordenada organizadamente numa constância. O 'espelho' mirado me indicava a *postura do retrato* que eu queria tornar.
> Se é certo que nunca estudei atitudes no espelho, não é menos certo que muitas vezes me surpreendi me contemplando, me observando no espelho, e me retirava dele envergonhado...
> 'Espelhos' no verso [...] é a externidade das minhas 'atitudes' voluntariosas, são minhas aventuras e experiências estéticas, artísticas, vitais. É o ser visto pelo espelho. *Não sou eu integralmente, mas o meu eu visível em espelhos*. Até por mim...
> Por onde percebo agora que esse verso é terrivelmente doloroso. Já não 'sofria' propriamente com ele, mas não é que o achasse bonito ou belo: ele me deslumbra feito uma definição.
> E a definição acabava chegando![50]

Esta percepção sobre o significado dos espelhos revela a oposição entre as conclusões de Mário sobre a condição do sujeito moderno e a proposição básica de Freud, que Lacan resumiu tão simplesmente: "A experiência de Freud começa com a busca pela realidade que se encontra em algum lugar *dentro de si mesmo*".[51] Embora o retrato de Mário dê continuidade ao conceito bastante básico de se referir a dois âmbitos discursivos diferentes com os quais eu comecei, o eu e o eu visível nos espelhos, a ênfase muda para uma visão "epidérmica" da subjetividade. No entanto, como fica evidente nas 'performances' raciais em "Aposta ridícula em Teffé, 12 de junho 1927" e "Neptuno", este retrato epidérmico não é fixo, nem segue modelos racistas do século XIX, da cor da pele como fixação da identidade. Os espelhos são a interseção das suas teorias sobre nação, sobre o sujeito e sobre a poética modernista.

Este retrato de um eu que só existe refletido nos espelhos é absolutamente fundamental para as conclusões de Mário sobre o movimento modernista. Embora muitos críticos refiram-se à sua obra "O movimento modernista" (1941) como a culminação da sua teoria modernista, ele fornece apenas uma visão parcial. Na verdade, o inédito "Ensaio de interpretação de *O carro da miséria*"

50 ANDRADE, Mário de. Espelho, Pirineus, Caiçaras. *Poesias completas*, p. 48. O itálico é meu.

51 LACAN, Jacques, op. cit., p. 26.

aborda muitas das preocupações de "O movimento modernista", porém chega a conclusões profundamente diferentes sobre a estética e o legado social do modernismo. Os dois ensaios se concentram nos termos que foram desenvolvidos neste artigo sobre o (auto)retrato e a representação do caráter nacional brasileiro. Em ambos, Mário reflete sobre esta batalha contra a "vaidade", termo que ele repetidamente define como o oposto da virilidade. A virilidade masculina da arte socialmente consciente está sempre oposta à arte estrangeira, estetizada e hermética. Em "O movimento modernista", Mário afirma: "em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado 'modernista', fomos, com algumas excepções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos".[52] Esta desvirilização é, paradoxalmente, o resultado de um movimento artístico excessivamente sensualizado; Mário usa expressões como "a insuficiência do abstencionismo," "própria altivez sensualíssima do individualismo," "vaidade, tudo vaidade".[53] Vaidade e uma sensualidade socialmente proscrita colidem repetidamente.

No inédito "Ensaio de interpretação de *O carro da miséria*", Mário aborda esta mesma preocupação: o equilíbrio entre a poesia modernista e sua própria dedicação à função social da arte e às responsabilidades políticas do artista modernista. Ele rejeita o conceito da beleza como a fundação com a qual se julga a arte modernista e oferece, em vez disso, a seguinte explicação, aparentemente contraditória, de *O carro da Miséria*:

> Mas deixemos a beleza ao lado. *O que me deixa muito interessado por este poema é, nele, eu ter me escondido como talvez em nenhum outro dos meus poemas*. Poema 'interessado', 'poema de circunstância' mesmo, derivado diretamente de preocupações políticas, sociais, nacionais de valor/função imediato, *O carro da miséria* é, no entanto, o poema mais escuro (e escuso...), mais aparentemente poesia pura, mais hermética que já escrevi. Mas isso, depois de ter pensado bastante sobre ele, a meu ver constitui uma verdadeira falcatrua lírica. Eu me escondi de mil maneiras. E a mais ingênua foi essa de fazer hermetismo falso, desnecessário. E talvez às vezes forçado. Quero dizer: se o poema é bastante claro de interpretação pra mim, botei coisas nele que estou convencido, não têm absolutamente nenhuma interpretação possível. (A não ser, possivelmente, pessoais, psicanalisáveis: o que não tem nenhuma importância pro caso social que o poema define). Enfim: eu botei mesmo, no poema, elementos que não querem dizer coisíssima nenhuma, que proposital, voluntária e... inconscientemente nada significam, não têm sentido interpretável. Só pra *disfarçar*...[54]

Aqui, o hermetismo e a linguagem complexa do poema servem não para elogiar a vaidade do artista mas, em vez disso, para obscurecer, mascarar o

52 ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d., p. 252.

53 Ibid., p. 253-254.

54 ANDRADE, Mário de. Ensaio de interpretação de *O carro da miséria*. *Poesias completas*, p. 40-41. O itálico é meu.

rosto do artista e trazer para o primeiro plano o caso do poema. Mário procura evitar a armadilha da vaidade disfarçando-se na linguagem hermética, numa tentativa de produzir um poema que se localiza inteiramente nas questões sociais e políticas do Brasil. A máscara da estética modernista permite que ela seja verdadeiramente brasileira, sem reduzir aquele caráter nacional e individual a um retrato tradicional e limitador.

Em "Tapuio de Parintins," observamos a imagem embaçada que resulta do fato de a máquina fotográfica estar perto demais do sujeito do retrato, uma técnica que, paradoxalmente, sugeria a distância intransponível que separava o fotógrafo de seu sujeito. Numa série de imagens, incluindo "Lago Arari, Marajó, 30-VII-27" [Fig. 3], Mário compõe a fotografia de uma forma que o rosto do homem que rema o barco fica escondido pela ação de suas mãos no remo. Suas mãos, seus braços e o remo formam um triângulo, repetido novamente no triângulo formado pela linha da margem do rio e seu reflexo na borda da direita da imagem. Esta composição faz o olho do observador se focar no punho cerrado do remador. Este punho substitui o rosto do homem, apresentando uma forte negação do retrato. Esta foto de *O turista aprendiz* rejeita colericamente a integração fácil de rostos indígenas num discurso nacionalista. Esta imagem, como *O carro da miséria*, é uma "verdadeira falcatrua" fotográfica, uma promessa de retrato que é negada. Poderíamos lê-la como o retrato de um herói sem nenhum caráter, que compõe o espaço para um modernismo nacional, mas que não designa nem desenha nenhuma 'cara' em especial para ele. Estes retratos, auto-retratos, e não-retratos oferecem um conceito do sujeito brasileiro moderno, revelam o papel do artista modernista e criam um sublime baseado no "olhar tão olhado" que é igualmente hermético e localizado nas preocupações sociais, históricas e políticas do Brasil.



Fig. 3

Tradução de Marise Chinetti de Barros

João Rosa, *viator*

Ana Luiza Martins Costa

ao seu Zito, vaqueiro do sertão
(*In memoriam*)

O que João Guimarães Rosa escreveu ao longo dos dez anos que separam *Sagarana* (1946) de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, lançados juntos em 1956? Como se deu o processo de elaboração desses dois livros, concebidos originalmente como um único livro de novelas?

Na ampla bibliografia sobre a vida e a obra do escritor não há nenhum trabalho que se detenha, especificamente, nesse período. O que parece estranho, pois sabemos que Guimarães Rosa publicou nada menos que 23 escritos em periódicos do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, entre 1947-54, e até mesmo um pequeno livro, *Com o vaqueiro Mariano*, em 1952.[1] A maior parte desses escritos – pequenos contos, relatos de viagens, notas de um diário, descrições de animais, etc. – somente foi republicada, e com algumas alterações, nos livros póstumos *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970). No entanto, tais publicações nunca foram analisadas em conjunto e à luz da época em que foram concebidas.

O mesmo pode ser dito em relação ao grande número de documentos inéditos produzidos entre *Sagarana* e os livros de 56. Esse é um período-chave para o Arquivo Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), onde se concentram alguns de seus documentos mais bem elaborados, como as cadernetas das viagens pelo sertão de Minas Gerais (1952) e pela França e Itália (1949-50), o diário em Paris (1948-51) e o caderno de leitura de Homero (1950).

Durante o período de elaboração dos livros de 1956, Guimarães Rosa procurou aprofundar seus estudos sobre o mundo do sertão, onde se passam suas estórias, recolhendo dados em livros e em cartas-questionário enviadas a moradores do interior de Minas – principalmente a Florduardo Rosa, seu pai e maior colaborador. Com o intuito de observar e colher ao vivo elementos para suas estórias, Rosa também fez algumas viagens de documentação pelo interior do Brasil, não só pelo sertão de

1 Cf. DOYLE, Plínio. "Contribuição à bibliografia de & sobre João Guimarães Rosa" (1968, p. 193-255).

Minas (em dezembro de 1945 e maio de 1952), mas também pelo Pantanal mato-grossense (julho de 1947) e sertão da Bahia (junho de 1952), sempre tomando notas em suas inseparáveis cadernetas. Para o escritor, a viagem, o contato com a terra, sons e odores, serviam de impulso à atividade literária.

Neste ensaio, vou me deter nas cadernetas da viagem pelo sertão de Minas, realizada em maio de 1952, na companhia de vaqueiros. Esta viagem ficou famosa pelas fotos do escritor a cavalo, conduzindo uma boiada pelos "campos gerais", e pelas figuras de Manuelzão, o chefe da "comitiva de vaqueiros", e Zito, o "cozinheiro-de-boiada" e "guieiro", que entendia, e muito, dos "remédios da beleza" – imortalizados, respectivamente, em "Uma estória de amor. Festa de Manuelzão" (*Corpo de baile*), e "Sobre a escova e a dúvida" (*Tutaméia*). São bem conhecidas as suas descrições do "doutor João Rosa", o "ajudante-de-vaqueiro" que andava com caderninho e lápis pendurados ao pescoço, anotando tudo que via e ouvia, "assinando" qualquer "bobagem", "tomando o mundo por desenho e escrito".

Tais cadernetas (ou "caderninhos") de 52 serão aqui tomadas como um caso paradigmático, não só porque foram preservadas na íntegra, mas também porque serviram de base para os livros de 56.[2] Procuro analisá-las enquanto um modo específico de escrita, configurado a partir de um elenco prévio de questões, as quais direcionam o olhar do escritor-viajante, orientando suas escolhas no momento de "inscrever", "transcrever" ou "descrever" o que ele vê, ouve ou imagina durante a viagem.[3]

O trabalho de identificação dos principais interlocutores das cadernetas de 52 acabou me conduzindo aos demais escritos de Rosa que datam da mesma época e tematizam não só a viagem, seu registro e narrativa, mas a própria cultura do sertão. Veremos que, no período de elaboração dos livros de 56, Guimarães Rosa percorre dois caminhos convergentes: por um lado, dialogando com *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), e com a tradição da épica oral, ele desenvolve uma reflexão sobre a "cultura boieira", centrada na relação entre o homem e o boi no universo do sertão; por outro lado, em diálogo com relatos de viajantes do século XIX que descreveram o sertão do Brasil, ele incorpora a viagem como procedimento narrativo e retoma alguns *topoi* característicos do gênero, como o *locus amoenus* e o *locus terribilis*.[4]

2 Cf. VASCONCELOS (1984, 1997 e 2000); LEONEL (1985); e CAVALCANTE (1996).

3 CLIFFORD ("Notes on (field)notes", 1990) distingue três momentos interligados, que se misturam ou se alternam, no processo de constituição das notas de campo etnográficas: o momento da "inscrição", quando palavras ou frases são anotadas, com maior ou menor rapidez e detalhamento, com o objetivo de fixar alguma idéia ou observação, evitando, assim, que seja esquecida; "transcrição", quando se anota a fala do outro em conversas ou numa entrevista (seus relatos, estórias, explicações ou respostas às perguntas realizadas); e "descrição", que se diferencia das formas anteriores por envolver uma reflexão, análise e interpretação, num momento de afastamento da situação de diálogo e de observação. Este pode ser muito breve ou bem mais demorado, como escrever durante algum repouso, à noite ou até mesmo em dias inteiros dedicados a esta atividade.

4 Este ensaio é uma versão condensada de "João Guimarães Rosa, *viator*" (MARTINS-COSTA, 1999-2000) e "O olhar do viajante" (MARTINS-COSTA, 2002).

O que mais chama a atenção na leitura das cadernetas de 52 é que a grande maioria das anotações diz respeito a bois e vacas – seus nomes, cores, sons, odores, chifres, rastros, gostos, manhas, vontades, cuidados que requerem... – e à vida de vaqueiro. O escritor não registra apenas o que observa, mas reproduz com precisão breves trechos de conversas ou de respostas às suas perguntas, às vezes apenas algumas palavras ou expressões, como se vê nessas passagens:

RASTROS

vaca – quase sempre a rês solteira ou a vaca, as unhas traspassam uma a outra.

boi de carro – a unha certinha.

rês fugida – rastro seguido (não é aquêle rastro caracolado da rês em logradouro.

rês fugindo – arranca o capim. Deixa cair o pé-do-capim; aqui e ali se (ela só come a fôlha).

Mouro – (côr) assim caldo-de-feijão, ramadas de branco.

zebú – berro grosso, empatado, berra com preguiça (desde bezerro novo).

Para briga: – bufo em U: – Buuuh!

Para curral: – Bããh (espicha o berro).

Brigas – ficam ali tramados, duas, três horas. Fungam, ali agarrados. Descansam, cabeças perto. Só fazem barulho com os pés, nos ramos, etc...

Turquezada – chifres fechados para cima

Cabano – chifres para frente

Pinheiro – chifres altos

! – O cheiro bovino se acentuando mais e ficando dôce, como o de mel na tacha, cheiro de engenho. Raimundo Bindóia explica: é dos cascos, nas pedras!

Boi não gosta de beber água fria, e não bebe de manhã (ao contrário do cavalo).

O gado faz uma cruz no chão, para deitar em cima: risca com uma pata, anda à roda, risca outra vez, fazendo a cruz, e se deita por cima. Todos! Até os bezerrinhos!

As cadernetas fornecem um verdadeiro glossário de termos nativos, como se o escritor estivesse aprendendo uma nova língua. O "linguajar vaqueiro" – seu modo de falar característico – é cuidadosamente registrado, como se vê na listagem abaixo, que reúne anotações dispersas ao longo das cadernetas:

"Eles 'esbarraram' = pararam, se detiveram. (muito usado aqui)."

"O cavalo está 'raspando' (comendo o capinzinho)."

5 "Carta de Rosa ao pai", Rio de Janeiro, 26/3/1947 (In ROSA, Vilma G., 1983, p. 162-4).

"– 'Já correu o dedo, seu Manuel?' – (Juvenal) = já contou (o gado)."
"Todo lugar de beira de vereda chama-se 'resfriado' ".
"O touro estava numa vereda de 'água tôda baldeada' (água suja)."
"o Benedito" – é o capeta
"– 'Quando bebo um gole, fico mais prazido... (Eu não divêrto, não...) – (Santana)"
"– 'Ô homem da pólvora quente! (Manuelzão) (– homem influente, animado)"
"Arrôcho = é a corda. Cambito = é o pau grande, de atar a cangalha."
"bandoleiro, a = inconstante em amor, namorador, leviano (bandoleiro)"
"Açoite = impulso"

Com a precisão de um lingüista e um olhar antropológico, Rosa dá uma atenção especial ao que os próprios vaqueiros falam do gado, documentando sua mitologia, cantos, ditados, adivinhas, comparações e casos de façanhas arriscadas, de bois bravios que venceram ou foram vencidos pelos homens:

"TOPADA
A primeira vez. Garrote. Pasto pequeno, campear umas vacas mojando. Esbarrou e pegou a bater. (Açuou e deu para bater). Numa grotazinha que era esgôto de lagôa, a sela virou. (Moita de mato). A mula refugou pra trás, a sela virou. Me vi obrigado. (A samarra de cipó.) Põe a língua de fora e faz hué... hué...
Tornou a correr e entrou dentro da lagôa. Todo sujo de sangue, do touro.
Todo breado de sangue.
"Esperar" como os sertanejos (Manuelzão era mateiro).

Roupa (terno) de couro: em Fortaleza."

"Manuelzão:
A vaca ia ser vacinada. Atacou. O cabo da vara (êle não aguentara resistir) bateu no esteio e quebrou. E a vaca veio e o pegou. Correu atrás do outro esteio. Pegou-o sentado na cabeça dela, entremeio os chifres.
(– Eu desequilibrei pra trás, e deu minha no chifre dela. No ela fazer a volta na esquina da coberta, eu escapuli e pulei. Ela (antes) pulava e berrava... (Tinha chifres compridos."

"ESTOURO: Estrumam mole. O capim, o gado deita êle todo com os pés."
"TOPADA:
Tem boi que rema no ferrão = põe a cara no ferrão e não tira não. Se o homem tem fôrça, reseste. Se não, o boi rasta êle pro mato, pra qualquer banda, derroba êle, monta em cima."

Muitas dessas estórias de façanhas arriscadas – enfrentamentos, topada, estouro – foram reproduzidas em "Mensagem da Ordem do vaqueiro: Pé-duro, chapéu-de-couro", texto que Rosa considerava uma "reportagem poética".[6] Ainda que centrado no relato da viagem ao sertão da Bahia, esse texto inclui

6 Publicado em dezembro de 1952 (*O Jornal*, RJ); republicado, com algumas alterações, em *Ave, palavra* (1970).

passagens sobre a viagem pelo interior de Minas, ambas realizadas em 1952: em maio deste ano, Rosa conviveu com um grupo de vaqueiros mineiros; no mês seguinte, participou de uma "vaquejada" em Caldas-do-Cipó, Bahia, onde pôde comparar as diferenças entre vaqueiros de diversas regiões do sertão. Como resultado dessas viagens, no final do ano (dezembro) publica "Pé-duro, chapéu-de-couro". Como veremos, este texto é central para compreendermos o seu notável interesse pelo gado, evidenciado na leitura das cadernetas.

"Pé-duro, chapéu-de-couro" retoma algumas questões levantadas cinco anos antes em "Com o vaqueiro Mariano", que relata sua estadia numa fazenda de gado no Pantanal, em 1947. Publicado originalmente em três partes (1947-8), no *Correio da Manhã* (RJ), este texto foi republicado como um livro, justamente em 1952 (hoje, uma raridade de bibliófilos). Atualmente, integra o livro póstumo *Estas estórias* (1969).

Rosa não descobriu o mundo dos vaqueiros em "Pé-duro, chapéu-de-couro", mas foi nesse texto que formulou a sua concepção da *cultura boieira*. Em *Sagarana* (1946), vários contos abordam a relação do vaqueiro com o gado, e esse tema já está presente em sua "entrevista" com o vaqueiro Mariano (de 1947), orientando os rumos de sua viagem "para dentro do país do boi": "Começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me fatos, casos, cenas" (*Estas estórias*, 1967, p. 69). Como o caso do garrote Guabiru, que "tinha o berro mais saudoso"; da vaquinha Burivi, "que acompanhava ao campo sua dona moça"; e do touro Jaguanê, "um touro de idéia", que morreu "de tristeza, de raiva, de vergonha"; o relato das "horas sofridas em afã maior" ou os misteriosos assuntos: "tem boi que pode tomar ódio a uma pessoa"; "dizem que boi preto, em noite preta, entende o cochicho da gente".

Por sua vez, Mariano – considerado por Rosa um vaqueiro exemplar, "quase clássico boieiro", que reúne em si os valores do mundo pantaneiro – também ficou impressionado com o estranho interesse que o doutor demonstrava pelos bois:

> Mas o mais gozado em *seu* Guimarães era quando tinha vaca no meio da conversa. Duma vez ele me disse, no meio do campo: – "Mariano" – e fez uma pausa – "eu só queria era penetrar na alma de um bovino!" Eu disse: – "Que coisa esquisita, dotor". E ele temperou: – "Quando vejo a grama molhada, só tenho vontade é de pastar".[7]

"Pé-duro, chapéu-de-couro" e "Com o vaqueiro Mariano" possuem tantas afinidades que o escritor pretendia publicá-los juntos, chegando a entregar o projeto desse livro – intitulado *Com os vaqueiros* – à editora José Olympio.

7 Depoimento de Mariano ao jornal *Flan* (s/d), Arquivo Guimarães Rosa, Série Recortes (IEB/USP).

Não se tem notícia de sua publicação, mas a capa do livro, feita à mão pelo próprio Rosa, pode ser consultada em São Paulo, na Biblioteca de José Mindlin.

"Pé-duro, chapéu-de-couro" é uma espécie de tratado sobre os vaqueiros do sertão, seu modo de vida e de pensar. É uma leitura de Euclides à luz de suas cadernetas de viagem, procurando penetrar na própria visão de mundo dos vaqueiros, em sua filosofia de vida. Euclides fornece o solo de suas descrições, é a referência constante que está presente nas entrelinhas, nas perguntas que adivinhamos terem sido feitas por Rosa. Ao longo do texto, em flagrante diálogo com *Os sertões*, o escritor percorre, mas não na mesma ordem, cada um dos itens abordados por Euclides para caracterizar o "tipo sertanejo": descreve o aboio; a postura dos vaqueiros; seus trajes de couro, cavalos e selas; formas de pagamento; vaquejadas; estouros de boiada; etc. O que nos leva a supor que datem justamente de 52 as muitas marcas de leitura feitas por Rosa em seu exemplar de *Os sertões* (sublinhados e notas à margem), especialmente no Capítulo II, "O Homem".[8] Quase todos esses itens também estão presentes nas cadernetas de 52, como se Rosa estivesse refazendo em campo os mesmos temas abordados por Euclides.

No entanto, se Euclides acaba falando em nome de um "tipo sertanejo" genérico, definido em contraste com o "tipo gaúcho", Rosa está sempre ancorado em pessoas de carne e osso, nos vaqueiros que conheceu e com os quais conversou no sertão da Bahia, em Minas e no Pantanal. Um bom exemplo disso é a passagem sobre a forma de pagamento dos vaqueiros. Em *Os sertões*, Euclides descreve o "sistema de sorte", segundo o qual, de quatro em quatro bezerros, os vaqueiros separam um para si. Em "Pé-duro", Rosa também descreve tal sistema, mas a partir de uma conversa com um vaqueiro em particular, identificando seu nome e local de origem. À maneira de um etnógrafo, que busca descrever os costumes locais a partir das próprias categorias nativas, Rosa registra o modo como um vaqueiro "à antiga" fala de seu trabalho. O "sistema de sorte" de Euclides se transforma, então, no "trabalho a cabelo" – termo utilizado pelo vaqueiro Ausébio.

Num outro exemplo, e também partindo da descrição de Euclides, a "vaquejada em raso largo" ganha o seu nome nativo – "pela seda" – e desponta como o "estilo" da arte nordestina de vaquejar. Se a "derrubada pela seda" é o traço distintivo dos vaqueiros nordestinos, a arte em que são exímios, a "topada" – diversas vezes registrada em suas cadernetas – marca o "estilo" ou "preferência" dos mineiros e baianos: enfrentar o touro na "guiada" (a "vara-de-topar" ou "vara-de-ferrão"). A "derrubada pela seda" e a "topada" são estilos diferentes de uma mesma arte, que, para Rosa, é característica dos "povos boieiros": *bukólos*. Assim como os gregos de Homero, semelhando "aves de rapina",

8 Consultado na Biblioteca Pessoal de Guimarães Rosa (IEB/USP). Em "Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha", Willi Bolle (1998) reproduz todas as marcas de leitura de Rosa em seu exemplar de *Os sertões*.

"caçavam" bois de chifres retorcidos nos campos da Tessália, também os vaqueiros do sertão se mostram bravos e destemidos em seu ofício arriscado: a "arte de vaqueirar". Através de suas façanhas com o gado, os vaqueiros de Rosa "igualam-se" ou "aparentam-se" com outras culturas "taurinas e tauróla-tras", onde a relação do homem com o boi é central. Se os vaqueiros do sertão do Brasil diferenciam-se a partir de seus trajes ou de seu estilo de vaquejar, é a relação com o boi o traço marcante em sua cultura, que os coloca lado a lado com outras culturas semelhantes, míticas e históricas: o *bukólos* da Grécia arcaica, o "vaqueiro andaluz tauromáquico", o "*vaquié* provençal", o "*campino* ribatejo", o "*senne* alpino", o "*skotnik* da estepe", o "*gulyás* da Puszta".

Em "Pequena palavra",[9] texto escrito logo após o lançamento dos livros de 56, Rosa vai se deter na análise dos boieiros da *puszta* húngara, definida como um "semi-sertão, deserta e ventosa": "soltos, nômades, cavaleiros, pastores, afirmativamente guerreiros". São todos povos "boieiros", domadores de bois: "porém, vaqueiros". Por mais distantes que estejam no tempo e no espaço, para Rosa, as culturas "boieiras" possuem uma "transcendência", um "sobre-sentido" universal, um certo "espírito glório e contreito", que se constitui em confronto com as forças da natureza.

Recolhidas por Rosa no texto de Euclides, as qualidades positivas do vaqueiro agora ganham sentido a partir da relação do homem com o boi nos vastos espaços do sertão. Em "Pé-duro", o vaqueiro por excelência, que congrega os valores máximos da cultura "boieira", é o "vaqueiro da caatinga", o sertanejo descrito por Euclides. Para Rosa, acima de tudo, ele é o "pastor do boi bravio", caçador da "fera hostil" a que chamam de "pé-duro": gado "curraleiro", "antigo, penitente e pugnaz", de uma raça altaneira que se impõe à natureza violenta e hostil da caatinga. É desse boi selvagem que o vaqueiro da caatinga recebe o seu próprio nome: o "homem pé-duro".

Sob o lema "viver é adaptar-se", Euclides vê o sertanejo totalmente adaptado à vida na caatinga. Ele "reflete" sua natureza selvagem, é "talhado à sua imagem", "inconstante" como ela, em seus momentos de exuberância (no "verde") e penúria extrema (na "seca"). Para Euclides, a terra condiciona o homem e o homem condiciona a luta, num esquema determinista, que vinha dos pensadores naturalistas e positivistas do século XIX. Em "Pé-duro", se há uma relação entre ambos, ela é horizontal: homem e natureza "compertencem". É essa concepção que está por trás dos livros de 56. Em *Grande sertão: veredas*, se a terra, o homem e a luta também estão presentes, no entanto, não há nenhuma relação causal: "os três estão mais ou menos no mesmo plano, todos embaralhados, e não se pode dizer que o homem é fruto daquele meio. De certa maneira, o homem faz o meio, mas a luta também faz o homem" (CANDIDO, 1996).

9 "Pequena palavra", datado de 27/8/1956 (Prefácio à *Antologia do conto húngaro*, 1957).

"eu só queria era penetrar na alma de um bovino!"

Guimarães Rosa viaja pelo sertão para ver o mundo com olhos de vaqueiro. É a busca dessa complexa estrutura mental dos vaqueiros que norteia o seu mergulho no mundo do sertão, para recriá-lo poeticamente. E para isso é preciso "penetrar na alma dos bois". Nesse mundo, a relação com o boi é central. O vaqueiro, *homo coriaceus*, é aquele que luta com as forças da natureza. Sua maior façanha é enfrentar o touro bravio, a fera, a potência selvagem e hostil.

Para Rosa, o boi é a matéria do pensamento dos vaqueiros, o elemento-chave para se compreender o seu mundo. Como ele escreve em "Pé-duro", "esse é o elemento de arte do vaqueiro, a maneável matéria com que ele pensa e pratica o seu estilo". Uma formulação que o aproxima de antropólogos que estudaram outros povos boieiros, como Evans-Pritchard (1978), em sua clássica etnografia sobre os nuer da África Central, para quem "cherchez la vache" é o melhor conselho que pode ser dado àqueles que desejam compreender o comportamento nuer. Rosa também daria este mesmo conselho àqueles que desejam penetrar no mundo do sertão. É esse o caminho que ele segue: viajar em busca da matéria do pensamento dos vaqueiros. Rosa busca no boi o que busca nos vaqueiros: seu "esboçar-se de alma, seu ser, seus costumes obscuros". Por isso o boi é o tema central de suas conversas, tantas vezes registrado em suas cadernetas de viagem. É o traço distintivo e via de acesso para a visão de mundo dos vaqueiros.

Também é por isso que o boi é presença marcante nos livros de 56, como já observou Walnice Galvão (1986), tanto nas narrativas do *Corpo de baile*, com suas muitas fazendas e vaqueiros, como no *Grande sertão: veredas*, figurando "praticamente em todas as páginas: da primeira, em que Riobaldo fala do 'bezerro erroso', às últimas, quando reencontra Zé Bebelo, que acabara de 'negociar um gado'." Em suas andanças pelo sertão, os jagunços sempre encontram bois e vaqueiros e seus caminhos cruzam com caminhos de gado. Os bois indicam a situação dos lugares atravessados: "se ariscos e bravios, não há gente por perto; se magros, apontam para a penúria local, se bem-nutridos são sinal de fartos recursos". Sua importância também está presente nos toponímicos, como "Lagoa-do-Boi", "Vereda-da-Vaca-Preta", "Vau da Boiada" e "Lugar-do-Touro"; nos nomes de jagunços, como "João Vaqueiro", "Carro-de-Boi" e "Marruaz"; em seus cantos, vestes, alimentos e objetos do cotidiano.

À maneira dos épicos homéricos, Rosa recorre a comparações com animais que fazem parte do universo cultural enfocado. Se os homens do sertão se pensam através dos bois e expressam suas idéias através de imagens concretas, extraídas do mundo à sua volta, o mesmo ocorre nas estórias rosianas, repletas de imagens ancoradas no mundo do sertão. Assim como os vaqueiros,

em sua narrativa, Riobaldo recorre a inúmeras comparações com bois e seu universo para descrever ações e pensamentos de seus personagens, como se vê nessas passagens do *Grande sertão: veredas*:

"E o Fafafa, repontante: – 'em paz, quem é que devolve vida em nossos cavalos?!' aí o Moçambicão, atrás de mim, me ressoprou, como um boi reconhecendo minhas costas." (na Fazenda dos Tucanos, p. 273)

"Ah, Zé Bebelo era o do duro – sete punhais de sete aços, trouxados numa bainha só! Atirava e tanto com qualquer quilate de arma, sempre certeira a pontaria, laçava e campeava feito um todo vaqueiro, amansava animal de maior brabeza – burro grande ou cavalo; duelava de faca, nos espíritos solertes de onça acuada, sem parar de pôr; e medo, ou cada parente de medo, ele cuspia em riba e desconhecia." (p. 101)

"Uns dormindo, como boi malha" [...] Cantavam cantarol, uns, aboiavam sem bois." (No acampo do Hermógenes, p. 126)

"[...] se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?..." (p. 209)

"[...] onde a gente bebeu leite e os meus olhos pulavam nas árvores. Aquilo, de verdade, e eu em mim – como um boi que se sai da canga e estrema o corpo por se prazer." (p. 281)

"[...] o famoso Ricardão: homem volumoso, de meças. Mas um não podia deixar de se admirar do peso de tanta corpulência, a coisa de zebu guzerate." (p. 203)

"[...] ou para o que coçava suas costas em pau de árvore, feito um bezerro ou um porco. Vislí a sorrateira malícia nos jeitos deles." (p. 335)

"Tico tanto pensei. Mas tudo era frisado ligeiro, ligeiro, feito cavalo que pressente fúria de boi. Aí escutei a voz – a voz dele tremia nervosa, como de cabrito; da maneira que gritou – à briga. Um desfeliz. Levei os olhos." (morte de Treciziano, na segunda travessia do Liso, p. 386-7)

"[...] e reproduziam muitas essas gaitagens. Agora estavam acostumados com a hora do lugar, e para qualquer repente refrescados. Igual a um gado – que vem num pasto novo, e anda e fareja, reconhecendo tudo, mas depois tudo aceita e então começa a resfeição. Agora, agora, sim, meus homens estavam em ponto de fogo." (p. 435)

"[...] por dentro dos ossos, pontudamente, igual quando às vezes se come sorvete de gelo... [...] e largou tudo, espaireceu as mãos, e bofou da boca diversos dois feixes de sangue. Sangue dele. Semelhava que um boi nele tivesse pisado." (morte de Marcelino Pampa, p. 440)

Rosa, leitor de relatos de viagem

Euclides da Cunha não é o único interlocutor de Rosa no processo de escrita de suas cadernetas. O modo como ele registra o que vê e ouve durante a viagem, e a atenção minuciosa que dedica à natureza e à cultura nativa têm

muitos pontos de contato com os relatos de viajantes cientistas do século XIX, especialmente os que percorreram o sertão de Minas Gerais, como Wied-Neuwied, Saint-Hilaire, Spix e Martius, e Emanuel Pohl – autores que foram cuidadosamente lidos pelo escritor, como atestam seus cadernos de estudos.[10]

Os naturalistas viajavam pelos países exóticos para torná-los conhecidos aos olhos da ciência, inserindo-os no universo do saber escrito da época. Eles foram decisivos na formação de um olhar sobre os países percorridos, servindo de modelo para a emergência de literaturas nacionais. Com seus relatos e representações pictóricas de paisagens, tipos e costumes genuinamente brasileiros, naturalistas e paisagistas europeus que viajaram pelo país entre 1810-30 forjaram uma imagem exuberante e promissora do Brasil, com a qual escritores, cientistas e políticos locais puderam se identificar em sua busca incessante de marcas inconfundíveis de brasilidade, no contexto histórico de constituição da nação brasileira após 1822.

Como demonstrou Flora Süssekind,[11] os naturalistas e paisagistas foram os principais interlocutores dos primeiros esforços ficcionais brasileiros (1) na composição de paisagens nativas que exibem um Brasil quase só natureza, com vistas amenas e exuberâncias vegetais, visões paradisíacas, tipos e costumes peculiares; (2) na configuração de um narrador de ficção nos moldes de um viajante em constante deslocamento, que observa e registra as paisagens nativas com um olhar de fora, descolado do cenário; (3) na própria definição da literatura brasileira como viagem obrigatória de descoberta do Brasil, onde o narrador tem a função de guia de uma expedição de caça às origens, raízes e essências da nacionalidade; (4) e na sensação de desconcerto, consciente ou não, que o acompanha, ao confrontar paisagens imaginárias e deslocamentos reais: o descompasso entre o que se define como Brasil – original, pitoresco, paradisiacamente singular, coeso, só-natureza – e o que se vive de fato – influência européia, divisões sociais, raciais e regionais, violência, ruínas.

Ainda segundo a autora, esta "primeira figuração paisagística-cartográfica" do narrador de ficção na prosa brasileira, entre 1830-40, presente em autores como Pereira da Silva e Porto-Alegre, será reencenada com diferentes perfis ao longo do século XIX, como o "narrador-historiador" de José de Alencar, que viaja rumo aos primeiros tempos da colonização e incorpora as tradições primitivas dos indígenas via cronistas coloniais; o "narrador cronista de costumes e caricaturista" de Joaquim Manuel de Macedo; e o "narrador volúvel, corrosivo e auto-reflexivo" de Machado de Assis, que "transforma a sensação de desconcerto em princípio de composição".

10 Consultados no Arquivo Guimarães Rosa (IEB/USP) e no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).

11 Cf. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990); "O escritor como genealogista" (1994); e "Palavras loucas, orelhas moucas. Os relatos de viagem dos românticos brasileiros" (1996).

Também ao longo do século XX, este diálogo com os relatos de viajantes e o paisagismo será muitas vezes reencenado com sentidos diversos, mas sempre marcado por uma tendência documental, em autores como Euclides da Cunha, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. Não é por acaso que Silviano Santiago (1982) considera esses autores como expoentes de uma "vertente antropológica" da ficção brasileira, por se aventurarem pelo interior do Brasil munidos de cadernetas de viagem, e com os olhos voltados para um mundo diverso de sua própria cultura letrada e urbana.

Ao valorizar a viagem de pesquisa para recolher elementos para suas estórias, Guimarães Rosa retoma o modelo das viagens científicas como forma privilegiada de produzir conhecimento. Mas se o escritor mineiro viaja para "restituir saudades" da terra natal e colher "literatura em matéria", com uma finalidade claramente literária, os naturalistas viajam em missões científicas para classificar e mapear terras e povos estranhos, ainda que seus livros possam ser lidos como obras literárias, além de fonte de informação científica. Se a observação direta é fundamental, não menos importante é o registro de todas as coisas observadas. O deslocamento pelo espaço é imediatamente transformado em texto, repleto de dados geográficos e descrições de itinerários (Süssekind, 1996, p. 96-7).

As cadernetas de Rosa estão estruturadas do mesmo modo que os relatos dos viajantes. O escritor registra com precisão, quase que obsessivamente, os nomes dos lugares por onde passa, assinala o dia e até mesmo a hora em que está escrevendo. A partir de suas notas, é possível reconstituir todo o trajeto da viagem, o que ele fazia a cada dia, suas impressões, os lugares visitados, as pessoas com quem conversou, os temas abordados. Trata-se de uma escrita em movimento, sempre em tempo presente, que acompanha o percurso da viagem. Como observou Lily Litvak (1987, p. 225) a propósito dos viajantes espanhóis do século XIX:

> [...] a geografia é o fio temático que conecta aventuras, etapas e acontecimentos. Pode-se dizer que a narrativa de viagem é a transformação do mapa em discurso. É a figura discursiva dos elementos do mundo. Mais precisamente, é um discurso cujos principais acontecimentos são os lugares que aparecem no itinerário [...] É uma geografia no sentido de inscrição.

Mas se os relatos e as cadernetas de Rosa se assemelham pelo deslocamento constante, a notação descritiva de quem está de passagem e o fio espacial, eles se diferenciam pelo modo como observam os cenários naturais. Rosa não se limita a olhar o sertão de fora, descolado do cenário, ocupando uma posição central, detentor de todo o saber, como fazem os viajantes cientistas, com seu olhar classificatório das ciências naturais, que ambiciona etiquetar o mundo. Como vimos em seu diálogo com Euclides, o escritor quer ver o mundo com olhos de vaqueiro.

Nas culturas boieiras, a natureza não é uma presença estranha, mas ponto de referência para a vida. Os vaqueiros detêm um profundo conhecimento da natureza, não só do gado mas de todas as plantas, bichos, rios, montanhas... Sua percepção dos seres naturais é parte integrante da vida, como "fonte de informação, fruir de companhia e garantia de sobrevivência" (Galvão, 1986, p. 33). Os vaqueiros conhecem os movimentos dos rios e seus esconderijos subterrâneos; interpretam os desenhos das nuvens e as tonalidades do céu; lembram de estórias fabulosas sobre bichos e lugares misteriosos; descrevem os animais em minúcia, precisando suas cores e hábitos; imitam os cantos dos pássaros; reconhecem cada árvore do mato, suas folhas, flores e frutos... Em sua busca por apreender a visão de mundo dos vaqueiros, Guimarães Rosa documenta como nomeiam e descrevem a natureza:

> "Aqui tem: o pássaro-preto baiano (pintado de amarelo e preto, como o sofrê; canta mais bonito que o sofrê)"

> "No brejo: garças; o monjolinho, do tamanho do galo do campo, mas "tem muito é pernas", tem o bico preto, comprido, que fica pendendo e batendo, feito um monjolo. É chumbadinho de preto e branco. Anda aos casais. Faz: Cuír, quick!..."

> "Jacaré não morde nem come dentro d'água."

> "Tatú peba ronca, quando os cachorros o pegam.
> – 'Sebastião roncou mais do que um tatú peba...'
> Tatú galinha = funga, quando cachorro pega ou quando lhe põem a faca. E chia: "izúis! izúis! Faz barulho de unhas no chão, quando entra no buraco.
> O tatú canastra joga terra e pedra, tanta, que ninguém chega atrás. A gente sobe em cima dêle, e êle não pára de cavacar. 'O bicho que tem fôrça! Alguns não o comem. A carne dêle tem cheiro de flor.
> (A carne dos outros tatús dá uma farofa boa!)"

> "Azuis longas núvens. (Zito): – Essa nuvem é nuvem de frio..."

Os vaqueiros vêem a natureza de uma forma poética. Como Zito, "dado em poeta", capaz de fornecer os mais ínfimos e inesperados detalhes da vida de um bicho ou de uma planta. Rosa descreve sua visão poética do mundo em *Tutaméia*:

> Zito contudo entendia então agora para mim os remédios da beleza: apontava o avulto do mundo de bois ondulando no crepitar de colmeão, um touro que feroz e outro marmoreado adiante, o buriti fremente, o tecnicolorido das veredas – os pássaros! [...] Para onde nos atrai o azul? – calei-me. Estava-se na teoria da alma. (p. 162).

Segundo Rosa, Zito "poetava", gostava de "bater o berrante", de onde tirava "surdos diversos sons", aboiava e "gostava de ouvir arte". Só não recitava

trovas, como os outros vaqueiros, especialmente Bindóia, exímio cantador. É ainda em *Tutaméia* que o escritor comenta a maneira de ver o mundo de seus companheiros de viagem: "Iam, enquanto não lidavam ou aboiavam, citando alto cada avistada coisa, pormenor – ave e vôo, nuvem, morro, riacho, poeira, vespa, pedregulho, pau de flor, ou nada – toadamente. Tudo enumeravam com vagar, comentavam, como o quirguiz, o tropeiro, o barqueiro são-franciscano". Novamente aqui, são os povos boieiros, exímios em "entender os remédios da beleza".

A viagem de pesquisa do escritor desdobra-se, assim, numa viagem de aprendizagem da visão poética dos vaqueiros. Sua maneira peculiar de apreender o mundo será recriada nos livros de 56, no modo como os personagens percebem e apreciam a natureza. No *Corpo de Baile*, é a visão do menino Miguilim, de "Campo Geral", que descreve as caçadas de tatu da mesma forma como os vaqueiros as descreveram para João Rosa (há passagens quase iguais às anotações das cadernetas); ou o Chefe Ezequiel, de "Buriti", cujos delírios noturnos também retomam as descrições dos sons da noite registrados nas cadernetas. Esse aprendizado da visão poética dos vaqueiros será tematizado em *Grande sertão: veredas* através de Diadorim/Reinaldo, que ensina Riobaldo a apreciar todas as "quisquilhas da natureza", como um duplo do vaqueiro-poeta Zito: "Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – 'É formoso próprio...' – ele me ensinou."

Assim como Riobaldo, se Guimarães Rosa apreende o poetar dos vaqueiros, isso não impede que ele exercite sua própria visão poética do mundo, registrando suas impressões, criando imagens e novas palavras. A marca do escritor está presente em cada página das cadernetas.

Às vezes é difícil distinguir as vozes ali presentes, separar o que seria a visão nativa da visão do escritor. Nem sempre é explicitado qual o sujeito da observação – como o nome do vaqueiro Zito no início de uma descrição –, nem é regular o uso de aspas e travessão, sinais da presença do outro. Em certas passagens, fica evidente a mistura de vozes, a descrição de Rosa se superpondo ou sendo complementada pelos vaqueiros; noutras, é bem nítida a voz do escritor – "A flor – (pareceu-me caeté) – chamada casa-comigo. É branca, parece um lírio e é muito perfumosa", o que também ocorre nas imagens criadas por ele: "O gado se comprime e alteia, no passar de uma porteira. (como enchente de rio"; "mais insinuante que um riacho"; "como os pobres cães que se deitam (satisfeitos) perto das pessôas".

Rosa também inventa palavras, como "retrupo", "retrôpo" (para designar o movimento de recuo dos bois, pressionados pelos vaqueiros); atribui novos nomes aos pássaros, como o pintassilgo: "silgo, pilgo, pintalegrim"; vislumbra

cores inusitadas, como "côr de patativa" ou "amarelo joá maduro"; e descobre onomatopéias que reproduzem o barulho da água: "de glôo em glôo, se esvai o riacho, com suas pipas, com seus papos".

A voz dos vaqueiros também fica explicitada quando o escritor registra como nomeiam o mundo:

> " 'bicho que chupa de noite' = morcêgo ('murucêgo')"
>
> "Esta florzinha rósea (plantinha, talinho, com flores enfiadas, lembrando cravos) =: Gregório diz que ela se chama bôca-de-cobra."
>
> "A êsses altos claros, ou campinas, dão também o nome de 'alegre'. Estamos indo por um 'alegre'."
>
> "Qualquer pedrinha assim dêsse formato e tamanho, chamam 'gorgulho'."

De modo diverso, se os naturalistas também registram os nomes nativos de plantas ou bichos, é só como um detalhe a mais para preencher os requisitos da descrição precisa e minuciosa. Em seus relatos, não há outras vozes presentes, a não ser como ilustração. O modo como os próprios nativos conhecem o mundo em que vivem não faz nenhuma falta em seus modelos científicos.

Guimarães Rosa trabalha a linguagem em sua dimensão poética e constitutiva de uma visão de mundo. O que se apresenta nas cadernetas de 52 e se realiza nos livros de 56 é o descentramento do sujeito através da fusão de vozes, onde a linguagem se impõe, não como um meio transparente que apenas capta as coisas do mundo[12], mas como conformando o próprio mundo. A linguagem se torna, ela mesma, um personagem.

Se é tão grande a distância entre Rosa e os naturalistas, em que ponto se tocam suas descrições da natureza? É o olhar atento, "apalpado", que se detém nos mínimos detalhes, observa intimamente, trazendo as coisas descritas para perto do leitor. Olhar minucioso que descreve o mundo também através dos sentidos. Com seu rigor científico, na busca da mais extrema precisão, os naturalistas não se limitam a registrar medidas e nomes, mas procuram reproduzir com exatidão as formas, texturas, aromas, sabores e, principalmente, as cores e os sons. Suas descrições produzem um efeito de realidade extremamente eficaz.

Nas cadernetas de Rosa, o registro meticuloso das plantas e bichos observados no sertão, com seus nomes, usos e formas singulares, freqüentemente evoca as descrições dos naturalistas, com suas muitas listagens e precisão sensorial. Rosa chega a usar termos botânicos para descrever algumas flores, como "cálice", "pétalas" e "estames". É o que se vê nessa passagem:

> Ramo de pacari – lindo, com frutas côr de vinho, estriadas, e flôres de cálice muito colorido e pétalas amarelo-frio e longuíssimos estames cabeçudos, antenares, transbordantes.

12 Cf. LIMA, Luiz Costa. "Alexander von Humboldt: descrição da natureza e experiência estética", *Terra ignota* (1997, p. 229).

Essas anotações meticulosas das cadernetas são recriadas nos livros de 1956, numa linguagem altamente poética, como se vê nessa passagem de "O recado do morro", a quarta novela do *Corpo de baile*:

> Agora, pelas penedias, escalam cardos, cactos, parasitas agarrantes, gravatás se abrindo de flores em azul-e-vermelho, azagaias de piteiras, o pau-d'óleo com raízes de escultura, gameleiras manejando como alavancas suas sapopemas, rachando e estalando o que acham; a bromélia cabelos-do-rei, epífita; a chita – uma orquídea; e a catléia, sofredora, rosíssima e roxa, que ali vive no rosto das pedras, perfurando-as. Papagaios rouco gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anus, coracóides, que piam pingos choramingas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera – um gaviãoão vistoso, que gutura. Por resto, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recruzando –; pela guisa esses sabem o que-há-de-vir.

Rosa valorizava a "exatidão documental" e o "selo de autenticidade" para criar uma "impressão de realidade" em suas estórias. Recorrendo à minúcia e à precisão sensorial, nos livros de 1956 as descrições de paisagem criam uma sensação de imersão nos lugares, como se vê nessa passagem do *Grande sertão: veredas*, que abre a travessia do liso do Sussuarão – o mais terrível deserto sertanejo:

> Em o que afundamos num cerrado de mangabal, indo sem volvência, até perto de hora do almoço. Mas o terreno aumentava de soltado. E as árvores iam se abaixando menorzinhas, arregaçavam saia no chão. De vir lá, só algum tatú, por mel e mangaba. Depois, se acabavam as mangabaranas e mangabeirinhas. Ali onde o campo larguêia. Os urubús em vasto espaceavam. Se acabou o capinzal de capim-redondo e paspalho, e paus espinhosos, que mesmo as moitas daquele de prateados feixes, capins assins. Acabava o grameal, naquelas paragens pardas. Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé brabo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gaviãoandorim: foi o fim de pássaro que a gente divulgou. Achante, pois, se estava naquela coisa – taperão de tudo, fofo ocado, arrevesso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. As-exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente.

A impressão de realidade criada pelo sertão de Rosa é tão eficaz que muitos leitores acreditam que suas paisagens literárias existem de fato. Uma conseqüência desse efeito é o grande número de leitores que se aventuram pelo sertão de Minas Gerais, tentando refazer o roteiro de Riobaldo. *Grande sertão: veredas* é um livro que desperta o desejo de se conhecer o sertão "para sortimento de conferir o que existe", à semelhança do que ocorre quando lemos Proust e queremos visitar Combray ou provar uma *madeleine*.

De fato, com o mapa de Minas Gerais nas mãos, é possível identificar muitos topônimos, como a cidade de São Francisco, o povoado de Paredão, o rio São Francisco... "Cautela, todavia" – é o que nos adverte o mestre Antonio

Candido (1991, p. 296-7): "Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções."

Se o sertão de Rosa "possui o lastro de uma realidade minuciosamente documentada", no entanto, há uma "reversibilidade constante entre o que é absolutamente preciso na imitação do existente e o que é transfigurado pela imaginação poética". No *Grande sertão: veredas*, como observou Davi Arrigucci Jr. (1996), "o detalhe é de uma fidelidade impressionante, tudo é muito mimético em relação ao sertão e, ao mesmo tempo, tudo é muito transfigurado, seja pelos elementos líricos, seja pela carga simbólica de que se reveste, através de sua participação na estória". As paisagens parecem brotar de dentro dos personagens, como o liso do Sussuarão, que se configura mais como um deserto simbólico do que um deserto real, pois é através do pacto com o demônio que o chefe jagunço Riobaldo se torna capaz de cumprir a sua travessia, depois de uma primeira tentativa fracassada.

No romance, o liso do Sussuarão é um espaço privilegiado para se apreender o modo como Rosa constrói suas paisagens literárias em diálogo com os relatos de viagem. Esse "raso pior havente", "pra lá, pra lá, nos ermos", que reproduz o sertão de forma concentrada, retoma toda uma tradição de relatos de viajantes que se defrontaram com a "terra ignota" – o "estranho território", "lúgubre", "paragem sinistra e desolada", que põe em cheque o conhecimento científico da época.[13] Dentro dessa tradição,[14] que culmina com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a idéia de "travessia" está intimamente ligada à idéia de "vastidão deserta" ou "desertão" – acepção do termo "sertão" presente nos relatos naturalistas – como um espaço ermo e perigoso, marcado pelo calor excessivo, escassez de água, de animais, plantas e pessoas, como se vê no relato de Saint-Hilaire (1975):

> O nome de Sertão ou Deserto não designa uma divisão política de território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população. [...] o Sertão durante o tempo da seca [...] um calor irritante abate o viajante; uma poeira incômoda ergue-se debaixo de seus passos, e algumas vezes mesmo, nem sequer encontra água para aplacar a sede. É toda a tristeza de nossos invernos com o céu escaldante e a canícula do verão. (p. 307-8)

13 Como bem indicou Costa Lima (1997, Cap. VI), a "terra ignota", tal como se apresenta em *Os sertões*, é um "objeto insólito", "insubmisso ao propósito descritivo" de Euclides da Cunha, imerso em suas convicções cientificistas. "Subcena" onde "imagens formam figuras divergentes dos operadores da cena descritiva", emergindo "algo incompreensível do ponto de vista das categorias apenas perceptivas", "a terra ignota seria o correspondente real do que em Rosa seria o Liso".

14 Uma tradição que não se limita aos naturalistas estrangeiros, mas também inclui, por exemplo, o relato de Moreira Lima (1934), secretário da Coluna Prestes, que refez, em 1925, trajeto semelhante ao de Euclides da Cunha (no sertão da Bahia, em 1897) e de Spix e Martius (no noroeste de Minas e sertão da Bahia, no início do séc. XIX).

Tudo estava esturricado; não avisava a menor flor, e não me distraíam nem o zumbido de um inseto, nem o canto de um pássaro. O calor era excessivo [...] Durante toda essa jornada, não vi uma única habitação ou campo cultivado; não encontrei um único viajante, não avistei, sequer, uma cabeça de gado; sobre o cume dos morros apenas avistava uma imensa extensão de carrascos ou de terrenos semeados de pequenas árvores; nada me lembrava a presença e os trabalhos do homem; por toda a parte reinava a monotonia e a imobilidade dos desertos; a seca era desoladora; não havia mais quase flores, e nenhum inseto, nenhuma ave dava ar de vida a essas tristes solidões. (p. 325; 396)

No *Grande sertão: veredas*, ao transformar a travessia do liso no ponto crucial do romance – desdobrada em duas tentativas de percorrê-lo, sendo que a primeira fracassa: é o liso intransponível, o "desmenso, o raso enorme", "escampo dos infernos", "miolo mal do sertão", com uma luz assassina, sem caminhos, sem água, sem árvores, sem sombra – Rosa retoma um *topos* da tradição literária, característico dos relatos de viagem: o lugar terrível, hórrido, desolado, martirizante, mas de passagem necessária, associado ao inferno de Dante:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumiando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros. [...] Mas mor o infernal a gente também media. Digo. A igual, igualmente. As chuvas já estavam esquecidas, e o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia dumas poucas braças, e calcava o reafundo do areião – areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois, se repraçava um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verde-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí, trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso e escabro – no desentender aquilo os cavalos arupanavam. [...] A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem. Os cavalos venteando – só se ouvia o resfol deles, cavalanços, e o trabalho custoso de suas passadas. Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia.[...] Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos.

No relato de Spix e Martius (1976, v. 2, p. 96), os viajantes cumprem mais de uma travessia perigosa do sertão, como na Chapada do Paranã, em Goiás:

Era insuportável o calor [...]. Aqui e acolá a reverberação do calor ardente das areias da charneca produzia oscilação constante da atmosfera, de sorte que todos os objetos pareciam dançar diante de nós. Ou na "travessia perigosa e terrível" do sertão da Bahia, sem água, em busca do meteorito de Bendegó, na região de Monte Santo, descrita com imagens ameaçadoras e infernais[15]: os "ermos sombrios"; o "calor insuportável"; o "sopro da morte"; a "solidão"; o "pavor"; o "medo inquietante":

15 Cf. LISBOA (1997, Cap. 3), que analisa o "Inferno" e o "Paraíso" no relato dos viajantes bávaros.

> Todas as informações concordavam que era preciso caminhar sete dias, por terreno quase completamente privado de água [...] uma marcha lenta por esse deserto tão árido poderia ser perigosa para toda a tropa. [...] A fauna parecia ter inteiramente abandonado esta solidão árida. [...] Nós mesmos lambemos o orvalho das lajes lisas de granito [...] [...] era de temer que, com a continuação de semelhante seca, chegássemos ao fim de tão terrível deserto apenas com a metade de nossa tropa. (Spix e Martius, 1976, v. 2, p. 183-5).

Todos esses relatos foram utilizados na composição do liso do Sussuarão, situado na fronteira de Minas com a Bahia. Lá não existe nenhum lugar com esse nome. Rosa "retira pedaços reais do sertão e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva".[16] Como o próprio escritor comentou acerca de seu processo de trabalho:

> Dizem que o Rosa é regionalista [...] Eu me divirto muito com isso, porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que eu vi em Hamburgo, com coisas de Minas, misturei tudo aquilo e joguei lá – e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo, de todas as fontes possíveis e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto.[17]

Ainda que ligado metonimicamente a uma região, o "sertão" é um artifício, construído pelo escritor, que copia, cria e recria os elementos recolhidos em suas muitas "viagens", não só através do sertão do Brasil, conjugando memórias e pesquisas, mas também através de toda a tradição literária, mística e filosófica (Arrigucci Jr., 1994, p. 7-29). Não é por acaso que Rosa escolheu o pseudônimo *Viator* – viajante, viajor – para inscrever *Sezão*, a versão original de *Sagarana*, num concurso de contos promovido pela Livraria José Olympio, em 1937, bem no início de sua carreira literária.

Tal como o *locus terribilis*, o seu oposto, o *locus amoenus*, lugar aprazível, prazeroso, que encanta e deleita, é também um *topos* recorrente nos relatos de viajantes e nas vistas amenas ou paradisíacas dos paisagistas. Os livros de 1956 retomam esse *topos* através das belas descrições de rios, céus e veredas deslumbrantes:

> Ar assim farto, céu azul assim, outro nenhum. Uma luz mãe, de milagre. E o coração e corôo de tudo, o real daquela terra, eram as veredas vivendo em verde com o muito espelho de suas águas, para os passarinhos, mil – e o buritizal, realegre sempre em festa, o belo-belo dos buritis em tanto, a contra-sol. ("O recado do morro", *Corpo de baile*)

16 Cf. BOLLE, Willi ("O sertão como forma de pensamento", 1999, p. 255-66), que analisa a construção ficcional do Liso do Sussuarão em confronto com a geografia real.

17 Cf. o relato que Haroldo de Campos fez de sua conversa com Rosa (entrevista realizada para o documentário *Os nomes do Rosa*, em São Paulo, novembro de 1996).

O Urucuia, perto da barra, também tem belas crôas de areia, e ilhas que forma, com verdes árvores debruçadas. E a lá se dão os pássaros: de todos os mesmos prazentes pássaros do Rio das Velhas, da saudade – jaburu e galinhol e garça-branca, a garça-rosada que repassa em extensos no ar, feito vestido de mulher... E o manuelzinho-da-crôa, que pisa e se desempenha tão catita – o manuelzinho não é mesmo de todos o passarinho lindo de mais amor?... (*Grande sertão: veredas*)

Nas cadernetas, não há lugar para o espaço terrível, infernal, pois Rosa não enfrenta nenhuma travessia perigosa. Sua viagem se passou sem estorvos, com amplas vistas agradáveis e muitos lugares aprazíveis. O escritor não deixa de anotar o seu deslumbramento diante dos cenários naturais. Os atributos de "belo" e "maravilhoso", geralmente aparecem associados a descrições de veredas e das cores cambiantes do céu:

12 hs. 20' – Costeamos bela larga vereda – a mais bela – com buritis grandes e meninos, verde e amarelo oiro. Nêles o vento zumbe. As fôlhas altas, erectas, se dedeiam. Vários leques, cada um.

6 hs 5' – Crepúsculo. Lá, poente, sôbre o São Francisco e além, onde o sol se pôs: côr maravilhosa – um alaranjado ou cobre, que nunca vi antes. É incrível, parece, que aquilo permaneça. Entre longas nuvens horizontais, escuras. É como se uma coisa nova tivesse sido captada, e exibida. Acima, um suave azul, onde se esgarçam nuvens trevosas.

Seguindo o modelo de relato preconizado por Alexander von Humboldt,[18] que propôs o tratamento estético dos objetos naturais em seus "quadros" ou "cenas" da natureza, os viajantes procuravam harmonizar a descrição científica com a experiência estética para reconstituir as paisagens contempladas em sua totalidade, de maneira viva e exata. Só assim, com essa reconstituição rigorosa da paisagem tal como observada, reproduzindo as impressões experimentadas naquele momento preciso, seria possível ativar a imaginação do leitor, despertando nele o sentimento provocado pela contemplação imediata da natureza: prazer e admiração, paz, tranqüilidade e repouso, grandeza e vastidão, ou terror e espanto.[19]

18 Praticamente todos os viajantes do século XIX que integraram expedições científicas para estudar os diversos aspectos da natureza, os hábitos e costumes de cada povo inspiraram-se no estilo de viagem e narrativa da obra de Alexander von Humboldt (1769-1859), que percorreu a América espanhola em missão científica na companhia de Aimé Bonpland (1799-1804), e publicou *Viagem às regiões equinociais do novo continente* (em 32 volumes, escrito em francês, com Bonpland, 1805-34), *Quadros da natureza* (1808), *Vistas das cordilheiras e monumentos dos povos indígenas da América* (1810-13) e *Cosmos* (1845-1862), dentre outros. Sua obra monumental reúne estudos sobre os diversos aspectos da natureza (botânica, zoologia, geografia, geologia, mineralogia, química, meteorologia, climatologia, astronomia), apoiados em instrumentos de medição, e da vida social e cultural de cada povo (história, política, economia, literatura, arqueologia). Humboldt mantinha contato com um número significativo de viajantes, como von Martius, com quem trocava correspondência, Saint-Hilaire, Wied-Neuwied e Friedrich Sellow, que vieram ao Brasil induzidos indiretamente por sua obra ou diretamente por suas gestões (cf. BELUZZO, *O Brasil dos viajantes*, 1999, v. 2, p. 22).

19 Cf. LIMA, Luiz Costa, "1797-1804: Alexander von Humboldt's research travels in South America (with a view to von Martius and his significance in Brazil" (1999), e "Alexander von Humboldt: descrição da natureza e experiência estética", *Terra Ignota* (1997, p. 219-231); Lisboa (1997); BRUDE-FIRNAU, "Alexander von Humboldt's sociopolitical intentions: science and poetics" (1992); BOLLE (1999, p. 258-59).

Inspirados pelas "cenas da natureza" de Humboldt, os naturalistas procuravam registrar o belo, celebrando liricamente o grande espetáculo da natureza. Se para Humboldt a melhor descrição é aquela que consegue converter o ouvido em olho, tudo que se relaciona com o sensorial, especialmente com o sonoro-visual, é fundamental para a representação estética da natureza.[20]

Mas se os naturalistas se preocupavam com o efeito estético de seus relatos, no entanto, a unidade entre a descrição científica, com sua linguagem expositiva, seca e rigorosa, e a descrição estética, com suas imagens poéticas, apresentava inúmeros problemas de composição. Humboldt procurou solucioná-los através de notas abundantes e extensas em seus relatos – o lugar reservado para o "acúmulo de detalhes e precisões que atestavam a veracidade", como notou Costa Lima (1997, p. 227-9). Recurso adotado por alguns viajantes, como Spix e Martius, mas não por outros, como Wied-Neuwied, cujos dados científicos eram exibidos ao longo do texto. Mas em ambos os casos a harmonia desejada entre ciência e estética não se efetivou. O que se evidencia nas freqüentes mudanças de tom nos relatos, entre o documento científico, com sua voz analítica, e a experiência estética, pessoal e intransferível.

Flora Süssekind (1990) observou essa tensão no interior dos relatos, indicando os momentos em que o naturalista "desarma" o seu olhar para captar a "sensação do instante", como as cores do crepúsculo de um determinado dia. São momentos fugidios, rápidas epifanias, como se, por um momento, o viajante "tivesse de fato visto a paisagem, e a percebesse, não atemporalizada, mas presente, perceptível, com aquela luz e aquelas cores exatas, apenas naquele instante preciso". Mas esse não é o tom dominante nos relatos, pois se o naturalista se deixa levar por alguma vista aprazível e descreve as sensações provocadas pela natureza, "logo retorna ao seu posto científico de observação, petrificando a paisagem com suas coletas e listagens".

Nas cadernetas de Rosa são freqüentes os momentos em que o escritor se dedica a "captar" ou "fixar" instantâneos:

> 6 horas menos 10' – No puro, fino, azul do céu, nuvens alaranjadas, dôces, discretas. No nascente e no poente. De todos os lados. Só num ponto é que há nuvens azuis, de friura.

Também nos livros de 1956, a sensação do tempo, que modifica tonalidades e sombras, aparece associada à contemplação da natureza:

> De repente, com a gente se afastando, os pássaros todos voltavam do céu, que desciam para seus lugares, em ponto, nas frescas beiras da lagoa – ah, a papeagem no buritizal, que lequelequeia. A ver, e o sol, em pulo de avanço, longe na banda de trás, por cima de matos, rebentava, aquela grandidade. Dia desdobrado. (*Grande sertão: veredas*).

20 Cf. VELASCO, "Paisajes sonoros: siguiendo las huellas de Humboldt por los espacios acústicos tropicales. Sus descripciones ambientales consiguen repetidamente convertir el oído en un ojo" (1999, p. 60-61).

> Muito mais longe, na direção, outras montanhas – sendo azul a Serra da Diamantina. Sobre essa, o estender-se de estratos. Depois, lá puxada por grandes mãos, sempre nuvens ursas giganteiam. E aqui perto, de repente, se traçou o rápido nhar de um gavião, passava destombado, seu sol nas asas de chumbo: baixava para a bacia, para as restingas de mato.
> ("O recado do morro", *Corpo de baile*).

Nos livros de 1956, Rosa constrói suas paisagens em diálogo com os relatos de viajantes, tomando a viagem como procedimento narrativo. Como no *Grande sertão: veredas*, onde o narrador se configura nos moldes de um viajante em constante deslocamento, que descreve em minúcia, mas através da memória, os lugares atravessados em seu périplo através do sertão. Criado no interior da narrativa de Riobaldo, o sertão do romance não é percebido diretamente, mas evocado no interior de um relato rememorativo que coloca à mostra o seu próprio ponto de mira e incita o leitor ao exercício constante da dúvida diante do narrado.[21] Seu olhar possui uma mobilidade auto-reflexiva tão intensa quanto suas múltiplas andanças. Se ele está sempre em movimento, também a paisagem, inserida no fluxo do tempo, adquire mobilidade. A relação entre sujeito e cenário natural possui uma dimensão temporal, e as mudanças da natureza acompanham plenamente as metamorfoses da narrativa.

Se o sujeito dos relatos naturalistas possui um olhar externo, fixo e seguro, que atemporaliza as paisagens em descrições petrificadas, em Rosa o narrador vê o sertão de dentro, com um olhar "apalpado", incorporando outros pontos de vista. Ao invés de etiquetar o mundo, o narrador do *Grande sertão: veredas* se vê diante de um "mundo misturado" (Arrigucci Jr., 1994), repleto de ambigüidades – "tudo é e não é", como o Liso do Sussuarão, ora intransponível, ora transponível. Riobaldo "nada sabe, mas desconfia de muita coisa".

A opção pelo caminho da ambigüidade e a exploração de um pensamento analógico (via comparações, à maneira dos épicos homéricos) colocam Guimarães Rosa na contramão da via naturalista e documental, que supõe a transparência da linguagem e privilegia o unívoco da ciência, plenamente confiante no poder da observação direta e de seus instrumentos de medição para dar conta de uma realidade supostamente "objetiva" e domesticável.

A viagem de Riobaldo pelos descaminhos do sertão não conduz a nenhuma essência nacional, pura e atemporal. É o que nos alerta o seu comentário irônico logo nas primeiras páginas do romance: quem parte em busca do "legítimo leal" só vai encontrar "bizarrices". Os leitores que desculpem seu "despoder".

21 Cf. SÜSSEKIND (1990, p. 260-80), a propósito do narrador auto-reflexivo, volúvel e corrosivo de Machado.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP* 40, São Paulo, 1994, p. 7-29.

———. Entrevista gravada para o documentário *Os nomes do Rosa*, exibido na GNT/NET, em dezembro de 1997. Roteiro e pesquisa de Ana Luiza Martins Costa e Raul Soares. São Paulo, dezembro de 1996.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 1999.

BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. *Revista USP*, São Paulo, 1994-95, p. 80-93.

———. Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha. *Revista de Literatura Brasileira* 20. Porto Alegre: ed. Mercado Aberto/EdiPUCRS, 1998, p. 9-41.

———. O sertão como forma de pensamento. *Leituras do ciclo*. Andrade, Camargo e Antelo (Orgs.). Chapecó/SC: Grifos/Abralic, 1999, p. 255-266.

BRUDE-FIRNAU, Gisela. Alexander von Humboldt's sociopolitical intentions: science and poetics. *Traditions of experiment from the enlightenment of the present*. Nancy Kaiser e D. E. Wellbery (Eds.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *Guimarães Rosa. Fortuna crítica 6*. 2. ed. Eduardo Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294-309.

———. Entrevista gravada para o documentário *Os nomes do Rosa*, exibido na GNT/NET, em dezembro de 1997. Roteiro e pesquisa de Ana Luiza Martins Costa e Raul Soares. São Paulo, dezembro de 1996.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 41. São Paulo: IEB/USP, p. 235-248, 1996.

CLIFFORD, James. Notes on (Field)notes. *Fieldnotes. The making of anthropology*. Sanjek (Ed.). Ithaca & London: Cornell UP, 1990, p. 47-70.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 29. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves/INL/MEC, 1979. 1. ed. 1902.

DOYLE, Plínio. Contribuição à bibliografia de & sobre João Guimarães Rosa. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. p. 193-255.

EVANS-PRITCHARD, E. *Os Nuer*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GALVÃO, Walnice N. *As formas do falso*: um estudo sobre a ambigüidade no "Grande sertão: veredas". 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem*: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista*: processos de criação do texto. Tese de Doutoramento. São Paulo: FFLCH/USP, 1985. (mimeo).

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota. A construção de* Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

———. 1797-1804: Alexander von Humboldt's research travels in South America with a view to von Martius and his significance in Brazil, mimeo, 1999, 23 p.

LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na* Viagem pelo Brasil *(1817-1820)*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1997.

LITVAK, Lily. *El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*. Barcelona: Editorial Laia, 1987.

MARIANO. O personagem fala sôbre o autor, entrevista com o vaqueiro Mariano, jornal *Flan*, Arquivo Guimarães Rosa, Série Recortes (IEB/USP), s./d., p. 99.

MARTINS-COSTA, Ana Luiza. As cadernetas do viajante João Rosa. *Guimarães Rosa*. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 19, p. 9-11, nov. 1996.

———. Rosa, leđor de Homero. *Revista USP* 36 (*Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*). São Paulo, dez./fev. 1997-98, p. 46-73.

———. João Guimarães Rosa, *viator*. *Letterature d'America*. Roma: La Sapienza. Ettore Finazzi-Agrò (Direttore responsabile). Anni XIX-XX, n.81-82, 1999-2000, p. 39-78.

———. O olhar do viajante. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29. Sebastião Uchoa Leite (Org.). Rio de Janeiro, p. 42-65, 2002.

MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. *Livros de viagem (1803/1900)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

POHL, João Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1976. 1. ed. 1832, em alemão.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Ed. Universal, 1946.

———. Com o Vaqueiro Mariano. *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro): Parte 1 (26 out. 1947, p. 1;3); Parte 2 (22 fev. 1948, p. 1;3); Parte 3 (7 mar. 1948, p. 1;3).

———. Caderneta 6, documento inédito, manuscrito, 31 páginas, datado de 27 e 28 de maio de 1952. Arquivo Guimarães Rosa, IEB/USP.

———. A boiada 1, documento inédito, datilografado, 80 páginas, Arquivo Guimarães Rosa, Pasta E28, IEB/USP, s./d.

———. A boiada 2, documento inédito, datilografado, 78 páginas, Arquivo Guimarães Rosa, Pasta E29, IEB/USP, s./d.

———. Pé-duro, chapéu-de-couro. *O Jornal*, 28 dez. 1952, p. 1.

———. *Com o vaqueiro Mariano*. Tiragem de 110 exemplares. Ilustração de Darel Valença Lins. Niterói: Ed. Hipocampo, 1952. Republicado em *Estas Estórias* com o título Entremeio: com o vaqueiro Mariano.

———. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

———. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

———. Pequena palavra [27/08/1956]. Prefácio à *Antologia do conto húngaro* [1957]. 3. ed. Paulo Rónai (seleção, tradução, introdução e notas). Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

———. *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

———. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

———. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

ROSA, Vilma G. *Relembramentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Trad. Vivaldi Moreira. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1975. 1. ed. 1830, em francês.

———. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo*. Trad. Vivaldi Moreira. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1974. 1. ed. 1887, em francês, livro póstumo.

SANTIAGO, Silviano. Vale Quanto Pesa (A ficção brasileira modernista). In *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 25-40.

SPIX E MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. 3 vols. 3. ed. Trad. de Lúcia F. Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos/IHGB/INL/MEC, 1976. 1. ed. 1823 (v. 1), 1828 (v. 2), 1831 (v. 3) , em alemão.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

———. O escritor como genealogista. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Ana Pizarro (Org.). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994, p.453-85.

———. Palavras loucas, orelhas moucas. Os relatos de viagem dos românticos brasileiros. *Dossiê Brasil dos viajantes. Revista USP* 30, São Paulo, 1996, p. 94-107.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Baú de alfaias*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1984. (mimeo).

———. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1997.

———. Guardados da memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In DUARTE, Lélia Parreira et al. (Orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 629-34.

WIED-NEUWIED, Príncipe Maximiliam. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1940. 1. ed. 1820-21, em alemão.

Cornélio Pena e Lúcio Cardoso

Imagens de arquivo

Marília Rothier Cardoso

O uso habitual da correspondência supõe o estabelecimento de comunicação entre as pessoas. No entanto, o estudo das cartas, remetidas a parentes e amigos por escritores canônicos, como Kafka, Proust, Baudelaire e Flaubert, entre outros – levou Vincent Kaufmann a discutir essa expectativa do senso comum, desenvolvendo a proposição do "equívoco epistolar"[1]. O artista não troca cartas para aproximar-se dos outros, mas para afastá-los, enquanto presença física, ao mesmo tempo que garante o contato com as escritas alheias – contato que alimenta a própria produção textual. Para servir-se da correspondência como ponto de interseção entre arquivos particulares, é interessante adaptar a proposta de Kaufmann ao caso específico em que remetente e destinatário são escritores empenhados no desenvolvimento de uma obra narrativa, a meio caminho da legitimação por parte da crítica.

Circunstâncias histórico-biográficas reuniram, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, os acervos iconográfico-documentais de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso[2] – os escritores-artistas em questão, que, conforme os registros historiográficos, mantiveram, em vida, uma amizade literária. No entanto, as próprias circunstâncias que trouxeram seus espólios literários para a mesma instituição encarregaram-se de distingui-los: à relativa riqueza documental do arquivo de Lúcio Cardoso (composto de numerosos cadernos e cadernetas de manuscritos, folhas soltas com registro de peças, roteiros, projetos e versões datilografadas da matéria manuscrita) contrapõe-se o caráter lacunar do acervo de Cornélio Pena, que conta com um mínimo de documentos de trabalho, representado por poucas dezenas de folhas esparsas (manuscritas e datilografadas) e com os originais de seus quatro romances, em versão nitidamente "passada a limpo". Como que compensando esse desequilíbrio entre os conjuntos de registros escritos, a coleção corneliana apresenta um número significativo de esboços e desenhos, bem como um conjunto de móveis e objetos, entre os quais suas conhecidas caixas de música. O arquivo de Lúcio, de outro lado, não conta

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

2 Cf. *Inventário do arquivo Lúcio Cardoso*. Org. Rosângela F. Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. O inventário da coleção Cornélio Pena ainda não foi concluído.

com um anexo museográfico (embora seus papéis se refiram à atividade colecionadora do titular) e seus registros da produção iconográfica são bastante pobres e limitados.

Como encontrar instrumentos analíticos adequados ao estudo desses conjuntos heterogêneos? A correspondência entre os titulares dos arquivos – se considerada na contramão da atividade comunicativa, como laboratório da fabulação artística – pode fornecer a referência necessária para a leitura entrecruzada de registros de tipo diverso e em quantidade muito desigual. É que as cartas de ambos apresentam semelhanças de composição, tanto quanto (guardadas as proporções) os resultados dos dois processos de produção, que conhecemos sob a forma de livros publicados.

Sem se destacarem como epistológrafos freqüentes, ao contrário de alguns de seus contemporâneos, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna não deixaram de se cartear com amigos ou companheiros de trabalho. Entre si, trocaram poucas cartas, nas raras vezes em que se afastaram do Rio de Janeiro. Podem-se encontrar, nos arquivos, apenas três cartas assinadas por Cornélio e igual número delas assinadas por Lúcio. Nenhuma das seis foi datada – contingência que, por um lado, dificulta sua localização cronológica e sua utilidade como notícia biográfica, mas, por outro lado, reforça o teor ficcional de tais discursos epistolares. Sabe-se que Lúcio manteve, durante anos, um "diário não íntimo"[3], com marcações temporais imprecisas e carente de suportes factuais, enquanto Cornélio escreveu narrativas em tom memorialístico, desinteressadas de uma reconstrução autobiográfica consistente. É esse mesmo padrão escritural que define a pequena correspondência entre os dois autores.

A rigor, apenas quatro das cartas servem ao objetivo aqui determinado. As duas restantes não passam de bilhetes. A que vem assinada por Lúcio (manuscrita em papel timbrado do Gabinete do Diretor da E. F. Central do Brasil) explicita a intenção de guardar distância e silêncio, como provas de solidariedade a um amigo reservado e arredio: "Sei bem que você não é pessoa a quem se diga muita coisa – e nem as palavras adiantam em situações como a que atravessa"[4]. Significativamente, não há nenhum esclarecimento sobre a situação difícil por que o destinatário estaria passando. A outra – um cartão manuscrito e assinado por Cornélio – agradece, de forma lacônica, o artigo em que Lúcio aplaude uma obra sua. Minimiza o elogio, considerando-o "ótima prova de amizade"; não menciona a obra (deve tratar-se de *A menina morta*, pela referência à revista onde se publicou o artigo), nem se alonga em comentários.

3 CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/I.N.L., 1970.

4 Esta carta e as demais citadas, bem como os outros documentos manuscritos, referidos ou citados, fazem parte dos arquivos já indicados, que são conservados pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

notícias cotidianas pelas cenas operísticas, experimentando efeitos a serem incluídos em dramas ou romances, que se vão produzindo contra a corrente majoritária daqueles anos trinta e quarenta, marcados pelo sucesso de um regionalismo neonaturalista.

O interesse pelo traço grotesco, desenvolvido em direção cômica ou trágica, permeia desenhos e textos, sejam ficcionais, sejam epistolares. No caso de Cornélio, freqüentemente esse traço deforma antigas imagens urbanas, identificadas com Itabira. É o que se encontra em suas duas cartas a Lúcio – numa delas, ri-se de uma cena de bordel itabirano, nos idos de 1850; na outra, simula indignação e raiva contra um amigo que "foi passear em Minas e agora já me escreveu dois cartões-postais de Itabira". A referência da segunda carta vem a propósito de comentários sobre o trabalho literário dos interlocutores – "você me deu notícias do 'desconhecido' e me pediu do 'repouso' e como parece que tenho mesmo que me resignar a 'trocar planos de livros', apresso-me a dizer a você que o citado repouso vai mal" –, onde as pequenas cidades mineiras compõem o cenário de vidas solitárias, conflitos mórbidos e mistério opressor. (Diga-se, entre parênteses, que a novela *O desconhecido* foi publicada por Lúcio em 1940, certamente meses depois da carta em questão; já *Repouso*, o romance de Cornélio – que não se localiza do ponto de vista geográfico, mas destaca a fazenda do Jirau, velha propriedade itabirana da família Pena –, só se editou em 1949.) Aliás, deve-se levar em conta que a referência às fotografias de Itabira e ao livro em andamento (talvez apresentando dificuldades de composição) formam o pós-escrito de uma carta propositadamente romanesca. O motivo sério-cômico dessa carta é a "solidão" do remetente, vítima da "requintadíssima perfídia" dos amigos que teriam viajado todos, abandonando o romancista, depois de terem mandado "a Rachel [lhe] 'transmitir as suas despedidas'". O tom de queixa é contrabalançado pelo desdobramento de imagens-clichê em citações literárias – "pequenos acontecimentos [...] me parecem montanhas que falam e falam contra mim. Por falar em montes uivantes, a novelista está também em Teresópolis, imagine que coincidência, e como o destino gosta de me ridicularizar." – o que resulta num interessante jogo de simulação, onde os laços afetivos se convertem em intriga literária.

A auto-imagem, que o missivista compõe para dirigir-se ao outro, ganha a independência das imagens ficcionais e faz-se acompanhar de gestos inusitados produzidos num ambiente exótico. É assim que a personagem solitária, encarnada pelo remetente, se descreve: "estou me distraindo furiosamente consertando a mobília do Rei Feiçal. No dia que chegou [...], eu a achei poética, com uma nuvem branca envolvendo cada uma das cadeiras, parecia luar e [...] me senti transportado ao fundo da Arábia [...], agora estou reconstituindo os pedacinhos de marfim e madrepérola que caíram". A carta

Em compensação, as quatro cartas mencionadas são longas e denotam gosto pelo desenvolvimento dos temas tratados. Apenas a (provável) primeira – enviada por Lúcio – é manuscrita; mas às três datilografadas não faltam marcas manuais de releitura e correção. A mais longa de todas, que traz a assinatura de Cornélio, tem adendos à margem, com chaves e rasuras feitas a lápis. Sem muita exigência de rigor, é possível ordená-las, pois reportam-se umas às outras, como que retomando os fios da narração. O tema que as aproxima é o da solidão, tramado através de enredos complicados, com partidas, esquecimentos, supostas rejeições, desabafos autodepreciativos, saudades e invejas, compondo variações propositalmente exageradas, na busca de efeito ora patético, ora cômico. A carta que parece iniciar essa pequena série foi remetida por Lúcio de Teresópolis (há um endereço serrano, abaixo da assinatura) e, embora dirigida a um destinatário, lembra uma das entradas de seu diário. Caracteriza, em tom enfático, um momento de crise – "levantei-me tão infeliz esta manhã" – e busca descrevê-la, como se uma personagem se apresentasse, atormentada por excesso de lucidez: "estou aqui, sem coragem [...] de reunir as minhas numerosas máscaras, de pôr em movimento, enfim, toda essa máquina infernal que Deus me deu". Fica clara a situação imaginária do drama, sem referência causadora ou conseqüências reais ("Nada aconteceu."). O romancista, como o "fingidor" do verso de Fernando Pessoa, revelando-se um sujeito em conflito, identifica sua intimidade com o mecanismo "infernal" do jogo da representação. Esse exercício de configurar, em palavras, sentimentos contraditórios é destinado à leitura de outro romancista, de quem se espera olhos solidários, mas também capazes de crítica.

Em resposta a essa exibição epistolar do funcionamento de uma engrenagem explosiva ("Mas é impossível alguém viver como eu vivo, sem explodir ou morrer um dia."), Cornélio desempenha os papéis esperados de conselheiro e especialista na construção de cenas de tormento. Embora incentive o amigo a livrar-se da culpa de ser diferente, pondera que, "com certeza, o acesso de desespero seu já passou", e as "considerações profundas" da carta serão motivo de riso. Bastante sintomáticos da perspectiva de ficcionista são os insistentes paralelos literários ("você tem de ser uma criatura à parte [...] e isso sem o menor wertherismo, sem childharoldismo") e também a menção – ainda que feita pela negativa – à tendência semelhante, surpreendida em seus escritos, de preparar "efeito", fazer "ópera". Admitindo a posição contraditória de ambos, Cornélio reforça o desencontro entre o desejo de atender e o de rechaçar a expectativa social: "E você pode ficar certo de que nunca se chega a ser bom rapaz, mesmo que leve quarenta anos trabalhosamente fazendo o bonrapazismo, como eu fiz, e sou hoje uma caricatura grotesca de tudo que você possa ser ou fazer". Por isso mesmo, suas cartas substituem as

seguinte de Lúcio – remetida a Cornélio, quando este esteve morando (entre 1941 e 1943) em São Paulo – retoma o mesmo mote, ao demonstrar receio de que o destinatário "não recebesse muito satisfeito notícias de seus 'inimigos' do Rio". No mesmo tom, afetando mágoa com o abandono ou a incompreensão por parte do outro ("de que perversidades recônditas suspeitaria o pobre autor?"), Lúcio busca retomar o contato, mas seu interesse é principalmente literário e se apresenta através da citação do auto-retrato romanesco, enviado por Cornélio: "Não ouso perguntar se você está trabalhando, pois é claro que não está. No máximo estará consertando pauzinhos dourados de uma família defunta [...]".

Essas amostras da troca epistolar entre os dois romancistas dão conta de um transbordamento do texto literário para o espaço da correspondência. Toda "escrita de si" – na acepção consistente de Michel Foucault – equivale a um artesanato textual onde se entrelaçam os diversos fios discursivos de que o autor vai-se apropriando. Assim também os registros arquivísticos de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna têm a peculiaridade de revelar que reproduzem, nas cartas como nos romances, ou nos diários como no teatro (no caso de Lúcio), as mesmas matrizes e expedientes composicionais homólogos, apagando a diferença entre texto literário e não-literário. A consulta ao arquivo de ambos, tanto quanto ao apêndice museográfico da coleção corneliana, desfaz a ilusão biográfica de que manuscritos e objetos de uso guardam o segredo das mãos vivas que os tocaram. Os quadros de família, assim como as peças do mobiliário de Cornélio formam o conjunto ficcionalmente construído de sua obra. Os variados cadernos onde se registraram as entradas do diário de Lúcio – mesmo quando contêm anotações cotidianas como endereços, planos de trabalho, listas de compromissos ou de compras – não desvendam nenhuma vida que se confesse, antes transportam para o espaço da produção ficcional as marcas da pressa, os riscos da dificuldade motora, a superposição dos momentos vividos.

Quando examinam a produção de Kafka, para propor o conceito de "literatura menor", Gilles Deleuze e Félix Guattari[5] não se perguntam se a correspondência integra ou não a obra literária do autor tcheco, antes afirmam que as cartas são parte da "máquina da escritura". A pequena correspondência de Lúcio e Cornélio, assim como seus esboços, fragmentos de textos interrompidos e objetos colecionados formam a "máquina infernal", posta em movimento para produzir uma escritura de "paixão e tempestade". Não se trata, no entanto, de tumulto sentimental, explicável por acontecimentos da vida, que o detetive dos arquivos possa farejar, nem tampouco de tumulto dos sentidos, que deixe rastos nos papéis escritos. O texto denso e atormentado

5 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka; Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

de Lúcio como de Cornélio grafou-se em caligrafia elegante e legível, num traçado firme e regular com pouquíssimas rasuras.

O tema que motiva a correspondência entre Lúcio Cardoso e Cornélio Pena é a solidão do artista, inconformado com as imposições e expectativas do bom senso social. Os demais textos, produzidos pela "máquina literária" dos dois escritores, como se pode esperar, desenvolvem de forma mais complexa e elaborada esse mesmo tema, que os faz trocar raras mas longas cartas. Cabe notar, no entanto, que o traço de humor, responsável pelo apelo instigante dessas cartas, está ausente da obra dos dois escritores, colorindo-a de um instigante mas pesado tom trágico. Os manuscritos, que se vão considerar, enquanto amostras do acervo documental de ambos, tratam da solidão – sofrida ou duramente conquistada – e configuram antes constructos reflexivo-artísticos do que caracterização psicológica de personagem ou efusão confessional do autor. Em sua violência contida e elegante – tanto do ponto de vista estilístico quanto do ponto de vista da aparência material dos papéis manuscritos –, esses fragmentos textuais testemunham o que Deleuze e Guattari chamariam a "perversidade" do mecanismo escritural, que "desterritorializa" o uso da linguagem. Dos muitos cadernos do arquivo de Lúcio, destaca-se uma caderneta comum (de capa cinza e arremate em espiral), onde ficou grafado, a lápis, em caligrafia caprichada, o *Diário de terror*, texto que permaneceu inédito até 1991, quando foi incluído no *dossier* da *Crônica da casa assassinada*, editada na Coleção Archivos[6]. Por seu lado, a pequena seção documental do acervo de Cornélio Pena apresenta folhas soltas, onde se acham manuscritos ordenadamente, à tinta, capítulos ou partes de capítulos da narrativa, que seria publicada em 1939, com o título de *Dois romances de Nico Horta*. Dos três fragmentos narrativos estudados, dois foram integralmente aproveitados, apenas com outra numeração; o terceiro foi deixado inédito.

Se o diabolismo das escritas de Cornélio e Lúcio desterritorializa toda referência, praticamente desaparece a distinção genérica entre romance e diário, assim, podem-se considerar homólogos os estados mentais de excitação ou letargia de Nico Horta (a personagem) bem como as reflexões tão torturadas quanto eufóricas do redator do diário. Apenas uma diferença é significativa: o diário tem uma dimensão metalingüística, que falta ao romance corneliano. Na segunda página do *"Diário de terror"*, grifam-se duas palavras: "futuro" e "atual", indicando, aí, uma operação subversora da lógica comum e da cronologia, com a conseqüência, insistentemente buscada, da ultrapassagem de limites e barreiras. Algumas frases bastam para exemplificar esse comportamento textual desafiador: "No mais extremo limite, começamos a ser realmente mais do que homens."; "[...] eu caminho no terreno dilatado onde sou

6 CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. O "Diário de terror" acha-se transcrito nas p. 743 a 749.

ao mesmo tempo [...] meu ser reconhecido e meu ser sem fronteiras, portanto meu ser sem tempo." Mesmo com seu teor impactante, o ato da escrita parece fluir sem problemas, pois o manuscrito quase não traz rasuras – e estas praticamente se limitam a acréscimos, na entrelinha, de pronome, artigo ou conjunção. Raríssimas emendas são significativas, dessas, pode-se citar a frase – "finalmente sem futuro" – que foi riscada (numa indicação de descarte da circunstância, referida pelo advérbio) e substituída pela construção diretamente afirmativa: "O futuro não existe porque há muito eu me constituí o meu definitivo futuro. É o único modo de se inaugurar a época do terror."

A entrada da escritura e seu sujeito na "época do terror" responde a um impulso de radicalidade, que não inclui o humor, presente no laboratório epistolar. O acréscimo da palavra "âmago", na entrelinha de uma frase, que se torna: "As grandes emoções sacodem até o âmago a estrutura física do ser [...]", indica essa mudança de direção do discurso, mantido tenso por estruturar-se em pólos contraditórios. Corre, também, paralelamente, um discurso metalingüístico, que indica a *"paixão"* como objetivo visado e ponto de contato desse sujeito-autor, necessariamente solitário, com o outro desejado – o leitor: "Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão."; "Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes." Mais adiante, a nota solitária do diário retorna, na constatação de que "para dizer certas coisas são necessários certos leitores; e como certos leitores são raros, é melhor calar do que dizer ao vento [...]". A busca apaixonada desses leitores certos é que deve ter estimulado a correspondência entre Lúcio e Cornélio, pois este partilha igual desejo e iguais dificuldades. Ocupando o extremo negativo e mórbido da linha de força representada pelo sujeito do diário, a personagem, Nico Horta também é movido pela paixão em seus monólogos interiores. Assim se revela, na trama romanesca corneliana, a tensão de contrários, inauguradora da "época do terror". No fragmento manuscrito correspondente ao capítulo LXXVII, Nico procura "defender o tesouro que se agitava em seu coração com implacável e feroz alegria [...]". Seu desconforto, ao reconhecer-se tão débil quanto obstinado, contamina a própria marcha da escrita, que, fluente na maior parte dos manuscritos, apresenta duas rasuras equivalentes, em seguida. A cena do casamento de Nico e Maria Vitória, momento igualmente esperado e temido, descreve-se nos seguintes termos: "A matriz do Rosário [...] cantava com eles um grande cântico de festa, tão grande, tão gigantesco, que Nico Horta sentia-se invisível, perdido nele com Maria Vitória e o cortejo nupcial que os acompanhava pondo em fuga todas as suas pequenas resoluções e preparativos." Duas vezes nessa frase o adjetivo 'pobre' foi escrito e cortado – "e o pobre cortejo"; "nele recorreram pobres figuras" –, mostrando

a ambivalência das paixões trocadas, no espaço escritural, entre autor e personagem. Essa via tortuosa da paixão, que tensiona até o limite o tecido discursivo, mas mal se entremostra na superfície manuscrita, pode bem ser caracterizada, nos termos do diário de Lúcio, como aquela que leva o sujeito "até à náusea, até ao espasmo", "até à saciedade", "até à afronta".

O trecho manuscrito de *Dois romances de Nico Horta*, que acabou não se transformando em capítulo, gira em torno de Didina Guerra, personagem secundária da narrativa. Didina é observada e descrita num momento de crise, o velório do irmão, cuja vida solitária ela dramatiza através de um comportamento considerado insensato: "ela repeliu seus amigos, entrou com um galo na sala mortuária [...] e apresentou-o como sendo o único Amigo, [então] todos se convenceram para sempre de sua incurável loucura.". Aproximando o galo do cadáver, Didina faz "um gesto misto de simulação e de verdade". Nessa afirmativa, em que se percebe a conjunção 'e', caracterizadora da ambivalência, colocada posteriormente, substituindo a conjunção 'ou', mais condizente com a lógica dos sensatos, fica bem evidente o interesse pela personagem tida como insana e, por isso, capaz de oferecer um modelo em miniatura, onde se refletisse a vida incompreensivelmente solitária e mal-sucedida de Nico Horta. Mas, a organização final do romance descartou-se desse manuscrito; assim, a cena grotesca e eloqüente, como vários dos desenhos de Cornélio, ficou esquecida entre os registros do arquivo. Aí, ela integra um conjunto mais amplo e diverso que os capítulos do romance publicado e se oferece à decifração ao lado das caixas de música emudecidas e dos retratos de família cujos integrantes ninguém mais identifica. Mesmo com sua ordem rígida e permanente, esse espaço de museu-arquivo também integra a "época do terror".

A amizade entre os dois poetas começou em 1919 quando Ribeiro Couto lera o poema "Cartas de meu avô" e fora, por causa da admiração suscitada, apresentado a Manuel Bandeira por Afonso Lopes de Almeida[5]. Vinte e um anos depois, ele recepcionaria Bandeira na Academia Brasileira de Letras.

Os dois poetas dedicaram poemas um ao outro: no seu *Poemetos de ternura e de melancolia*, Ribeiro Couto apresenta "A canção de Manuel Bandeira"[6]; em *Estrela da tarde*, Manuel Bandeira publica uma "Elegia para Ribeiro Couto"[7]. Mantiveram-se próximos até a morte de Couto, em 1966.

Durante esses quase cinqüenta anos, os dois amigos estiveram em cidades diferentes. Manuel Bandeira nunca se afastou do Rio de Janeiro. Ribeiro Couto, depois de alguns anos em que exerceu os cargos de delegado de polícia e promotor público em várias cidades serranas de Minas e São Paulo, ingressou na carreira diplomática, em 1931. Em 1947, foi designado ministro plenipotenciário na Iugoslávia. Elevado à categoria de embaixador em 1952, residiu em Belgrado até 1963, quando se aposentou aos 65 anos. Três anos mais tarde, faleceu em Paris.

A distância motivou uma vasta correspondência entre os poetas: são ao todo 490 cartas, que se encontram no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Aparentemente, a correspondência recebida por Ribeiro Couto foi mais bem-preservada por ele próprio, pelos herdeiros ou pelas circunstâncias: do total dessas cartas, 426 são de Bandeira endereçadas a Couto; as 64 restantes são cartas de Couto a Bandeira.

No período que vou tratar, desde a primeira carta existente, que data de 1919, até o fim de 1928, quando Ribeiro Couto segue definitivamente para a Europa, tendo desembarcado em Marselha, foram localizadas 160 cartas entre os dois escritores, assim distribuídas anualmente:

Correspondência entre Manuel Bandeira e Ribeiro Couto: 1919–1928

	1919-1925	1926	1927	1928	Total
Manuel Bandeira	18	65	47	14	144
Ribeiro Couto	9	2	4	1	16
Total	27	67	51	15	160

Um simples exame da tabela acima nos indica que a correspondência enviada por Ribeiro Couto deve estar enormemente desfalcada. Em 1926, por exemplo, estão registradas somente duas cartas no acervo de Bandeira. Ao mesmo tempo, encontramos 65 cartas deste último dirigidas ao amigo poeta; ou seja, uma média de mais de uma carta por semana. Essa intensidade de

5 Cf. BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 22.

6 COUTO, Rui Ribeiro. *Melhores poemas*. Seleção e apresentação de José Almino. São Paulo: Global, 2002, p. 29

7 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. In BANDEIRA, op. cit., p. 328.

Manuel Bandeira & Ribeiro Couto

Correspondência dos anos 20

José Almino de Alencar

Uma carta é quase sempre portadora de múltiplas significações. Para o pesquisador, ela toma o sentido das relações que envolve, da posição de cada correspondente nos seus respectivos universos sociais, na densidade das ligações intelectuais e psicológicas implicadas, na qualidade do projeto comum que porventura engaje os que se escrevem. Para o estudioso da literatura brasileira, a correspondência entre Manuel Bandeira e Ribeiro Couto vem a ter um interesse particular, não somente pela dimensão intelectual dos dois escritores, mas também porque, entre outras características, esse conjunto de cartas constitui registro privilegiado de um período particularmente expressivo da nossa história cultural – o modernismo – e de uma amizade literária que durou mais de quarenta anos.

Hoje em dia, a importância de Ribeiro Couto junto a um poeta da dimensão de Manuel Bandeira pode causar estranheza, sobretudo tendo em vista o relativo esquecimento em que se encontra a sua obra. No entanto, é o próprio Bandeira que salienta o papel do amigo, por várias vezes, no seu *Itinerário de Pasárgada*[1]:

> Mas voltando a Ribeiro Couto, foi por intermédio dele que tomei contato com a nova geração literária do Rio e de São Paulo, aqui com Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Di Cavalcanti, em São Paulo com os dois Andrades, Mário e Oswald...[2] [...] Eu já estava bem preparado para receber de boa cara os desvairismos de Mário, porque Ribeiro Couto, grande farejador de novidades na literatura da Itália, da Espanha e da Hispano-América (correspondia-se com Alfonsina Storsi e outros argentinos) me emprestava os seus livros..."[3] [...] À influência do homem Ribeiro Couto, muito saudável, e do poeta Ribeiro Couto com os seus amados simbolistas de segunda ordem – Samain, Jammes, etc. – veio juntar-se a de Mário de Andrade..."[4]

1 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

2 Ibid., p. 60.

3 Ibid., p. 61.

4 Ibid., p. 62. Em uma carta a Mário de Andrade, de 23 de maio de 1924, Bandeira dá o mesmo testemunho: "O Couto vivia falando no Oswald, em Anita, em Brecheret. Companheiro dele era o Di. Mas este não tinha a irradiação generosa do Couto. Eu era modernizante sem saber. Foi o Couto que me revelou os italianos e os franceses mais novos, Cendrars e outros." *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Marco Antônio de Moraes (Org.). São Paulo: Edusp/IEB, 2000, p. 124.

contatos no período considerado é confirmada pelo próprio Ribeiro Couto em um depoimento de homenagem a Bandeira por ocasião do seu aniversário de cinqüenta anos:

Fui o primeiro leitor de quase todos os poemas escritos depois do *Carnaval* (1919). Antes quando residíamos na mesma cidade, depois à distância (que a correspondência constante e as alegres visitas anulavam), durante dez anos, pelo menos, não se passou semana sem que trocássemos essas impressões risonhas ou tristes, sempre leais e completas em que o coração se purifica.[8]

Durante esses dez anos, a primeira década do modernismo brasileiro, inicia-se e consolida-se a carreira literária de Ribeiro Couto e foram escritos ou publicados os dois volumes mais expressivos da poesia de Manuel Bandeira: *Poesias* (*A cinza das horas, Carnaval e Ritmo dissoluto*), em 1924, editado pela *Revista de Língua Portuguesa*, dirigida por Laudelino Freire, e *Libertinagem*, com poemas de 1924 a 1930, publicado em 1930, em uma edição custeada pelo poeta[9].

No Brasil, com o modernismo, Júlio Castañon[10] nos assinala, a correspondência literária sofre algumas modificações significativas. Ao lado das transformações buscadas e conquistadas pelo movimento, desenvolve-se intensa reflexão e discussão. Um dos espaços para essa reflexão e discussão vem a ser sem dúvida a correspondência entre escritores que se encontravam em diferentes cidades, como Mário de Andrade em São Paulo, Manuel Bandeira no Rio de Janeiro ou Carlos Drummond de Andrade em Belo Horizonte.

Nesse período, anterior à telefonia interurbana, quando a vida literária, antes concentrada quase que exclusivamente na Corte, começava a tomar formas significativas em outros centros urbanos, os modernos vão construir uma vasta teia de correspondência. Através dela circulam os manuscritos e suas respectivas correções, opiniões estéticas, sugestões bibliográficas, colaborações para revistas, conspirações para a publicidade de livros e personagens, intrigas, suspiros e queixas.

Nesse mar de cartas destaca-se a presença de Mário de Andrade, que vai fazer da correspondência um instrumento ativo e consciente da militância literária, exercendo um papel múltiplo de agitador, doutrinador, incentivador e pedagogo. Nas suas cartas, nos diz Walnice Galvão[11], Mário de Andrade "aconselha, admoesta, comenta, discorda, prega, teoriza, doutrina, corrige poemas e outros escritos". Em carta (naturalmente) dirigida a Sousa da

8 COUTO, Rui Ribeiro. De menino doente a rei de Pasárgada. *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: s.ed., 1936, p.190.

9 Cf. *Intinerário de Pasárgada*, cit., p. 106.

10 GUIMARÃES, Júlio Castanon. *Correspondência no modernismo brasileiro*. Texto a ser publicado em *History of latin american literatures*. VALDÉS, Mario, e KADIR, Djelal (Orgs.). Toronto: Oxford University Press.

11 GALVÃO, Walnice Nogueira. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 155.

Silveira, em 15 de fevereiro de 1935, Mário dizia que "não há um só gesto significativo em mim que não seja uma atitude destinada, um ato consciente de vontade"[12]. Era como um traço da sua personalidade, uma marca da sua pessoa, que assim fosse.

Tudo muito diferente da inclinação natural de Bandeira, geralmente avesso a programas e a doutrinas, e do tom que é adotado na sua correspondência com Ribeiro Couto.

É sabido, por exemplo, que Manuel Bandeira manteve certa distância do movimento modernista, entretendo com os seus participantes uma relação fraternal e solidária, mas guardando sempre uma discreta reserva, posição à qual ele associa Ribeiro Couto:

> Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme[13].

Para o poeta, todo arrebatamento coletivo, seja ele de natureza doutrinária, lúdica ou histórica – o carnaval, a briga de bar, o modernismo, o ritmo arrebanhador do progresso[14], merece a simpatia amorosa e mesmo a condescendência lírica, mas nunca a adesão íntima, esta ultima reservada à emoção particular, fincada muitas vezes na memória da infância e que ele vai identificar com outra – a de "natureza artística":

---

12 Citada por Júlio Castanon Guimarães, op. cit., p. 21.

13 Cf. *Intinerário de Pasárgada*, cit., p. 65.

14 Veja-se, por exemplo nesta carta a Ribeiro Couto (Rio, 2 de janeiro de 1928) a ternura manifesta diante de um incidente de *réveillon* em um bar carioca:

...há um pega de bofetões entre Dodô e um moreninho valente chamado Ubirajara, camarada de Dodô: Madeira dois FF derramado, o tempo fechou, todo o mundo querendo brigar, uns bêbados em êxtase entrando no meio dos pescoções com a taça na mão propondo a saúde do ano novo, guarda-civil em penca separando gente, o gerente do bar ativíssimo resolvendo amigavelmente as coisas, e eu atento a tudo, calmo, encantado com a mocidade daqueles sujeitos que sentiam uma necessidade absoluta de brigar e de apanhar pra fazer alguma coisa mais que beber apenas.

Na correspondência com Ribeiro Couto, o progresso econômico, mesmo quando recebe um tratamento celebratório, passa quase sempre pelo crivo irônico do poeta, como nessas duas cartas de 1926:

Ontem lhe remeti o *Times*, número dedicado ao Brasil. Um colosso. Li-o de cabo a rabo sem perder uma palavra. Que bela visão panorâmica da vida brasileira! Que estupenda fotografia de São Paulo. Aquele arranha-céu junto do Automóvel Club deu um caráter magnífico à paisagem urbana...

Seu Ribeiro Couto, seu Ribeiro Couto você ainda não escreveu o poema [dos? sobre?] os 4.000 metros do cais de Santos! Então o porto do café é um quilômetro mais longo que a praia de Copacabana...? (Rio, 24 de junho de 1926)...

Dodô voltou de São Paulo onde passou 28 dias. Ficou entusiasmado com São Paulo. Diz que São Paulo dá vontade da gente trabalhar pra enriquecer! (Rio, 12 de agosto de 1926)

Numa outra carta, do mesmo ano (28 de outubro) o tom é definitivamente cético:

Em vez de ter satirizado apenas S. Paulo político, eu podia ter visado o S. Paulo econômico, pois estou convencido que não há superioridade paulista. O formidável adiantamento de S. Paulo é da mesma natureza que a hegemonia fluminense, fruto da civilização cafeeira. Não falei nisso para não magoar os meus amigos paulistas.

> Desde esse momento [em que reuni a emoção particular e artística], posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma apaixonada escuta[15].

Para Bandeira, Vera Lins observa, "o modernismo significou uma aprendizagem"; assim como para Ribeiro Couto, que "continuou ligado ao simbolismo do final do século pela melancolia e por uma certa visão trágica". Esta última estaria mais afinada com um tempo de ceticismo e perplexidade, como o nosso, em que as vanguardas estariam envelhecidas ou pouco convincentes:

> a alegria anárquica das vanguardas modernistas e sua revisão nos anos 60-70 apostava com otimismo no progresso do país que buscaram conhecer. Mas, hoje, nos parecem um tanto ufanistas e dogmáticas[16].

Em várias partes da correspondência entre Bandeira e Couto, paira a sombra da correspondência entre Mário de Andrade e Bandeira, o reflexo das diferenças e das aproximações entre os dois amigos, do embate entre as intolerâncias, as inseguranças de Mário e o temperamento mais conciliador e sereno de Bandeira. Às vezes, uma observação, uma provocação formulada por Mário, dirigida a Bandeira, era respondida por esse último, indiretamente, em carta a Ribeiro Couto, sem mais nem menos, como se o espaço epistolográfico entre os três escritores fosse o mesmo, como se eles estivessem mantendo a mesma discussão simultaneamente.

É bem verdade que Mário implicava com Ribeiro Couto, que achava por vezes leviano, superficial e "irritante":

> Não tem sujeito que consegue me irritar mais, o Couto me desespera... É o pior crítico do mundo, quando critica alguém na verdade se observa a si mesmo. Diz que gosta de Paulicéia mas o gosto que tem por Paulicéia me irrita. Não compreendeu absolutamente o meu livro. O que o comove lá dentro são uns detalhes ocasionais, umas notinhas rápidas, umas pequinices de cor local de observação de psicologia pequinininha, rolas da Normal, garoa, ora sebo! Nunca neguei o valor dessas coisas de vida cotidiana você sabe bem disso, uma menina da Escola Normal é uma coisa tão enorme! Tão enorme, não, é uma coisa tão comovente, nem isso, é uma coisa que também pode ser objeto de lirismo e estupendo mas fazer disso a única possibilidade de lirismo me parece duma curteza de sensibilidade enorme. O Couto é assim. É a sensibilidade mais curta que eu conheço... É um pândego delicioso, a delícia da

15 Ibid., p. 33

16 LINS, Vera. *Ribeiro Couto, uma questão de olhar*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa (Papéis Avulsos 30), 1997, p. 5.

pimenta que arde, é ruim mas a gente continua comendo pimenta. Isso: o Ribeiro Couto me parece mais uma especiaria do que um alimento, que você me diz dessa observação?[17]

"Poesia é a meu ver uma organização consciente de lirismo subconsciente", é o que diz Mário de Andrade na sua *Carta aberta pra João Alphonsus*[18]. A irritação[19] para com Ribeiro Couto é a expressão do seu horror ao lirismo sentimental fazendo um uso piegas, acrítico, talvez mesmo demagógico, do que havia de pitoresco no dia-a-dia brasileiro, ignorando a "organização consciente" da matéria poética, que somente ela poderia emprestar sentido e consistência artística a essa matéria.

Em carta a Ribeiro Couto[20], Bandeira reage a esses ímpetos doutrinários de Mário com bonomia e uma certa dose de provocação:

> Não concordo com o Mário no preconceito de novidade: posso encontrar poesia em lugar-comum sentimental. Daí gostar de coisas suas que ele acha sem importância. Posso eu achar também sem importância e no entanto gostar. Você é justamente um desses poetas que chateiam os outros com coisas sem importância. Creio que você entende bem o sentido em que emprego a expressão "coisa sem importância". Digo isso porque o Mário faz diferença entre coisa sem importância com interesse artístico e coisa sem importância mesmo. Pois pode me suceder que eu goste e me comova com a "coisa sem importância mesmo".

Mais adiante, em outra correspondência[21], Bandeira revela, em tom desabusado, o seu desinteresse pela especulação estética; e, ao mesmo tempo que tenta desencorajar o amigo nas suas aventuras teorizantes, manifesta o seu acordo com Mário no que diz respeito à função da composição na elaboração da poesia:

---

17 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 31 de maio de 1925. *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, cit., p. 212. Ou ainda, nessa carta de 3 de maio de 1926:

> Hoje na Sinfônica encontrei o Ribeiro Couto... coisa de uns cinco minutos juntos. Pois ele achou tempo dentro disso para me dar um momento de fel... Entre as ironias, as leviandades e as amáveis perfídias do Couto eu afinal saí da frisa apenas com uma inquietação dolorosa. O ressaibo perseverou até agora, é natural. Por isso escrevo. (Ibid., p. 290.)

18 Na edição de 17/11/26 do *Diário de Minas*. In *A Lição do Amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982, p. 298.

19 Veja-se o mesmo ímpeto nessa carta de Mário a Bandeira de 22 de julho de 1926, em que Mário de Andrade amalgama Jaime Ovalle e Ribeiro Couto:

> Saído duma fase simbolista que produziu nele uma impressão indelével ele [Ovalle] caiu num haicaismo do banal sutil e foi exagerando esse haicaismo essa banalidade e essa sutileza a tal ponto que está nesse destre de fazer poeminhas pequenininhos onde tudo o que não é banal fica por dentro e só o banal é que está dito. Isso é um perigo Manu, um perigo em que Ribeiro Couto muitas vezes caiu. Perigo porque afinal de contas o que fica escrito o que fica objetivado mesmo é só banal e não tem valor nenhum. Carece a gente raciocinar com coragem e decidir que diante da frase mais banal do homem mais banal com um pouco de imaginação a gente cria o mais perfeito dos poemas. Porém esse poema é interior e na frase mesmo ele não está. Ora embora a poesia tenha o seu valor subjetivo como sugestão a virtude está na poesia e não nos poetas que a lêem. (Ibid., p. 299.)

20 29 de agosto 1926.

21 22 de outubro 1926.

Ribeirinho.

Pelo que vejo (carta de 20) você agora é do golpe da estética. Eu acho a estética uma coisa arriscadíssima porque os dados são falhos, a matéria imponderável... Naturalmente tudo o que se constrói sobre essa base é *molto leggero, troppo leggero...*

[...] para você arte é criação emotiva. Estou de acordo. Imediatamente a seguir vem: "Que é que eu procuro, lendo? Gozo da inteligência". Ora, quando eu leio um capítulo de física, procuro também gozo da inteligência e o consigo. Física não é arte. Logo, por você encontrar gozo da inteligência numa carta não pode dizer que carta é arte. Poderá sê-lo quando houver "criação emotiva". Um capítulo de física pode gerar emoção mas esta será de caráter científico. Há uma emoção específica própria da arte e ela deriva da criação ou recriação de vida. As cartas que você tanto aprecia e chama substanciosas são aquelas em que não há composição, em que a inteligência crítica intervém pouco. Em literatura quer-se mais composição, mais crítica. Você aprecia muito as minhas cartas, mas toda vez que eu apliquei o processo epistolar a poemas ou artigos desagradei a você. [...] No fundo (você inconscientemente) você está com o Mário e eu acho que com razão: um poema é composição; quando não há composição, o que existe é um fragmento lírico. Naturalmente há mais frescura no puro lirismo. Porém maior "gozo da inteligência" na composição. Basta de estéticas.

Na verdade, o interesse maior de Bandeira está nos procedimentos de elaboração da linguagem poética, nas eliminações sistemáticas dos excessos, nas aproximações sucessivas à forma final do poema. Daí ele nos dizer, em seu *Intinerário de Pasárgada*, que o exame das variantes foi um dos caminhos que lhe abriram a consciência para a poesia enquanto forma de linguagem[22]. Em seu estudo sobre o *O cacto*, Davi Arrigucci assinala

> a constante tendência do poeta à extrema simplificação que parece ter presidido à organização formal da linguagem, submetida à mais completa poda, num claro esforço de redução do discurso lírico às palavras essenciais ao assunto. Tendência que se delineara bem cedo na obra de Bandeira, como observou João Ribeiro a propósito de *A cinza das horas*, mas que só se configura plenamente, nos termos de um despojamento que lembra uma verdadeira arte povera, em meados da década de 20[23].

Notamos assim a predominância do poema breve, aparentemente singelo, de caráter muitas vezes prosaico, cuja força sintética tem o poder de singularizar a inspiração poética. No lugar da "expressão imediata da subjetividade, própria da lírica"[24], tem-se o registro epigramático da realidade objetiva, a descrição de um objeto, de uma cena, em linhas despojadas, visando dar substrato a um sentimento, uma idéia. Na economia do poema busca-se a imagem direta, livre, por exemplo, de toda adjetivação que poderia macular,

22 Cf. ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 39.

23 Ibid., p. 29.

24 Ibid., p. 37.

poluir a força reveladora do concreto. Nessa perspectiva, o poeta passa a ser um caçador de adjetivos e admoesta o amigo:

> Li para o Rodrigo (no fim entrou na sala o Sérgio) o seu *Noroeste*. Lendo-o em voz alta, achei-lhe um defeito de conjunto: achei-o palavroso, adjetival, puxa! Quanto adjetivo dispensável prejudicando a força da concepção e das idéias; e vários lugares-comuns nascidos da bica do entusiasmo[25]. Se eu tivesse com você [...] teria entrado com meu jogo, que como você sabe, consiste no corte.
>
> Fiquei tão impressionado que em casa reli-o com os olhos para ver que impressão recebia. Tive boa impressão. O poema conta bem a avançada sobre o Noroeste, o orgulho expansionista, paulista, etc. Só lendo alto é que tanto adjetivo dá na vista. Lendo-o para o Rodrigo e vendo que quase todo substantivo tinha um adjetivo junto, fui ficando vexado; com vontade de pular o adjetivo.
>
> E, sugerindo uma imagem concreta, a seu feitio:
>
> Pena que você não falasse do massapê que caracteriza o Noroeste. Em vez de dizer *com essa terra amarela coberta de lavouras* podia pôr *com esse massapê amarelo*[26].

Um outro episódio, em que Bandeira ignora uma sugestão de Ribeiro Couto, ilustra, pelo menos aos nossos olhos de leitores no futuro, a habilidade criteriosa do poeta ao selecionar os elementos que compõem um poema. Em 21 de setembro de 1925, Ribeiro Couto escreve de Pouso Alto os seguintes comentários:

> O "Anjo da Guarda" tem um verso que quebra o poema: "Devia ter sido assim". Aquele verso – releia, serenamente [...] Nem compreendo como lhe acudiu! Não ajunta nada de notável ao sentido; e cai. O poema cai ali.

Tratava-se, no caso, de "O anjo da guarda", escrito em memória a Maria Cândida de Sousa Bandeira, irmã de Manuel Bandeira[27]:

> O Anjo da Guarda
>
> Quando minha irmã morreu,
> (Devia ter sido assim)
> Um anjo moreno, violento e bom,
> – brasileiro
> Veio ficar ao pé de mim.
> O meu anjo da guarda sorriu
> E voltou para junto do Senhor.

25 O poema começa com um clichê: "Sob o pálido azul do céu ainda estrelado/ Um vago tom de rosa", de gosto dúbio, e contém inúmeras expressões adjetivadas: "A intuição deleitosa da epopéia rural..."; "A interativa composição de um poema espontâneo e os medonhos cafezais redentores".

26 Carta de 27 de outubro de 1927.

27 Falecida em 1918.

A observação é irritada, impaciente. A recomendação é enfática. E, no entanto, a *quebra* introduzida pelo verso – uma sentença (reforçada pela presença de um parêntese) no pretérito imperfeito, em meio a uma narrativa toda ela no pretérito perfeito, vem trazer um elemento de complexidade ao poema. Sem aquele verso, ele seria uma manifestação da resignação triste, tingida pelo humor melancólico de um irmão diante da morte da irmã. E não seria mau. Com ele, que traz uma conotação inconclusiva, uma nota de meditação e de irresignação, fica incluída, sem prejuízo dos outros significados, a idéia da perplexidade e de insubmissão do poeta diante da morte.

O amor do detalhe, o olho para a pequeneza que transforma o sentido e empresta gozo e importância à "coisa sem importância mesmo" é a marca da poesia de Bandeira. Encanta-o surpreender e ser surpreendido nesses achados. Por exemplo, ao saber por Mário de Andrade que um maneirismo que lhe havia passado despercebido tem um valor particularmente expressivo:

> Comoveu-me a observação dos diminutivos. Depois que adoeci tudo que era meu ou para mim levava diminutivo da minha mãe: o leitinho de Nenê (era assim que me chamava), o copinho de Nenê, etc. Como vê, está no sangue. Concordo [...] com você, que a minha imaginação é fraca e convencional em concepção. Valho mais pela expressão[28].

Bandeira refere-se aqui à uma observação de Mário de Andrade em um artigo que acabava de ser publicado na seção crônicas da *Revista do Brasil* (nº 107)[29]:

> E aparece um defeito saboroso do *Ritmo dissoluto*: a mania de diminuir tudo, carinhoso, por sossegado amor. Com certeza ele não reparou que exprime por diminutivos tudo que ama.

Aparentemente o poeta apreciou tanto o reparo do amigo que passa a distribuir diminutivos na sua correspondência, em tom de blague naturalmente, escrevendo frases inteiras em que utilizava uma corruptela do sufixo *inho*, *im*, formador de diminutivos, muito utilizada em certas regiões do Nordeste. Durante o ano de 1926, o procedimento repete-se em várias cartas a Ribeiro Couto. Por exemplo:

Em uma carta de 24, ou de 25, de fevereiro:

> Recebi cartim mas vou abandonar liguazim pra falar seriozim;

Em uma outra, de 8 de junho:

> O medin de Manuelzin morrerzin perturbou Ruizin, não ezin?.. Dodô tambem tem medim que Manuelzim morrazin. Ruizin e Dodozin gosta mesmozin de Manuelzin. E [Manuelzin] gostazin ser gostadin assinzin.

28 Carta de 27 de dezembro de 1924. *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, cit., p.166.

29 Com o título de *Manuel Bandeira*. *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, cit., p. 167.

E nessa última, sem data:

> Coutin,
> Aí vão as provins. Aconselhin no fim do poemin (do meu poemin) "Diálogo sobre a felicidade"
> Eu também quero ser feliz, estrangeiro:
> Quando eu recito assinzin daquela maneira maravilhosa
> Corrige e manda o mais depressa possível. Já comprei os sapatins de Meninin vou agora comprá as meins. Sapatinhos é Elegantim, mesmo.
> Manuelzin.

Com o modernismo, observa Castañon, a carta perde a formalidade que se encontra até essa época; torna-se efetivamente troca de idéias, informações, como substituto efetivo da conversa... "para além de questões literárias, [ela] será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária"[30]. As cartas tornam-se uma festa para os olhos do *voyeur* literário (entre os quais me incluo), mas elas vêm a ser também um repositório de detalhes úteis à compreensão da vida intelectual da época e das condições efetivas em que se exercia o ofício de escritor.

Bandeira e Ribeiro Couto são egressos de meios sociais bastantes diferentes. Manuel Carneiro de Sousa Bandeira é filho de uma família tradicional, originária de Pernambuco. Cresceu em ambiente intelectualizado, cursou o Ginásio Nacional, hoje Pedro II, aprendeu línguas cedo, foi se curar da tuberculose na Suíça. Aos 40 anos, em 1926, não tinha emprego fixo, vivia de um montepio da irmã falecida e de traduções e contribuições periódicas para a imprensa. Morava em casa alugada, onde sublocava um quarto[31]. Procurava manter uma dignidade de pobre, fugindo de favores ou comprometimentos maiores com os poderosos e evitando (o que na época parecia o inevitável) o emprego público. Nas suas cartas a Ribeiro Couto, são inúmeros os relatos dessas dificuldades:

> Já aluguei a sala, ufa: A um italiano *molto coltto* – separato dalla moglie representante della Compagnia Monotypo do Brasil chi chiama Perracini. Entre 50 e 60 anos, simpático, sai de manhã volta de noite. Bateu o duzentão adiantado em momento inapelável pois até da verba do ferro elétrico só restava os 2$500 para o último almoço[32].

Pouco tempo depois, tendo o italiano *molto coltto* abandonado o quarto, um casal amigo passa a lhe mandar o almoço diário:

> Não se preocupe comigo. Uma vez que eu tenho o almoço garantido, está tudo muito bem. E até pra saúde é melhor, pois a descida à cidade para o almoço sempre me foi prejudicial. A

30 Ibid., p. 16.

31 Uma parte da correspondência é dedicada às suas dificuldades com os inquilinos.

32 4 de maio de 1926.

força maior me fez aceitar dos Blank um oferecimento que eu antes recusava pra não dar amolação aos outros. A crise, de resto, continua. Não aparece ninguém para ver o quarto[33].

Rui Ribeiro Couto era doze anos mais moço do que o amigo. Nasceu em Santos, São Paulo, em 12 de março de 1898, filho de um comerciante, José de Almeida Couto, e de Nísia da Conceição Esteves Ribeiro, portuguesa, negra, da ilha da Madeira. Fez os estudos em meio a seu trabalho de jornalista. Como Bandeira, também é acometido por tuberculose e, já formado, aceita o emprego público em região do interior que seria propícia à sua recuperação. Em fins do ano de 1926, tentava aprender inglês e francês. Neste último idioma, procurava escrever poemas, ainda bastante precários, a julgar pelas correções do mestre:

O seu poemeto é bom mas o francês está bem erradinho. Foi o diabo você ter mandado ao Prudente, pois tem dois erros safados:

tu est em vez de *tu es*, e *si la maison restais vide* em vez de *si la maison restait*. Também está errado *attends que ie finis*; deve ser *attends que je finisse*[34].

Durante a sua estadia no interior, Ribeiro Couto acumula[35] as suas atividades como delegado de polícia ou promotor público com a prática de advogado da roça, da qual dá notícias periódicas a Manuel Bandeira:

Ontem, domingo gramei 4 léguas a cavalo, fui às 9 e voltei 3 da tarde, 2 de ida e 2 de volta, sendo que esta depois do almoço e de andar a pé subindo morros, para acertar uma divisa de caboclos teimosos. Ganhei 150$. Foi um serviço duro, porém era preciso ganhar. Deram-me também uma leitoa, fora o trato.[36]

.....

Vou deixar a promotoria no dia 3, para pegar uma causa criminal em Silvestre Ferraz. Causa pequena, 2:500$000, mas que oferece a oportunidade ambicionada. Dá coragem. Tenho outros serviços encaminhados (lá mesmo e aqui), de modo que aproveito a hora para deixar de aturar um juiz municipal analfabeto, um escrivão criminal perobíssimo e um rábula (o Anto° dos Reis) infamérrimo.[37]

33 11 de agosto de 1926.

34 25 de outubro de 1926. Há um outro exemplo, bem anterior (6 de julho de 1921), referente ao aprendizado do inglês:

Da sua tradução de Emerson:

Their daily life gives it the lie A sua vida quotidiana apresenta-lhes a mentira

Não me parece estar certo. *To give the lie* é *desmentir*. "A vida quotidiana deles dá-lhe (a ela, a teologia) o desmentido".

...and to establishing the standard of good and ill... ...fincando a bandeira do bem e do mal...

Aqui *standard* é padrão: ..."estabelecendo o padrão do bem e do mal..."

35 Quando não está em licença médica. Dos quase quatro anos passados no interior, Ribeiro Couto teve 16 meses de licença de saúde.

36 Pouso Alto, 26 de setembro de 1927.

37 Pouso Alto, 22 de maio de 1928.

Nesses relatos da vida miúda dos dois amigos, dos seus empregos, das suas dificuldades, não há como evitar perceber o trabalho de dois escritores que se mostram um para o outro, numa escritura entre entendidos, cada um sublinhando a seu modo o estilo familiaresco, desabusado, introduzindo a nota irônica, o traço rápido na descrição das cenas. De tal maneira que às vezes o enunciar do poema chega como uma continuação natural da carta[38]:

> Tenho passado um mês divertido com o Gilberto: é um companheiro excelente porque é meio fraquinho como eu, discretíssimo, e dá uma perna ao diabo pra debochar os outros. Nós levamos uma vida surrealística de mistificações.
> Esta manhã ele me contou um episódio onde eu descobri incontinenti o *self-made poem*. Lá vai
>
> Apresentação
> Na sala da redação do grande matutino
> O redator-secretário fez a apresentação:
> "Fulano, uma glória nacional:"
> "Sicrano, esperança do norte."
>
> A esperança do norte não disse nada.
> A glória nacional também.[39]

Tudo em volta – o modernismo – incentivava o registro do imediato, a empatia pelo cotidiano, uma narrativa às vezes propositadamente *naïve* e enfaticamente parodística que os dois amigos enviavam uma ao outro, como pequenos petardos literários. Tal como nessa carta de Bandeira, de 17 de dezembro 1926:

> COUTO CUIDADO COM OS MITÔMANOS! Nós estamos cercados de mitômanos!!
> Pelo menos assim diz Galeão Coutinho.
> Há mitômanos no jornalismo, na política, na literatura.
> ELES PENETRAM ATÉ EM NOSSAS CASAS!!! É horrível.
> Antero [de Quental] é mitômano
> Zeca Patrocínio é mitômano.
> Mot de la fin: A novela do Galeão não se chama mais

38 10 de janeiro de 1928.

39 Uma curiosidade: note-se a semelhança de *Apresentação* com *Política literária*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Alguma poesia – poemas* (Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930):

> O poeta municipal
> discute com o poeta estadual
> qual deles é capaz de bater o poeta federal.
> Enquanto isso o poeta federal
> tira ouro do nariz.
> *Política literária* é oferecido a Manuel Bandeira

A Dançarina dos mil semblantes.
Vai sair com o título: Envenenados de Amor!
[Do seu] Manuel.

É o que vemos também na primeira carta enviada da Europa por Ribeiro Couto[40] ao amigo e que finaliza a parte da correspondência tratada aqui. Dela, eu desentranhei, à maneira de Manuel Bandeira, esse poeminha:

Ribeiro Couto tem sempre na alma o Brasil ou Pouso Alto.
Manuelzinho, não pretendo sair da Europa
antes de falar correntemente quatro idiomas
e de ter visto os principais países civilizados.

40 26 de dezembro de 1928.

Dramaturgia de leitura – o caso Sanchis Sinisterra

José Da Costa

I

José Sanchis Sinisterra, no interior de sua extensa produção, escreveu peças como *Ay, Carmela* (levada ao cinema por Carlos Saura) – espécie de releitura da guerra civil espanhola por meio da ficção de atores ambulantes que vivem e atuam no interior daquele contexto histórico – e *Ñaque o de piojos y actores*[1] – teatralização do livro *El viaje entretenido*, miscelânea barroca que inclui várias loas e uma espécie de romance e foi composta, na Espanha do século XVII, por um autor considerado menor, Augustin de Rojas Villandrando. *Ñaque o de piojos y actores* inclui também discursos de outros autores do mesmo contexto cultural, bem como trechos de contos populares e anônimos e, ainda, anedotas e chistes folclóricos. Na peça, vemos dois personagens que são espécies de jograis ou atores andarilhos e pobres que, de tanto caminharem, fazendo suas recitações e representações teatrais mambembes, freqüentemente em troca de comida, acabam por cruzar os séculos, indo parar no interior de um edifício teatral atual, no qual os espectadores são figuras fixas à espera permanente da função cênica.

Sinisterra realizou também uma série de teatralizações de textos não teatrais de escritores modernos e contemporâneos, como Ernesto Sábato, James Joyce, Franz Kafka e Herman Melville. Em grande parte de seu trabalho teatral, o dramaturgo parece, de fato, mesclar atividades que se aproximam das de um editor, de um comentador, de um organizador de certas possibilidades de leitura, sendo essa a sua criação. A atividade do dramaturgo, assim concebida, é tensionar contextos distintos, confrontar gêneros, autores e épocas diferentes, espelhando uns nos outros, comparando-os, aproximando-os aqui, distanciando-os ali, propondo jogos diversos em que o estranho entra na ordem do habitual, para que o habitual passe a parecer estranho. A tarefa desse tipo de dramaturgo é, enfim, abrir passagens e interpor barreiras, produzir

1 As duas peças foram reunidas no mesmo livro. SINISTERRA, 1993.

intervalos nos quais jogos variados de espelhamento e ressonância sejam viáveis. Explorando os limites de campos diversos, a atividade dramatúrgica – entre a condição de criação e de metatexto crítico – caracteriza-se, assim, como marcadamente fronteiriça, aproveitando esse adjetivo tão caro ao próprio Sinisterra para nomear e definir seu trabalho teatral. Teatro Fronteiriço é, aliás, o nome da companhia que Sinisterra criou em 1977 em Barcelona e liderou ao longo de duas décadas[2]. De fato, a obra de Sinisterra se tece, em grande medida, como leitura, reprocessamento de textos, glosa, comentário do próprio teatro e da cultura de modo geral, construindo-se na fronteira dos gêneros dramático, crítico e narrativo.

Michel Bernard – em ensaio publicado na *Révue d'Esthétique*[3] – faz uma exaustiva tipologia das formas de apropriação pela cena atual de textos não produzidos originalmente para o teatro. O caso que o estudioso francês chama *teatro de leitura* caracteriza-se como um tipo de tratamento teatral do texto fundado na qualidade escritural do mesmo, "na dinâmica significante e expressiva singular dessa escritura *a priori* estrangeira ao gênero teatral: romance, novela, carta, etc."[4]. Nesse tipo de experiência, segundo Michel Bernard, os atores se limitariam apenas ao que seria quase que uma pura leitura do texto sobre o palco, com um arranjo cenográfico mínimo. Trata-se, então, de uma forma (entre outras possíveis) de teatralização de textos não produzidos originalmente para o teatro, fundada no projeto de pura exibição das qualidades da própria obra literária, em termos de sua carga poética ou de suas estratégias textuais, com a exclusão tanto de uma intervenção mais nítida na obra quanto de sua utilização no interior de um processo de cotejamentos, de tensionamentos, entre textualidade e teatralidade.

II

Marsal, personagem único da peça *Marsal Marsal*[5], meio desencontrado e marginal, sujeito sem emprego fixo ou lugar certo na sociedade, faz em determinado momento do texto uma referência ao hábito de pessoas que gostam de colecionar coisas velhas, reunindo objetos díspares, independentemente de que tenham alguma utilidade ou de que haja alguma ligação entre eles. O personagem, em meio a uma reunião pública – cuja função e significado não domina e onde se encontra sem que saiba o porquê –, tendo sido pressionado a se pronunciar, começa a dizer que há dois tipos de coisas

2 O Teatro Fronteiriço foi sediado mais tarde na Sala Beckett, teatro fundado e dirigido por Sinisterra ao longo de vários anos, durante as décadas de 1980 e 1990, também em Barcelona.

3 BERNARD, 1994.

4 Ibid., p. 103.

5 A peça está publicada na Espanha (SINISTERRA, 1996), mas aqui eu me refiro a ela pela fotocópia do texto cedida pelo autor antes da publicação.

no mundo: "as que estão em seu lugar e funcionam e servem para algo" e "as coisas soltas que já não servem e as pessoas jogam fora, ou perdem ou esquecem delas". O personagem continua, então, dizendo que ocorre de casualmente alguém, "porque gosta da bricolagem", ir recolhendo essas coisas, perdidas, esquecidas ou jogadas fora, mesmo sem saber o que fará com elas. Depois de afirmar para si mesmo, numa descoberta auto-reflexiva, "esse é o teu negócio, Marsal", o personagem dirige-se, de novo a seus ouvintes, do seguinte modo:

> Enfim: já dá para ver por onde estou indo, não? Juntando peças... náufragas, desplugadas, como se diz... e aí aparece um troço novo que talvez não sirva para grande coisa, mas que, pelo menos, está vivo.

Trata-se de um trecho significativo, porque nele o próprio autor, ou o autor implícito no texto, revela, com marcada auto-ironia, algumas de suas estratégias de organização textual, relacionadas ao aproveitamento, leitura e releitura, rearranjos e recontextualizações de aspectos, idéias, trechos ou obras inteiras de certo repertório ou da tradição literária. O trecho pode ser entendido também como uma espécie de leitura livre do discurso de Lévy-Strauss sobre a bricolagem no livro sobre o pensamento selvagem.

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os "meios-limites", isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores[6].

Pode-se considerar também a auto-apresentação do personagem Marsal como uma versão paródica mais do que apenas uma leitura. E aqui tenho em mente a conceituação de Linda Hutcheon sobre paródia como uma atitude simultaneamente afetuosa e mesmo reverente, por um lado, e crítica e distanciada, por outro, em relação ao objeto parodiado[7]. É claro, entretanto, que toda paródia implica uma leitura e que toda leitura pode ser vista como tendo inevitavelmente algo de paródico, isto é, da atitude de manter-se, por um lado, com a coisa lida (próximo dela) e, por outro lado, dela distanciar-se, criticando-a ou simplesmente comentando-a.

6 LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 32-33.

7 HUTCHEON, 1989.

É esse jogo de estar junto e separado simultaneamente que Jacques Derrida – em seu ensaio "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas"[8] – também realiza ao ler o mesmo capítulo de Lévi-Strauss que estou tentando dizer que é lido teatral e parodicamente por Sinisterra em sua peça *Marsal Marsal*. Tanto em Sinisterra quanto em Derrida se produzem efeitos de reversão do sentido do que se afirma ou se retoma.

Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve dizer-se que todo discurso é *bricoleur*. O engenheiro, que Lévi-Strauss opõe ao *bricoleur*, deveria, pelo contrário, construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta de seu próprio discurso e o construísse "com todas as peças" seria o criador do verbo, o próprio verbo. A idéia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é, portanto, uma idéia teológica; e como Lévi-Strauss nos diz noutro lugar que a bricolagem é mitopoética, poderíamos apostar que o engenheiro é um mito produzido pelo *bricoleur*. A partir do momento em que se deixa de acreditar em semelhante engenheiro e num discurso rompendo com a recepção histórica, a partir do momento em que se admite que todo discurso finito está submetido a uma certa bricolagem, que o engenheiro ou o sábio são também espécies de *bricoleur*, então a própria idéia de bricolagem está ameaçada, esboroa-se a diferença na qual ganhava sentido[9].

Mas o que é a bricolagem senão a reunião de coisas díspares, não suscetíveis de se juntarem, do ponto de vista do pensamento logocêntrico[10]? De certa forma, é bricolagem, poderíamos afirmar, toda ruptura de fronteiras que separem as coisas em campos rígidos de identidade ou as disponham em oposições hierárquicas como as que distinguem obras originais de imitação, textos de criação e de comentário, etc. Podemos dizer que a prática da bricolagem (coleção de fragmentos e experiência de interligação mais ou menos aleatória dos mesmos) e, principalmente, a assunção de projetos ou obras de criação como bricolagem – como o faz Sinisterra por meio de seu personagem Marsal – é um procedimento de reversão dessas oposições hierárquicas em

8 DERRIDA, 1995.

9 Ibid., p. 239.

10 Lévi-Strauss não faz uso da expressão "pensamento logocêntrico" no primeiro capítulo do livro *O pensamento selvagem*, onde se refere ao *bricoleur*. O que faz ali é distinguir o pensamento mítico, por um lado, da ciência ou razão, por outro. Estou lançando mão do adjetivo "logocêntrico" para aludir ao que o antropólogo reúne no campo em que inclui a ciência, o conceito, a estrutura (i.e., o necessário) e as atividades do engenheiro, em contraposição ao campo em que aparecem o pensamento mítico, a bricolagem, o fato (i.e., a contingência) e as atividades tanto do *bricoleur* quanto do poeta. Derrida sim se refere a logocentrismo, definido logo no início do seu livro *Gramatologia* como "a metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) que em seu fundo não foi mais – por razões enigmáticas mas essenciais e inacessíveis a um simples relativismo histórico – do que o etnocentrismo mais original e mais poderoso [...]" (DERRIDA, 1999, p. 3-4).

que se funda o pensamento ocidental logocêntrico, uma operação semelhante à que realiza o desconstrutivismo derridiano[11].

Da mesma maneira que, no caso da fala de Marsal, se chama a atenção para a experiência da bricolagem, em muitas peças de Sinisterra enfatiza-se – freqüentemente de modo auto-irônico e burlesco – o caráter de discurso derivado de outras obras, de criação não inteiramente original ou originária. Verifica-se, entretanto, um tipo de efeito de reversão do sentido dessas declarações autodesautorizadoras, veiculadas quase sempre por personagens mais ou menos perdidos, humildes ou – poderíamos dizer – "menores", usando o termo de Deleuze e de Guatarri no livro sobre Kafka[12], termo que o próprio Sinisterra gosta de utilizar para designar seu teatro, quanto aos personagens, à ação e à estruturação discursiva. O discurso que se declara com muita intensidade como cópia, imitação, derivação, acaba de fato por deixar entrever – de modo sempre divertido, no caso de Sinisterra – a possibilidade de que os próprios textos supostamente originais sejam eles também derivados, reunião de aspectos que os antecedem, produtos eles também de releituras, de retomadas de imagens, idéias e formas discursivas anteriores. Quer dizer, a origem acaba por se contagiar num universo onde tudo é derivação e releitura, isto é, bricolagem.

Marsal Marsal é uma peça cujo componente de texto derivado de outras obras de modo direto, como discurso assumidamente citacional, visível na tessitura mesma das falas, é muito menos marcado do que no caso de outros textos do dramaturgo. A derivação é, de fato, mais nítida em peças como *Ñaque o de piojos y actores* ou *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del outro*[13], peça feita a partir do relato seiscentista de Alvar Núñez Cabeza de Vaca[14]. Há, mesmo, no conjunto da produção do dramaturgo, peças que são quase que meras espacializações de textos narrativos, com pouquíssima intervenção sobre o original, como é o caso de *Primer Amor* (a partir do relato homônimo de Beckett) e de *La noche de Molly Bloom* (teatralização do último capítulo do romance *Ulisses* de Joyce).

O dramaturgo espanhol afirma no programa de *Primer amor* que "teatralizar esse texto não significa outra coisa senão pôr em espaço, em corpo, em voz, em presença comum e compartilhada – humilde privilégio do teatro – a palavra nascente do primeiro mestre do silêncio"[15]. Efetivamente, pode-se, talvez, incluir a teatralização do relato de Beckett (projeto comum de Sinisterra, do ator

11 Jonathan Culler, para explicar o conceito de desconstrutivismo, cita o próprio Derrida: "Em uma tradicional oposição filosófica, não temos uma pacífica coexistência de termos contrapostos, mas uma violenta hierarquia. Um dos termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa a posição de comando. Desconstruir a oposição é, acima de tudo, reverter a hierarquia em determinado momento" (Derrida citado por CULLER, Jonathan, 1997, p. 99).

12 DELEUZE e GUATARRI, 1977.

13 SINISTERRA, 1992, p. 167-238.

14 CABEZA DE VACA, Álvar Núñez. *Naufragios y comentarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

15 Cito pela fotocópia da página do programa obtida na Sala Beckett. O texto dramatúrgico, que não foi publicado, será referido pela fotocópia obtida junto à Sala Beckett.

Luis Miguel Climent e do diretor catalão Fernando Griffell) no caso que Michel Bernard chama *teatro de leitura*. Pode-se também imaginar que o teatro fortemente intertextual de Sinisterra funda-se de modo geral nesse tipo de projeto.

A idéia de um projeto voltado fundamentalmente para a exposição teatral de obras literárias (que é, em suma, o que Michel Bernard chama de *teatro de leitura*) não parece, entretanto, dar conta da prática de Sinisterra em suas teatralizações de textos não produzidos originalmente para o teatro. O conceito de dramaturgia de leitura como trabalhado por Michel Bernard também não ajuda a compreender os diversos procedimentos intertextuais, citacionais e paródicos que se verificam em seu teatro de modo geral, mesmo em peças que não se configuram propriamente como teatralizações de obras de outros autores.

Na fatura cênico-dramatúrgica de *Primer amor*, há elementos importantes que não figuram no texto de Beckett. Exemplo disso é a presença de uma corda que cruza todo o espaço do palco em direção à sala. Nessa corda deve-se prender um sino, que é acionado quando os espectadores puxam a corda. Ainda conforme a rubrica, é o som desse sino, tocado pelos espectadores, que leva o personagem – que preferiria se manter inerte – a agir (atuar), em uma espécie de interação pragmática (e conflitiva) entre espectadores, que querem que o personagem seja exibido, e o intérprete – ou seu personagem – que preferiria manter-se em estado de repouso e de silêncio. Estado de que é retirado compulsoriamente pelo soar do sino.

Os sons em *off* – gritos de mulher vindos do espaço extracênico ou da memória do personagem – produzem determinadas reações como que involuntárias no personagem e interferem sobre o ritmo da elocução. Esses sons em *off*, assim como as ações físicas a se realizarem pelo ator, constituem um conjunto de prescrições didascálicas – do mesmo modo que as anteriormente mencionadas a respeito da corda e do sino – tão importantes quanto o discurso verbal (a ser pronunciado pelo ator). Não se pode, de fato, reduzir o projeto de *Primer amor* a uma exibição teatral de determinadas qualidades da escritura narrativa de Beckett. Trata-se, antes, de uma operação pela qual se confrontam elementos textuais e determinadas possibilidades cênico-performáticas, possibilidades essas que parecem constituir um dos tópicos mais importantes da investigação artística que se pretendeu levar a cabo com aquela experiência.

A peça *El gran teatro natural de Oklahoma*[16] foi construída a partir do último capítulo do romance *América* – ou *O desaparecido* – de Kafka, reunindo também uma série de trechos, bem como alusões a personagens e a situações de outras obras do autor de *O processo*. Mas o texto dramatúrgico de Sinisterra não pode ser considerado apenas como uma reunião de textos de Kafka para serem exibidos teatralmente, em uma espécie quase que de recital ou algo do

16 SINISTERRA, 1988.

gênero. Tanto no caso da abordagem teatral de obras de Kafka quanto nos processos de teatralização de textos de Joyce, Melville, Beckett e outros autores, Sinisterra investiga com bastante minúcia e rigor (formulando freqüentemente suas observações em pequenos textos de reflexão) não só as características propriamente escriturais da obra a ser trabalhada teatralmente, mas também, e com ênfase especial, os indícios de procedimentos teatrais ou teatralizadores que de algum modo pareçam interferir na estruturação da obra narrativa a ser agora manipulada teatralmente.

Em *Kafka e o teatro*[17], Sinisterra revisa o que chama de "teatralização do discurso de Kafka" em várias das obras do autor. Já no pequeno texto *La aventura kafkiana a escena*, escrito para servir de apresentação de *El gran teatro natural de Oklahoma*, Sinisterra sintetiza sua visão a esse respeito, destacando "o dialogismo, o dinamismo e a plasticidade espacial do discurso kafkiano, chaves de uma teatralidade implícita"[18], e explica ainda o seu próprio projeto de manipulação dramatúrgica e cênica de textos de Kafka como decorrente do propósito de "questionar do exterior a prática habitual da escritura dramática, tentando dilatar as fronteiras da teatralidade"[19].

Os textos de Kafka trabalhados em *El gran teatro natural de Oklahoma* são, de fato, submetidos a uma intensa e efetiva "plasticidade espacial", a uma mobilidade já não textual, mas cênica extremada. Conforme o que se propõe ou prescreve nas rubricas, não só é muitíssimo explorada a frontalidade da cena, isto é, a relação palco-platéia (o personagem deve entrar em cena pela platéia e sair também pela sala no final do espetáculo; diversas falas são frontalmente dirigidas aos espectadores, ficcionalizados como candidatos a se empregarem no Teatro de Oklahoma). O *hall* do teatro também é aproveitado ficcional e cenicamente, tanto no início quanto no intervalo do espetáculo. Ali estão colados muitos cartazes e se ouvem também anúncios pelas caixas de som, funcionando como meios publicitários de divulgação da abertura de vagas para novos empregados no Teatro de Oklahoma e de informação a respeito dos procedimentos que os candidatos a se empregarem (representados pelos espectadores) devem seguir.

Também as entradas e saídas de cena, ao longo do espetáculo, pela direita, pela esquerda e pelo fundo são vertiginosamente exploradas desde o próprio texto dramatúrgico. Nesse intenso trânsito dos personagens, ocorre uma série de atropelos e de coincidências, de encontros inesperados e de desencontros entre aqueles que se procuram. Verificam-se momentos de grande comicidade, em decorrência dessa movimentação cênica, através da qual se parodiam procedimentos similares utilizados à exaustão no teatro de bulevar.

17 SANCHIS SINISTERRA. *Kafka y el teatro* (fotocópia do original datilografado).

18 SANCHIS SINISTERRA. La Aventura Kafkiana a Escena. Madrid: Revista *Primer Acto*, nº 222 (jan/fev-1988), p. 40.

19 Ibid., p. 40.

Outro elemento de plasticização ou maleabilização espacial é fornecido pela utilização dramatúrgica e teatral do que se pode chamar de espaços extracênicos. Trata-se de espaços invisíveis para o público, localizados nas regiões contíguas ao palco, ou seja, na área das coxias ou bastidores. Nessa região extracênica ocorrem diversos fatos que entendemos que se desdobram simultaneamente à ação principal, que ocupa quase todo o tempo a área propriamente cênica. Essas ocorrências extracênicas, de fato, interferem, freqüentemente, na ação principal (a apresentação de K como candidato a um emprego), por diversos meios: a entrada no espaço propriamente cênico dos personagens das situações extracênicas, ou seja a reversibilidade entre exterior e interior, entre o visível e o invisível; a alusão, pelos personagens que estão na situação visível ou principal, ao que vêem ocorrer (ou supõem que ocorra) nos espaços extracênicos; a reação (independente de alusão verbal) que a visão (ou o conhecimento) das situações contíguas desperta nos personagens que estão em cena (receio, reprovação, etc.); e, finalmente, os sons provenientes dos espaços extracênicos, como, por exemplo, sons de máquina de escrever entre outros.

III

A peça *Naufragios de Álvar Nuñez o la herida del outro*, que já mencionei antes, faz parte de uma trilogia em que Sanchis Sinisterra se dedicou ao tema das viagens espanholas do expansionismo quinhentista[20]. O texto foi escrito a partir do relato de viagem do espanhol Álvar Núñez Cabeza de Vaca sobre os dez anos (de 1527 a 1537) em que ficou perdido na região da Flórida, vivendo entre os índios, em decorrência do naufrágio da frota em que navegara da Europa em missão de conquista e colonização.

O enredo da peça de Sinisterra apresenta uma espécie de rebelião de personagens, seja por terem sido omitidos na narração de Cabeza de Vaca ou por se sentirem rebaixados em sua condição de conquistadores, frente a uma auto-imagem do narrador excessivamente enaltecida e dignificada, construída intencionalmente pelo autor da narração, conforme a queixa dos rebeldes. O que os personagens insatisfeitos desejam é recompor ou reencenar os fatos, almejando, assim, organizar uma representação dos mesmos fatos capaz – agora – de retificar as *visões* que efetivamente tenham sido e possam ainda ser geradas na imaginação de leitores do passado e do presente, como efeito das estratégias discursivas de Cabeza de Vaca.

São, então, fundamentalmente as estratégias textuais e não propriamente os elementos referenciais do repertório do texto quinhentista que os revoltosos querem agora evidenciar. Pretendem reviver (ou recompor ou, poderíamos

20 SINISTERRA, 1992.

dizer com certa liberdade, reescrever) teatralmente as ocorrências, para denunciar as estratégias supostamente perversas ou maliciosas do autor (possibilitando, a partir de novas estratégias de organização, novas leituras não só dos fatos antigos, mas – e, talvez, principalmente, – do texto antigo).

Registre-se que, ao me referir a estratégias e a repertório, estou pensando em certas noções desenvolvidas por Wolfgang Iser na sua teoria do efeito estético. Estratégias (modos de organização das informações no texto)[21] e repertório (referências ao mundo social e às tradições literárias e artísticas)[22] são âmbitos de que se compõe, para Iser, o texto ficcional. Mas a obra literária, o objeto ou mundo da leitura são produtos resultantes da interação entre texto e leitor e não aspectos já dados em quaisquer dos âmbitos do próprio texto, conforme ainda o crítico e teórico alemão[23].

Apesar de a narração de Cabeza de Vaca ser um relato com fins de documentação e registro, ele pode ser tomado como obra de ficção. Segundo Iser, obra de ficção é aquela que exige, em sua própria organização formal, a suplementação criativa do leitor. É assim, afinal, que o próprio Sinisterra parece ler o texto de Cabeza de Vaca, por meio da ficção ensaística que elabora em sua peça *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del outro*.

Quanto à posição de Sinisterra em relação ao original de Cabeza de Vaca, o dramaturgo – ou o autor implícito da peça – distancia-se bastante, sob certos aspectos, do que se poderia chamar propriamente de fidelidade. Sinisterra mantém, ao contrário, uma desconfiança permanente em relação aos enunciados explícitos do texto do viajante quinhentista, como também uma reserva, ao nível ideológico, no que tange a diversos pontos, como por exemplo, a representação dos indígenas e seus depoimentos registrados no texto do colonizador. Na operação de teatralização de *Naufragios de Alvar Núñez*, o projeto parece ser, em parte, realizar um questionamento bastante amplo a propósito do contexto em que se deu o contato dos espanhóis com o chamado novo mundo no século XVI, bem como videnciar uma espécie de continuidade atual da antiga incapacidade européia (e talvez não só à Europa se refira o dramaturgo) de lidar com a alteridade, com a estrangeiridade.

Entretanto, parece também que o dramaturgo se encanta, agora eu diria, por certas qualidades escriturais da narração dos *Naufragios* de Cabeza de Vaca. Os traços de um discurso que parece tão à deriva quanto esteve o personagem, a mistura entre as dimensões historiográfico-referencial e fantástico-ficcional, a ambígua e estranha temporalidade que se constitui no relato, bem como a vastidão espacial, dando aos eventos um caráter equívoco entre a sua dimensão de realidade e a de sonho parecem, efetivamente, gerar determina-

21 ISER, 1996, p. 101-157.

22 ISER, 1996, p. 159-191.

23 ISER, 1999, principalmente p. 97-198.

dos modelos ou *matrizes de teatralidade* que orientam, enfim, a escritura dramatúrgica de Sinisterra em *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del otro*. São muito diversos e apresentam um certo barroquismo, pelo acúmulo e pela miscigenação de elementos, os recursos propriamente teatrais trabalhados, ao nível mesmo do texto, na peça *Naufragios de Álvar Núñez*: a exploração de cenas simultâneas; de intercalação de situações ocorridas em tempos distintos; o uso de todo tipo de hibridização de personagens, de lugares e de tempos.

Nas primeiras páginas da peça, já vai se evidenciando que nela se estabelece um jogo de relações entre o livro do século XVI e o contexto atual em que aparece o personagem que lê aquele livro. Logo se evidencia a trama como um vai-e-vem entre o passado – tempo das ocorrências e da produção do livro – e o presente – em que se realiza a leitura atual do texto do passado. Essa leitura é inevitavelmente criadora, geradora de sentidos e de valores, a despeito da resistência do leitor (pelo menos daquele que aparece em cena) frente a essa atividade criadora. É, de certa maneira, essa leitura que a peça encena. Núñez, o leitor atual que aparece no palco, revive (e transforma) – mesmo sem querer – as ocorrências do livro que lê. Esse leitor atual, perturbado pelas vozes e personagens que se presentificam ante ele, exclama: "Não quero voltar! Aquilo já ocorreu! Já vivi, já contei, já escrevi! Não quero mais sonhar com isso!"[24]. Na ficção organizada pelo dramaturgo, o leitor atual tem o mesmo nome do autor do livro lido e está identificado com ele. É ao leitor que os personagens rebeldes se dirigem quando discutem com o autor.

Há uma fala em que Núñez, dirigindo-se diretamente ao público, protesta em relação ao modo como os outros personagens pretendem reconstruir o seu relato, dizendo que eles querem emendar seu testemunho a "golpes de paródia", "acoplando torpemente os restos do naufrágio... dando vulto a detalhes e descuidando pontos capitais"[25].

Caso nos perguntemos que personagem é esse que fala o trecho acima citado, encontramos como resposta uma figura híbrida, uma espécie de sujeito bipolar. Quem ouve vozes é o personagem do século XX, casado com uma mulher chamada Mariana, um sujeito pertencente provavelmente à classe média de uma cidade grande, sujeito que lê o relato dos *Naufragios* de Cabeza de Vaca. Quem fala como autor, referindo-se ao "meu testemunho", como diz na réplica citada, não se reduz necessariamente ao mesmo personagem em uma situação de delírio psicológico. Pode ser compreendido como o próprio Cabeza de Vaca, quer dizer, uma representação mais ou menos autônoma desse último, ou, pelo menos, uma representação do autor implícito, que se pode depreender do texto dos *Naufragios*, uma imagem de autor, portanto, construída no próprio texto do século XVI e inferida pelo leitor

24 Ibid., p. 190.

25 Op. cit., 200-201.

Sinisterra. Essa figura híbrida (personagem simultaneamente do século XVI e do XX) está fadada à incompletude, a constituir-se como uma colagem de fragmentos, como, enfim, aquilo que o dramaturgo faz, irônica e perversamente, o próprio Núñez afirmar: um *"acoplamento torpe"*, quer dizer, ambíguo, incerto, pouco confiável no que tange à sua realidade, mais ou menos falso em qualquer um dos seus dois aspectos temporais constitutivos, devido à convivência ou à conjugação de um com o outro.

A obra opera, de fato, uma espécie de reconstituição das ocorrências do relato de Cabeza de Vaca, através do retorno dos fatos narrados, retorno que só pode ser o da representação desses fatos. Mas é evidente – de acordo com o que se vê na peça – que não se trata exatamente da volta dos próprios fatos. Afinal, o que está em discussão – para os personagens rebeldes – é precisamente uma representação. Representação essa que fora elaborada por Cabeza de Vaca em seu relato – ou que o autor induz seus leitores a realizarem em sua imaginação. De fato, essa representação que é teatralmente reconstituída não é algo que esteja dado inteiramente no próprio relato dos *Naufragios* escrito por Cabeza de Vaca. Se é verdade, como querem os teóricos da recepção (além de W. Iser, poderíamos lembrar os nomes de H.R. Jauss, Karlheinz Stierle e Hans U. Gumbrecht), que as obras literárias são sempre atualizadas diferentemente pelos distintos leitores, pode-se dizer que essa qualidade de suporte para uma atividade criativa na própria recepção não é difícil de se atribuir a um texto como a narração dos *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Texto tão cheio de lacunas, de espaços de indeterminação, de elementos de repetição, tão marcado por uma temporalidade ambígua e por níveis diversos de implicitação da mensagem, que se torna quase impossível afirmar a existência de uma representação estável e fixa, válida para todo e qualquer leitor. Sinisterra percebe os graus de indeterminação, de ambigüidade e de polissemia do relato de Cabeza de Vaca e encena, de modo mais ou menos burlesco, o texto e o seu contexto como representações concretizadas em parte por Sinisterra (ou pelo autor implícito na organização interna da peça), em parte pelo próprio protagonista da peça – Álvar Núñez –, personagem que o dramaturgo caracteriza, numa espécie de auto-ironia paródica, como – do mesmo modo que o próprio Sinisterra – um leitor atual do relato do século XVI.

IV

Em uma peça recente, *El lector por horas*[26], Sinisterra cria uma situação na qual o ato de ler em voz alta é o veículo por onde escorrem os fluxos e contrafluxos de uma estranha e bela ação dramática entre os três personagens da obra. O pai de uma moça que se tornou cega por conta de uma

26 SINISTERRA, 1999.

eventualidade não muito explicitada contrata um indivíduo para ler textos literários para a filha, que, por sua vez, tem uma grande cultura artística. A exigência principal que se faz ao contratado é que ele não coloque nada de si (nenhuma interpretação ou emoção pessoal) sobre as obras lidas, deixando aparecer simplesmente as criações dos autores. É preciso que, na casa da família onde realizará sua tarefa em sessões regulares, ele esteja meramente como leitor. O que o contratado é como pessoa, seus gostos e preferências, suas contingências familiares e sociais não devem ser referidas nas sessões de leitura. O grande mérito que se espera do contratado é que ele possa como que desaparecer ao iniciar o ato de ler, tornando sua voz um mero instrumento para fazer ressoar a criação dos escritores. Em dado momento da peça, entretanto, as contingências particulares da vida do contratado invadem as sessões de leitura. O patrão revela a esse último, desejando humilhá-lo, que descobriu com editores amigos que ele é um escritor fracassado, cujos livros foram denunciados publicamente como plágios os mais grosseiros de obras dos grandes literatos. Assim se esclarece parcialmente a razão pela qual, como se indica durante a peça, ele necessitava tanto daquele serviço. Talvez porque, na impossibilidade de viver do sonho de escrever, só lhe restava apegar-se à oportunidade de ganhar a vida pelo exercício da leitura. Ler, para ele, e ler abstraindo sua subjetividade e suas contingências pessoais de escritor fracassado, não era apenas cumprir uma exigência de um empregador. Era também realizar seu projeto (ou meramente sofrer fatalidade a que está preso): o de fazer ressoar outras vozes por meio da sua. Projeto que fracassa agora pela segunda vez. Antes, seus livros publicados malograram por uma campanha de difamação pública e, desta vez, sua história pessoal, seu contexto e suas referências invadiram o espaço de leitura que se pretendia asséptico e puro. Assepsia e pureza impossíveis tanto como ideal de originalidade antética absoluta quanto na condição de aspiração de uma leitura na qual o mundo da obra se constitua de modo tal que esteja inteiramente livre de projeções de valores e referências do leitor.

Mas retomando, enfim, a conceituação estabelecida por Michel Bernard, poderíamos dizer, agora, que a produção teatral de Sinisterra realmente não se assemelha àquilo que o pesquisador francês chama de *teatro de leitura*. Quando faço referência a uma *dramaturgia de leitura*, como categoria possivelmente capaz de dar conta do entendimento do teatro de Sinisterra, o que tenho em mente são determinados traços da produção dramatúrgica e da atuação teatral do autor e diretor espanhol, traços esses que não coincidem exatamente com aquilo a que Michel Bernard parece se referir quando fala de *teatro de leitura* como um tipo de projeto teatral fundado basicamente nas *qualidades escriturais* do texto não-dramático teatralizado.

Com a expressão *dramaturgia de leitura* me refiro, antes, a um determinado tipo de trabalho textual voltado para a experiência efetiva do teatro e realizado em uma região fronteiriça (ou produzindo um teatro que seja o lugar mesmo dessa região), nas cercanias de vários gêneros e modalidades discursivas. Região híbrida em que se incluem não só a narrativa, seja ela de caráter ficcional ou historiográfico, mas também a crítica (isto é, a glosa de outras obras e de outras experiências literárias e teatrais). De tal modo se faz esse tipo de trabalho textual para o teatro que ele acaba por tornar o drama narrativizado e contaminado pelo discurso crítico e teórico, o espaço de ressonância de vozes diversas, de autores variados; espaço também de intercruzamento de modalidades distintas de discursos; lugar, enfim, de teste de múltiplas possibilidades de hibridismo, de plurivocidade e de polissemia (ou de equivocidade, de instabilidade semânticas), como traços de uma teatralidade fronteiriça, que enfatiza a situação de enunciação teatral e desestabiliza constantemente, em seu interior, os lugares (ou as imagens) dos sujeitos do processo enunciativo. É nesse sentido que me refiro à criação dramatúrgica de Sinisterra como dramaturgia de leitura. A noção de dramaturgia de leitura é também uma chave que permite compreender o tipo de inserção da obra de Sinisterra no teatro, na literatura e na arte contemporânea, ou seja, os modos mais ou menos específicos e diferenciados pelos quais o dramaturgo lida com certas problemáticas bastante comuns na produção artística da atualidade, problemáticas relativas, por exemplo, às noções de autor, de sentido, de criação e de referência.



Bibliografia

BERNARD, M. Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain. *Révue d'Esthétique*, nº 26, p. 95-106. Paris: Centre Nacional de la Recherche Scientifique e Centre National du Livre, 1994.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

———. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura* – uma teoria do efeito estético, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

———. *O ato da leitura* – uma teoria do efeito estético, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus,1997.

SINISTERRA, José Sanchis. *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*. Madrid: Revista Primer Acto, n. 222, 42-71, jan/fev – 1988.

———. *Trilogia americana*. Madrid: El Publico, 1992.

———. *Ñaque/ Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 1993.

———. *El cerco de Leningrado y Marsal Marsal*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996.

———. *El lector por horas*. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 1999.

O autor encenador (Samuel Beckett): poeta dramático ou poeta da cena ?

Luiz Fernando Ramos

Meu objetivo nesta apresentação é delimitar o tema proposto – Beckett autor encenador –, configurando a obra teatral de Samuel Beckett não apenas como uma obra literária, mas também como obra que almeja tornar-se escritura cênica, escritura de uma cena concreta, e materializar-se no fenômeno tridimensional que é o espetáculo. Uma das implicações possíveis desse enfoque do teatro de Beckett é alinhá-lo a uma série de artistas contemporâneos cujos procedimentos de escritura teatral são praticamente antiliterários, ou, pelo menos, não são mediados por uma dramaturgia previamente escrita, como no caso de Beckett.

A apreensão da obra teatral de Beckett por meio deste olhar que o percebe como encenador e que, mais do que isso, o percebe como um escritor de cenas não é exatamente nova e já foi, mesmo que de forma indireta, desenvolvida por diversos pesquisadores. Eu destacaria o trabalho de Rosemary Pountney, que em 1988 analisou a obra teatral de Beckett entre 1956 e 1976 e dedicou um capítulo ao que chamou de carpintaria, preocupando-se em apontar o peso cada vez maior dos elementos cênicos na concepção de suas peças.[1] Outro marco neste enfoque é a obra de Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, que analisou no mesmo ano, pela primeira vez, partes substanciais dos cadernos de direção de Beckett nas diversas montagens de textos seus que dirigiu.[2] Já no início desta década foram publicados os primeiros cadernos de direção integrais referentes às principais peças de Beckett, sob a supervisão de seu maior e mais autorizado biógrafo, James Kowlson, confirmando a fecundidade desta perspectivas de análise do teatro beckettiano.[3] Vale citar ainda, nesse sentido, o trabalho de Lois Oppenheim coletando ensaios e entrevistas com diretores que pensam o teatro de Beckett na ótica da encenação.[4]

1 POUNTNEY, Rosemay. *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama, 1956-76*. Buckinganshire: Colin Smythe & Gerrard Cross, 1988, p.163-92.

2 MCMILLAN & FEHSENFELD. *Beckett in the Theatre*. London: John Calder, 1988.

3 MCMILLAN & KNOWLSON (Eds.). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Waiting for Godot* (vol. I); GONTARSKI, S.E. (Ed.). *Endgame* (vol. II); J.KOWLSON (Ed.) *Krapp's Last Tape* (vol. III); GONTARSKI, S.E. *The Shorter Plays* (vol. IV); KOWLSON, J. (Ed.). *Happy Days - Samuel Beckett's Production Notebook*

4 OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

Minha própria abordagem desse aspecto de Beckett, o de encenador, deu-se a partir do trabalho que realizei em torno das rubricas como instâncias informativas da teatralidade, ou potencialidade teatral, de um texto.[5] Verifiquei especificamente o caso de Beckett e concluí sobre a inegável importância da didascália em seu teatro, como instrumento de instauração e controle do texto cênico que ele pretende ver constituído. Neste particular, não me interessa incorrer em especulações acerca de uma suposta intransigência de Beckett por conta de montagens alheias que não respeitassem suas indicações cênicas, pois, inclusive, há indícios poderosos de que ela se manifestou em casos pontuais, exceções que confirmariam uma regra de não interferir em montagens de terceiros, desde que não violentassem a raiz da obra. É exatamente o que as rubricas têm de fundamental na definição da materialidade cênica de suas peças, e o peso que elas jogam nesta materialização, que justificaria essa intransigência, e não qualquer preocupação com as eventuais mensagens ou conteúdos literários que estivessem sendo traídos. Quando Beckett apontou traição foi exatamente porque a encenação para ele sempre foi pensada como um elemento essencial na configuração de seu texto cênico, do espetáculo como soma significante que pressupõe o respeito a certos limites mínimos para realizar-se como obra, a despeito de eventuais leituras idiossincráticas de encenadores criativos, que poderão ou não, independentemente de suas capacidades inventivas, atender a esse mínimo exigido. Pretendo sugerir, com alguns poucos exemplos, como Beckett se torna, de fato, ao longo de sua trajetória, um verdadeiro criador de materialidades cênicas muito mais que um dramaturgo no paradigma aristotélico, aproximando-se assim de criadores a princípio situados a uma boa distância dele, como, por exemplo, Artaud e Bob Wilson.

Desde *Eleuthéria*, a primeira peça, até *Catastrophe*, uma das últimas, a dramaturgia de Beckett é um constante desvendar dos mecanismos de apresentação dramática. As personagens são reveladas enquanto partes de uma engrenagem, e suas ações, se alguma finalidade possuem, é a de cumprir este desvendar. É como se suas peças, e os espetáculos decorrentes, funcionassem como um relógio invertido, que em vez de mostrar a face com as horas, ou os ponteiros que as indicassem, revelasse suas costas, cheias de pequenas engrenagens articuladas. Ao invés das horas indicadas, estão expostos, na sua insignificância, os mecanismos que as engendram. A hipótese já desenvolvida foi que nesta inversão a rubrica desempenha um papel crucial. Ela não só articula e opera este mecanismo que se revela como fixa esta inversão, a garante e a torna perene. O controle sobre a transformação das indicações cênicas em cena efetiva é tal que não obedecê-las equivale a modificar ou

5 RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.

omitir as falas das personagens. Como já acontece no plano literário em geral, onde a rubrica é, incontestavelmente, indispensável para articular a ficção, em Beckett ela será também imprescindível na formalização cênica dessa ficção. Quando, por exemplo, a direção do movimento das personagens no palco é apontada na rubrica, implica um desenho previsto pelo autor, que remete a uma situação concreta, a presença física e significante das personagens indo nesta ou naquela direção. Se na maior parte dos autores uma indicação como esta – a direção na qual uma personagem se movimenta – é, de fato, secundária, em Beckett ela será vital. Mesmo com uma infinita variedade de modos de executá-la, não cumpri-la é não só trair o autor como alterar completamente o curso da ação dramática: "*Estragon* – Allons-y. (*Ils ne bougent pas*)".[6]

Uma das características desta cena projetada por Beckett é exatamente ter nos movimentos minuciosamente prescritos para as personagens uma função dramática essencial. A despeito de uma infinita variabilidade na execução das rubricas a cada montagem, elas serão sempre tão cruciais para efetivar a sua dramaturgia como as falas dos personagens. A maior prova disso é que quando o próprio Beckett foi dirigir *Esperando Godot*, no Schiller Theater, em Berlim, no ano de 1975, a parte que foi mais alterada em relação ao texto original e incorporou-se definitivamente à versão autorizada por ele foi a das rubricas. Neste momento, já com pelo menos dez anos de prática na montagem de seus próprios textos, ele pôde reencontrar a sua segunda peça, escrita quase trinta anos antes, quando ainda não estava tão claro este objetivo de estabelecer uma sintaxe e um ritmo precisos na visualidade e no espaço material da apresentação de seu teatro. Todas as modificações foram realizadas no sentido de afinar no plano da cena material os ecos e as ressonâncias que ele também procurava no plano dos diálogos. O exemplo mais célebre é o das aberturas do primeiro e do segundo atos, que foram completamente alteradas em relação à montagem histórica da peça, em 1953. Vladimir, que na primeira montagem está fora do palco, passa a aparecer imóvel e sombreado, próximo à árvore. Estragon, ao invés de iniciar na ação de tirar a bota, aparece primeiro sentado numa pedra (e não em um monte de terra) com a cabeça abaixada. A abertura do segundo ato também é alterada para garantir uma simetria em relação à do primeiro, e ambas as cenas integram outros doze momentos que Beckett, em seu caderno de direção da montagem em Berlim, chamará de *Wartestelle* ou "pontos de espera".[7] É um exemplo que poderia ser explorado em diversos aspectos, mas que interessa reter aqui como elucidativo desta prática de Beckett, quando já não separa sua condição

6 BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952, p. 134.

7 MCMILLAN & KNOWLSON (Eds). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Waiting for Godot* (vol. I). New York: Grove Press, 1994, p.xiv.

de dramaturgo da de encenador e passa a escrever diretamente no palco, na disposição de corpos e volumes no espaço e no tempo a partir de diagramas quase coreográficos e de uma geometria rigorosa.

Esta aptidão de poeta da cena, mais do que poeta dramático ou compositor de tramas, já se anuncia na primeira e menos conhecida de suas peças, *Eleuthéria*, de 1947, quando estabeleceu dois cenários simultâneos e, em dois dos três atos da peça, ações marginais às ações principais em que se desenvolvem diálogos.[8] Essas ações marginais se definem a partir de uma nota introdutória de caráter didascálico que, mesmo imprecisa, define uma presença e um movimento cênicos puramente visuais. O Beckett encenador já se revelava consolidado quando, logo depois de *Dias felizes*, no final de 1962, escreveu *Play*[9]. Esta peça marcou o início de uma nova fase na sua experimentação com o espaço cênico, principalmente no tratamento da luz. Em *Play* Beckett decidiu transformar a luz num elemento de contracenação, tão ou mais significativo que as falas. As personagens, cabeças saídas de urnas – numa variação do tema da supressão do corpo de *Dias felizes* –, dependem crucialmente do foco de um refletor para existirem, seja como presenças físicas seja como falas. É a luz que as autoriza a falar e que as suprime. Ao longo da peça, oito *blackouts* criam intervalos de cinco segundos que secionam a peça em partes ou mecanismos independentes. Toda esta coordenação de aparições e desaparições é operada através das rubricas, que, em *Play*, se tornam definitivamente o eixo da dramaturgia deste autor encenador. Mais do que isso, em *Play* não importava mais a compreensão do que era dito. Beckett insistiu, a contragosto dos atores e produtores, que as cabeças nas urnas falassem rápido a ponto de se tornarem incompreensíveis, suas falas articulando apenas sons e ritmo.

Um último exemplo que vale mencionar é *Catastrophe*.[10] Incluída entre as peças da fase final do dramaturgo, ela parece concluir o ciclo iniciado com *Eleuthéria*. Além do nome, derivado do grego, *Catastrophe* tem também em comum com a primeira peça de Beckett ter sido escrita originalmente em francês e ter como tema explícito a criação teatral. As diferenças também são expressivas, na medida em que revelam as mudanças que 35 anos de prática no teatro lhe proporcionaram. A esta altura Beckett já tinha, quando escrevia uma cena, uma consciência aguda de que cada movimento dos atores, tanto quanto suas falas, precisava ser muito bem indicado a fim de efetivar-se o espetáculo pretendido. O personagem do diretor em *Catastrophe* é diverso dos personagens de *Eleuthéria*, que mesmo envolvidos num processo cênico (o '*ponto*', o '*membro do público*'), estão ainda submersos na ficção sobre o

8 BECKETT, Samuel. *Eleutheria*. New York: Foxrock Inc., 1995.

9 BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 1990, p. 320.

10 Ibid., p. 457.

triste destino de *Victor Krap*, o jovem que desistiu de agir. O personagem diretor de *Catastrophe* é frio e calculista e esculpe uma cena, um *tableau*. Ele está distante do plano da ficção, ou de qualquer coisa que transcenda a materialidade da cena que constrói. Não há angústia – com exceção da que é característica de sua assistente – na montagem de um *tableau* em que o personagem *P*, um ator, não faz nada e oculta a face. O personagem *P* é um filho de *Victor Krap*, o personagem central de *Eleuthéria*. Só que, em vez de ser instado a fazer alguma coisa como acontece naquela primeira peça, vê-se-lhe imposta a tortura da imobilidade e da inação. Ele é um dos elementos de um desenho com que o diretor quer expressar algo – "Aí está nossa catástrofe" – mas, em si mesmo, enquanto personagem, é quase inexpressivo. Não chega nem a ser a representação de um mecanismo do teatro, como as personagens de *Eleuthéria*. É apenas um suporte para o discurso cênico do diretor. Assim como em sua primeira peça Beckett fazia uma espécie de acerto de contas com a tradição do drama moderno, em *Catastrophe* ele está acertando contas com a tradição do encenador moderno como voz dominante no teatro. Está também acertando os ponteiros com sua própria condição de diretor, constituída já, nesse momento, há quinze anos.

Para concluir esta digressão sobre Beckett como encenador, vale aproximar esse movimento de sua dramaturgia tornar-se cada vez mais partitura cênica do que se observa nos processos criativos de outros artistas fundamentais do teatro contemporâneo. Se a dramaturgia de Beckett já sugeria do ponto de vista literário uma ruptura *sui generis* com o paradigma da representação dramática realista, sua atitude como autor encenador de seus próprios trabalhos, principalmente em sua fase final, radicaliza ainda mais essa ruptura com o paradigma aristotélico. Segundo Aristóteles, a arte do poeta dramático é relativa a uma *teknê* específica, diferente da *teknê* relativa à arte do "fazedor de máscaras", como quer a tradução para o inglês de Haliwell, ou do "cenógrafo", como traduziu Eudoro de Souza, ou ainda como o "produtor de máscaras e adereços", como seria possível traduzir literalmente do grego.[11] Beckett realizou, em sua prática criativa como autor dramático, uma inversão em termos da *teknê* habitualmente atribuída ao dramaturgo – constituir primordialmente uma trama –, aproximando-a da *teknê* identificada com as atribuições do fazedor de máscaras – cuidar da visualidade e dos elementos externos à trama, entre os quais "o menos importante", o espetáculo. Beckett escreveu já de um ponto de vista novo, o do fazedor de máscaras, mas utilizou ainda os instrumentos do dramaturgo tradicional, as palavras. Ao contrário das correntes simbolistas que, no início do século, propuseram um teatro como arte autônoma, com leis próprias na constituição

11 HALLIWELL, Stephen, *The Poetics of Aristotle, translation and commentary*. London: Duckworth, 1987, p. 39. ARISTÓTELES, "Poética", trad. Eudoro de Souza, in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural,1973, p. 449.

de sua materialidade, e, para alcançar isto, baniram a palavra, Beckett alcançou esta mesma dimensão, alternativamente, através da palavra, ou de uma literatura dramática muito específica. Seja na forma mais óbvia, a articulação da cena pelas falas sempre acompanhadas de precisas indicações sobre o movimento e o ritmo dos atores no contexto de um plano mais abrangente e visual de observação, seja única e exclusivamente através de rubricas, quando não existem mais falas. Nestes casos seu teatro já não guarda nenhuma proximidade com a dimensão do *logos*, atuando sobre o público apenas como *physis*, através da visualidade e dos outros sentidos cuja percepção passa longe do plano da racionalidade. Ao contrário de Brecht, que mesmo se pretendendo antiaristotélico reproduziu exatamente a idéia aristotélica de que o teatro só se realizaria se fosse compreendido racionalmente, Beckett caminhou como encenador, e contando para isso com as rubricas, para um teatro cuja realização transcende o plano racional de compreensão, e se propõe como poema espacial, enquanto matéria visual e tridimensional organizada no espaço e no tempo cênicos. É certo que, tanto quanto em sua literatura, o tema central é a dúvida sobre a possibilidade de representação da realidade. Mas a forma como se articula como teatro, linguagem cênica, prescinde já das articulações lógicas e dos pressupostos de racionalidade intrínsecos à idéia do drama clássico e se mostra como matéria bruta, escultural e pictórica, que fala através dos movimentos, ou da paralisia total, ou ainda do silêncio, constituídos cada um destes enquanto forma tridimensional. Estas características do último Beckett, já abertamente um encenador, homem de teatro completo – que como seus maiores antecessores não distingue as funções de escritor de textos no papel e de executor de cenas no palco –, o aproximam surpreendentemente de criadores que à primeira vista seriam alinhados bem longe dele.

Nesse sentido vale estabelecer dois contrapontos que serão, talvez, férteis para a discussão que este encontro promove. O primeiro é em relação a Antonin Artaud e à utopia teatral a ele associada, em que o corpo se torna linguagem, autônoma da palavra e da literatura por extensão. O corpo se quer um hieróglifo significando para além da dimensão lingüística. O corpo vibra e dança, é ritmo que se desenvolve no rito, e vê-lo é sabê-lo. Beckett nunca associou seu teatro a qualquer rito, pelo menos seriamente, e fez de seus textos e espetáculos momentos de intensa perplexidade diante do que pudesse se apresentar como o "real", privilegiando mais a dúvida e a ambigüidade do que qualquer crença prévia. Este aparente distanciamento de Beckett e Artaud no campo metafísico não esconde uma afinidade na expectativa frente ao fenômeno teatral. Artaud quis inventar uma nova palavra e um novo ator, que se revelassem como corpo de uma cena nunca vista e impossível de ser repetida. Beckett buscou inscrever em suas palavras o corpo

de uma cena, uma que se fez visível esculpida pelas rubricas, e criou partituras para sempre repetíveis. Mas ambos partem de uma escritura tridimensional, física, e lidam, cada um a seu modo, com a palavra mais como um elemento material do que configurador de sentido de realidade ou articulador de uma trama.

Beckett em 1978 disse que não se interessava por Grotowski, ou qualquer método de preparação do ator. A melhor peça, segundo ele, seria aquela em que não houvesse atores, mas somente o texto. "Estou tentando encontrar um jeito de escrever uma", ele disse.[12] Esse desinteresse pelo ator como agente central da operação teatral é evidência de sua relação com a matéria teatral como linguagem autônoma ao próprio ator e sugere o segundo contraponto que se pretende fazer, agora com o encenador e artista múltiplo norte-americano Robert Wilson. O paradigma do teatro de Wilson é descentrar completamente o teatro do eixo da fábula, invertendo radicalmente a perspectiva aristotélica. Mesmo quando utiliza literatura dramática, o faz de forma não hierarquizada e aleatória. Wilson cria no parâmetro do que Gordon Craig chamou de "arte do movimento". Beckett ainda tinha como principal suporte a literatura dramática, mas o drama que construiu edificou-se na dimensão física do palco tanto quanto os espetáculos de Wilson. A principal diferença está na forma de cifrar esta dimensão cênica. No caso de Wilson, um fazedor de máscaras por excelência, essa forma é a de *croquis* e desenhos, plantas e esboços que antecipam visualmente uma cena apenas antevista e ainda não realizada. No caso de Beckett, principalmente o último Beckett, na narrativa detalhista e minuciosa de movimentos e ações em palavras indicadoras, rubricas, que descrevem uma cena também apenas imaginada.

Um último comentário merece ser feito e diz respeito à analogia mais comum que se faz quando se trata a questão do Beckett encenador. É a idéia de seu teatro como música, evocada por diversos de seus colaboradores e por ele próprio, em que a linguagem cênica é percebida, sobretudo, como massa sonora, marcada pela intercalação de sons e silêncios, ou dominada por um ritmo preciso e por modulações de intensidade e altura. É interessante recordar como Jacques Copeau, um dos pilares da interpretação "textocentrista" no teatro moderno, enfatizou a comparação entre o encenador e o maestro. Na interpretação de Copeau, quando defendeu o espaço do poeta dramático como centro irradiador da arte do teatro, o encenador deve executar aquela partitura respeitando todas as notas e indicações subjacentes e apenas dando *anima* àquela forma latente e silenciosa. No caso de Beckett, num olhar superficial, poder-se-ia alinhá-lo com esse projeto, já que exerceu as condições de encenador de suas peças, e defendeu que outros fizessem o mesmo,

12 BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: a Biography*. London: Jonathan Cape, 1978, p. 513.

dentro dessa perspectiva do texto cênico como música que realiza uma partitura prévia. Ocorre, porém, que Beckett não exerceu as funções do poeta dramático, apenas, como compositor de tramas e de ações com sentido determinado. Sua verve como compositor de cenas extrapolou os limites da linguagem verbal e da troca de mensagens, alcançando espaços e tempos de significação para além ou aquém de qualquer história e/ou discurso performativo. Sua cena é mais aberta, abstrata, e não conecta necessariamente esta ou aquela leitura, restando, no mais das vezes, enigmática na sua apresentação, em que palavras e vozes e objetos se justapõem de forma ao mesmo tempo organizada e insignificante. Nesse sentido Copeau talvez tivesse razão de ver no poeta dramático a redenção do teatro. O que nunca lhe passou pela cabeça é que isso só ocorreria quando este poeta dramático se tornasse, sem intermediários, encenador ele próprio e reconhecesse a impossibilidade de qualquer redenção, seja a do teatro, seja a do ser humano.

Performance solo e sujeito autobiográfico

Ana Bernstein

I

Durante os anos 70, a arte da performance e a *body art* exploraram, de maneiras inesperadas e provocativas, o colapso dos limites entre vida e arte provocado inicialmente pela *Action painting*, a arte conceitual e os *Happenings* dos anos 60, trazendo para o processo de produção e de recepção da arte um significado totalmente novo.

A *body art* e a arte da performance exigiram que as relações entre artista, trabalho artístico e público fossem repensadas. O corpo atuante do artista tornou-se não apenas o veículo para o trabalho, mas o próprio objeto de arte. Artistas como Marina Abramovic e Chris Burden criaram performances nas quais puxaram seus corpos ao limite extremo da dor e da resistência física e emocional. Em *Rhythm 0*, por exemplo, Abramovic dispôs sobre uma mesa 72 objetos (incluindo uma arma carregada, fósforos, pregos e tesoura) para que o público usasse em seu corpo da forma como bem desejasse. Em *Five Day Locker Piece*, Chris Burden se trancou em um armário durante cinco dias com apenas uma garrafa de água e um recipiente para urina. O corpo também se tornou o objeto principal no trabalho de Carolee Schneemann, em performances como *Meat Joy* (1964) e *Interior Scroll* (1975). O modo de recepção passou, portanto, da observação de um objeto de arte contido em si e independente de seu criador, para uma relação intersubjetiva com o sujeito encarnado do artista em processo de produção do trabalho, trazendo à luz "a relação entre visão e significado, entre o ato de fazer e o ser,"[1] nas palavras de Kristine Stiles. O corpo torna-se então o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como interior e exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. O corpo é o lugar em que essas antinomias ocorrem.

Da mesma forma que os *Happenings*, a performance e a *body art* exibem uma flexibilidade estrutural e uma indefinição que rompem com a convencionalidade e as restrições formais das práticas tanto do teatro quanto das artes visuais. Em *Nightsea Crossing*, por exemplo, Abramovic e seu parceiro Ulay se sentavam imóveis, opostos um ao outro, por sete horas por dia, numa performance que se repetiu por noventa dias não consecutivos. O público

1 STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In *Out of Actions*, ed. Paul Schimmel. NY: Thames and Hudson, 1998, p. 228.

chegava e deixava o museu onde a performance se dava sem poder assistir nem ao início nem ao fim da performance. Linda Montano e Tehching Hsieh passaram um ano atados por uma corda de dois metros de comprimento presa às suas cinturas. Performances tinham lugar em museus, galerias, teatros e também nas ruas, no metrô e em todo tipo de espaços públicos.

A dificuldade de definir conceitualmente a arte da performance deriva não apenas do fato de esta abrigar uma multiplicidade de formas, mas também porque, enquanto "gênero", ela tem sofrido uma permanente transformação desde o seu surgimento. O forte conteúdo de artes visuais que apresentava em seu início deu lugar, ao longo das duas últimas décadas, a uma performance mais orientada pelo texto.

A despeito dessa flexibilidade conceitual, pode-se afirmar que um dos traços principais da arte da performance é o seu caráter *autoral*. No teatro, a natureza fictícia do personagem e de suas ações é evidente. A cena teatral pode ser descrita, portanto, como uma *citação* de uma situação previamente escrita. Justamente por esta razão é que J. L. Austin exclui a representação teatral de sua definição de elocuções performativas, rotulando-a de *parasítica*. Austin observa que a elocução performativa dita por um ator no palco é nula ou vazia, uma vez que ele não *faz* alguma coisa, mas *representa* uma ação. A função do ator é, portanto, *interpretativa*. Na arte da performance, o *performer* é o autor do seu próprio *script*. Além do mais, a performance quase sempre exibe uma forte atualidade e responde, freqüentemente, a questões políticas e sociais do momento. Diferentemente do ator teatral, o *performer* não pretende representar um outro e habitar um espaço e tempo fictícios. Em outras palavras, o trabalho está ligado a um tempo e a um espaço concretos, ao aqui e agora. Como Lynda Hart observa, "a arte da performance não permite a percepção da distância entre o *performer* e sua linguagem e gestos, que o ator possui automaticamente através do uso histórico do 'personagem'."[2] A razão dessa dificuldade em distanciar o *performer* de sua linguagem e gestos reside precisamente no fato de que na performance as funções do artista, autor e *persona* estão fundidas. Além disso, a fusão do autor e *performer* é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como lugar de representação quanto pelo emprego freqüente de material autobiográfico.

O intenso interesse pela autobiografia demonstrado pela arte da performance, particularmente em trabalhos solos, pode parecer, *a priori*, apenas um sintoma da profunda preocupação com o sujeito que marca a modernidade. Como Foucault observou, nos "tornamos uma sociedade singularmente confessional."[3] O auto-exame deveria supostamente desvendar a verdade do

2 HART, Lynda. Motherhood According to Karen Finley – The Theory of Total Blame. In *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*, ed. Carol Martin. NY & London: Routledge, 1996, p. 115-116.

3 FOUCAULT, Michel. *History of Sexuality*, volume I. NY: Vintage Books, 1990, p. 59.

sujeito. As críticas psicanalítica, estruturalista e desconstrucionista, no entanto, colocaram sob suspeita não apenas a relação entre autobiografia e verdade como também o próprio conceito do sujeito. A idéia de um sujeito estável e seguro deu lugar ao conceito do sujeito como um processo contínuo, como construção. Transformações na forma de compreender o sujeito também problematizaram o conceito de autobiografia, marcado por uma consciência dupla, pela divisão entre o sujeito que escreve e o sujeito escrito. Tanto a autobiografia quanto a performance são processos abertos, que compreendem uma miríade de formas possíveis. Talvez por esta razão a arte da performance tenha se tornado um espaço privilegiado para investigações autobiográficas.

A autobiografia é geralmente entendida como algo privado, como um olhar que se volta para o interior de si mesmo. A performance solo autobiográfica, no entanto, como veremos nesta apresentação através do exame comparativo dos trabalhos de Karen Finley, Peggy Shaw e Penny Arcade, possui um forte caráter público. Contrariamente à idéia de narcisismo – que Richard Sennett define como uma armadilha em auto-absorção que leva à inação do corpo social –, uma parte significativa da arte da performance nos Estados Unidos nas últimas duas décadas vem intervindo politicamente de maneira significativa e constante na esfera pública. A teoria e as práticas feministas têm sido inestimáveis nesse processo, demonstrando como o "pessoal é político" e como as esferas pública e privada não estão separadas, mas interligadas e permeadas por relações de classe, gênero, raça e sexo.

Em sua análise das esferas pública e privada em sociedades antigas e modernas, em *A Condição Humana*, Hannah Arendt aponta que, para os gregos, a esfera privada constituía o reino da necessidade, do trabalho, das coisas transitórias, enquanto que a esfera pública constituía o reino da liberdade, onde os homens se tornavam sujeitos de fato. É na esfera pública que o sujeito vive como *bios politikos*, e é essa capacidade de organização política que distingue a espécie humana de todas as outras. Arendt chama nossa atenção para o fato de que para Aristóteles apenas duas atividades eram consideradas como políticas: o discurso e a ação. É através da ação e do discurso que a esfera pública é constituída. O sujeito é, portanto, sempre um sujeito da linguagem e é através da linguagem e da ação que ele penetra o mundo humano. Embora a compreensão das esferas pública e privada nas sociedades modernas tenha se transformado de maneira profunda e as distinções entre as duas esferas tenham se confundido cada vez mais, eu quero reter aqui o conceito da esfera pública como o reino da liberdade e da vida política, para argumentar que as práticas de performance autobiográfica se constituem como práticas políticas por excelência. Se é por e através do discurso e da ação – da palavra e do ato – que a esfera pública é constituída, a performance autobiográfica ocupa uma função importante na constituição da esfera pública.

II. Tratamento de choque: o trabalho de Karen Finley

"I'm living in hell and I intend to keep my devil out." Karen Finley

Ela entra vestida de noiva, a imagem feminina mais idealizada para sempre cristalizada. A longa cauda do vestido, porém, está embrulhada no braço, que a carrega como se uma fosse uma sacola de compras, enquanto ela limpa o espaço com um aspirador de pó durante sua entrada. De pé, bem próxima à primeira fileira de espectadores, ela desliga o aspirador e dá início a uma digressão sobre o perfil psicológico sadomasoquista de *Winnie the Pooh* e sua turma, estabelecendo uma empatia imediata com o público.

Servindo como contraponto para sua fala, o aspirador de pó é ligado e desligado, criando pausas, marcando o início de uma nova passagem ou a retomada de um pensamento. A fragmentação do momento ilustra o espírito do trabalho. *The American Chestnut*, o penúltimo trabalho de Karen Finley, é uma colagem de vários monólogos que se juntam para formar um todo orgânico. O caráter de *assemblage* do trabalho não nos deixa esquecer que Finley é também artista plástica e que trabalha com instalações. Nesse sentido, vídeo e projeção de *slides* possuem tanta importância para a composição do trabalho quanto o corpo nu ou seminu da *performer*: são todos elementos da mesma linguagem.

O trabalho de Finley é ao mesmo tempo extremamente pessoal e profundamente político. Grande parte de seus textos segue uma linha confessional e é, portanto, freqüentemente na primeira pessoa do singular. Frases do tipo "Deixe eu lhe contar a respeito de...", "Eu sonhei", "Eu me lembro" ou "Eu fiz" são tão recorrentes em seu trabalho que se tornaram uma de suas características mais distintas.

Ainda assim a maneira como Finley emprega o material autobiográfico não se enquadra na definição de Philippe Lejeune de autobiografia e do pacto autobiográfico. De acordo com o teórico francês, autobiografia é uma

> prosa narrativa retrospectiva escrita por uma pessoa real a respeito de sua própria existência, onde o foco se encontra na sua vida individual, na história particular de sua personalidade.[4]

A autobiografia pressuporia, portanto, um contrato entre o autor e o leitor, que deveria ser a afirmação, no texto, da identidade do nome próprio, da assinatura do autor, com o narrador e o protagonista.

Embora Karen Finley fale de coisas íntimas, de experiências pessoais de vida, e até mesmo as exiba visualmente – como vemos em *The American Chestnut* com a projeção das imagens do seu parto em um tríptico de *slides* mostrando a cabeça de um bebê saindo de uma enorme vagina –, ela também incorpora uma multiplicidade de vozes à sua própria. Seu trabalho não é uma

4 LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 4.

prosa narrativa *stricto sensu*, uma vez que seus monólogos são uma mistura de prosa e poesia e podem ser escritos tanto na primeira quanto na terceira pessoa, de um ponto de vista feminino ou masculino. O foco da sua "narrativa" não é nunca na sua vida individual *per se* ou na sua personalidade. Mais precisamente, os limites entre autobiografia e ficção são problematizados. A mesma incerteza cerca a tríade autor-narrador-protagonista. Histórias pessoais são reescritas, reinventadas e misturadas com ficção na performance. É o caso, por exemplo, do suicídio do pai de Finley. Finley nunca representa o suicídio de seu pai em si, mas em mais de um de seus monólogos há um pai que se mata. Ela cria diferentes cenários e contextos para isso, como em *The Constant State of Desire* e em *We Keep Our Victims Ready*, mas o fato real está presente apenas como subtexto e não está sujeito à verificação factual.

Grande parte do poder do trabalho de Finley vem da falsa impressão que dá de ser uma fala saída diretamente do inconsciente, como um fluxo abrupto de idéias, um fluxo impolido, não censurado e que a crítica teatral C. Carr definiu como uma "Fala do id". Para Lynda Hart,

> A linguagem de [*The Constant State of*] *Desire*, sua lógica não seqüencial, suas mudanças abruptas, suas disjunções e deslocamentos, sua raiva freqüentemente incubada, imita a linguagem do inconsciente, trazendo para o primeiro plano a famosa afirmação de Lacan de que o inconsciente é estruturado como linguagem.[5]

A impressão de um fluxo de idéias fluindo diretamente do inconsciente é ainda mais reforçada pelo caráter não estudado, incompleto da performance. Finley não possui nenhuma técnica de atuação e nunca ensaia seus trabalhos antes de apresentá-los ao público, a fim de não perder a espontaneidade. Ela geralmente cerra os olhos durante a performance de um monólogo e sua voz se transforma numa espécie de lamento ou transe encantatório. Se por acaso esquece o texto, ela simplesmente pega o *script* e o lê. Finley descreve seu processo de trabalho da seguinte maneira:

> Todos os meus trabalhos são *work-in-progress*: cada noite que faço um trabalho [...] eu experimento algumas coisas para mim mesma. Eu não ensaio minhas performances. Meu show pode fracassar quando entro no palco. [...] Não planejo a ordem das cenas. A única coisa que faço de antemão é escrever o meu *script*. [...] Mas posso sempre descartar o *script*.
> [...] Durante a performance tento deixar todas as diferentes vozes que estão na minha cabeça serem ouvidas. Digo aquilo que geralmente não é dito numa performance – o que está passando na minha cabeça naquele momento. Eu não me censuro. O mundo da minha performance é esse mundo interior – dentro de mim, dentro de qualquer um.
> É por essa razão que lido com muita informação pessoal em meus trabalhos. Quando comecei a trabalhar com performance, eu falava muito sobre autismo e suicídio. Queria usar

5 HART, Lynda, op. cit., p.112.

> coisas que aconteceram na minha vida pessoal ou ao redor dela. [...] Quero explorar isso ainda mais nesse momento. Planejo continuar colocando meus sentidos, minha raiva e emoções na performance.[6]

Essa sensação de fluxo incontrolado é, além do mais, intensificada pelo conteúdo "pervertido" do seu trabalho. As performances de Finley são normalmente violentas, escatológicas e profundamente perturbadoras. Ela fala sobre pais que estupram suas próprias filhas ou que abusam sexualmente das amiguinhas de suas filhas, filhos fodendo suas mães, netos sodomizando suas avozinhas com inhames, mulheres espancadas por seus maridos, mães que matam seus bebês. Ela fala de merda, porra, urina e comida. Ela esfrega seu corpo nu com chocolate e lambuza a bunda com inhame. Seus monólogos têm títulos do tipo "I'm an Ass Man", "Strangling Baby Birds", "Cut Off Balls", "Fist Fuck", and "Vomit Belly", para citar alguns.

A agressividade do seu trabalho está certamente mais de acordo com o teatro da crueldade de Artaud do que com a idéia tradicional de que a experiência estética deve produzir prazer. Finley não procura agradar ninguém. A violência de suas performances costumava provocar reações violentas também da parte do público, muitas vezes intoxicado de bebida nos clubes de performance em que Karen Finley se apresentava nos fins de noite no começo de sua carreira, no início dos anos 80. Os homens freqüentemente a insultavam e, por vezes, reagiam fisicamente durante a performance. C. Carr descreve algumas desssas reações em seu artigo *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*:

> Finley apareceu de súbito no palco, por volta de uma hora da manhã, trajando um vestido de baile de mau gosto. Durante horas a multidão *punk* entorpecida vinha se afogando em bebida. Com sua habitual postura de confrontação, Finley gritou "Vocês, seus tipinhos vestidos de couro com cabelo espetado, adoro pensar em vocês se masturbando!"
> Ela lhes disse como ia colocar uns pêssegos na sua boceta, e então pegar um desses filhos da puta e colocá-lo sob seu vestido de festa e dizer a ele "*Baby coma esses pêssegos com creme*" e então ela iria fazer uma visita às freiras porque "*Eu não consigo dormir a menos que eu escute o som de xoxota*", o que ela seguiu com [...] o número de merda líquida ("*O que eu faço é, eu chupo, baby.*")
> Ela pontuou o momento derramando um vidro de calda de chocolate Hershey no seu vestido. Uma onda poderosa de histeria correu pela multidão. Dois rapazes jovens perto de mim estavam se contraindo e soltando guinchos e dobrados em dois. Finley então levantou seu vestido e mostrou a bunda nua para o público e anunciou: "Isto é inhame no traseiro da minha vovózinha". "Oh Deus!" gritou um dos homens perto de mim. Ele e seu amigo começaram a atirar cigarros acesos em Finley. Eles estavam totalmente fora de controle.[7]

6 FINLEY, Karen. *Performance Strategies*. In *Conversations on Art and Performance*, ed. Bonnie Marranca e Gautam Dasgupta. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1999, p. 486.

7 CARR, C. *On Edge: Performance at the end of the twentieth century*. Hannover and London: University Press of New England, 1993, p. 125.

Tabus tais como orifícios corporais, relações incestuosas e diferentes tipos de perversão sexual, constantemente endereçados em seus monólogos, conferem ao seu trabalho um valor de choque. Como C. Carr bem observa, Finley não diferencia entre atos tais como comer, cagar, trepar ou vomitar[8]. Nesse sentido, seu trabalho pode ser definido como rabelaisiano, já que ela explora o corpo em seu extremo grotesco. Em suas performances, tudo é excessivo e degradante. Como em Rabelais, para quem a principal característica do corpo grotesco é sua "natureza incompleta e aberta, e sua interação com o mundo", "revelada de forma mais concreta e completa na ação de comer,"[9] os monólogos de Finley exibem sempre um consumo e excreção de comida imoderados e transgressivos, associados com corpos impuros. Os limites entre o interior e o exterior, entre orifícios usados para o consumo e excreção de comida e nos atos sexuais são permanentemente confundidos, como no monólogo "Refrigerador":

> E a primeira, e a primeira, e a primeira memória, memória que tenho, que tenho de meu pai é dele me colocando no refrigerador. Ele tinha o hábito de tirar toda a roupa do meu corpo de cinco anos de idade e eu ficava sentada nua naquela prateleira prateada da geladeira. [...]
> [...] Então ele se abaixava em direção à gaveta dos legumes, abria a gaveta e tirava as cenouras, o aipo, a abobrinha, os pepinos. E então ele começava a trabalhar o meu buraquinho, meu pequeno buraquinho, meu pequeno pequeno buraquinho. Meu buraquinho de menina. Me mostrando "como é ser como a mamãe", ele diz. Me mostrando "como é ser uma mulher, ser amada. Essa é uma tarefa para o papai", ele me diz. Trabalhando meu buraquinho.
> [...]
> Então ouço minha mãe chegar em casa. E ela começa a gritar, com todos os pulmões. "O que aconteceu com os legumes do jantar de hoje? O que aconteceu com os legumes? Você andou brincando com sua comida de novo, menina? Eu ia fazer a receita favorita do seu pai."
> Eu apenas quero gritar, mas não posso, claro, "Mamãe, abra seus olhos! VOCÊ NÃO SABE QUE EU SOU A FAVORITA DO PAPAI?"[10]

A violência verbal e visual que marca o trabalho de Finley possui um importante aspecto construtivo, porque toma uma posição política que não pode ser separada de questões feministas e de gênero. A degradação do corpo em suas performances, seja a violação do estupro ou a exibição do corpo feminino nu coberto de imundície, traz para o primeiro plano questões de abuso e discriminação da mulher na sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo, desfaz conscientemente a imagem feminina idealizada, associada com limpeza e maternidade. O choque de ver essa mulher branca, desejável, bonita, degradando seu corpo ou falando sujo sobre orifícios anais tem sido não somente

8 "In this Id-Speak, shitting and vomiting and fucking are all equal." CARR, C., op. cit., p. 130.

9 BAKHTIN, 1984, p. 281.

10 FINLEY, Karen, The Constant State of Desire. In *Shock Treatment*. San Francisco: City Light Books, 1990, p. 20-21.

apontado pela imprensa, que não hesitou em chamar suas performances de doentias e defini-la como histérica, mas acabou resultando também no cancelamento de seu patrocínio pelo National Endowment for the Arts. Finley traz para a esfera pública o que é normalmente confinado à esfera privada e portanto mantido sob controle. Nesse sentido, seu trabalho se afina com a política feminista de que "o pessoal é político" e que as esferas pública e privada não estão dissociadas, mas sim interligadas e permeadas por relações de classe, gênero sexual e sexo. Portanto, ao invés de ser uma voz isolada e voltada para si mesma, a narrativa autobiográfica na performance solo funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade.

Os monólogos de Finley estão, por conseguinte, imersos em um drama duplo: psicanalítico e político. Eles abordam questões como a política que envolve a epidemia de Aids, o direito ao aborto, o racismo, a misoginia e a homofobia, bem como as relações de poder. Finley dá voz às mulheres, às minorias étnicas e sexuais, aos desabrigados. Ela incorpora essas vozes como se fossem a sua própria, misturando-as com histórias pessoais, memórias e experiências. O resultado é um texto polifônico no qual o dialogismo surge como uma estratégia consciente da narrativa. Essas elocuções cheias de ecos de palavras de outras pessoas são encontradas às vezes dentro de um mesmo monólogo, como *Strangling Baby Birds*, onde o narrador muda abruptamente da terceira para a primeira pessoa do singular. Essa polifonia também pode ser ouvida na mudança de vozes e de diferentes posicionalidades do sujeito de um monólogo para o outro, entre os textos que se juntam para formar um trabalho em particular. E, no entanto, essas vozes não são personagens teatrais, não são nem mesmo claramente delineadas. No "estado de transe" em que Finley atua, essas diferentes vozes, como nota C. Carr,

> fluem de uma para a outra durante o curso de um monólogo na medida em que este se move de um estado emocional para o próximo, os deslocados gêneros sexuais e narrativas se mantendo juntos por uma lógica febril de sonho.[11]

Finley freqüentemente refere-se a si mesma em performance como uma médium, um veículo para que coisas possam sair de dentro de si ou penetrar o seu interior, como se, nesse transe, sua psiquê fosse revelada ao público sem mediação, num aparente fluxo espontâneo. Contudo, esse "transe" não cancela ou aliena a presença autoral, pois sabemos que essa espontaneidade é um efeito adquirido por uma narrativa construída de forma consciente e cuidadosa.

Não se pode, portanto, descrever o trabalho de Finley como uma narrativa linear que busca dar, em retrospecto, um senso de continuidade e unidade ao sujeito autobiográfico. Mais precisamente, o que vemos é a narrativa

11 CARR, C., op. cit., p. 130.

inacurada de um sujeito fragmentado que se abre para e se identifica com múltiplas vozes. O sujeito autobiográfico é, por conseguinte, constituído no próprio processo da escrita, através da polifonia de seus textos. É este contínuo diálogo interior entre o sujeito e o outro que faz com que essas vozes se tornem a voz própria de Finley. Nesse sentido, não importa se as histórias narradas foram de fato vividas ou não por Finley. A verdade autobiográfica não deriva do aspecto referencial de seus textos: ela é igualmente fabricada por eles. Karen Finley pode então dizer, como o artista performático Tim Miller em seu solo autobiográfico *Sex/Love/Stories*: "Me lembro de tantas coisas, algumas delas até mesmo aconteceram."[12]

III. Há um animal dentro de mim: o trabalho de Peggy Shaw

"I'm just thousands of parts of other people mashed into one body." Peggy Shaw

Menopausal Gentleman, o mais recente solo de Peggy Shaw, é um trabalho que se baseia no que parece ser, a princípio, uma contradição em termos, enunciada pelo provocativo título. Enquanto o primeiro termo designa um fenômeno biológico geralmente relacionado no imaginário público ao sexo feminino – ainda que a menopausa masculina seja um fato cientificamente provado –, o último se refere a uma qualidade associada exclusivamente à masculinidade. Ele descreve um comportamento que está de acordo com um conjunto de regras representativo dos altos preceitos da sociedade. Nesta performance, porém, *gentleman* está associado a um tipo diferente de masculinidade, a do sapatão, geralmente considerada ultrajante pelo normativo heterossexual.

A contradição textual tem um paralelo visual no material de divulgação da performance: a fotografia de uma mulher madura vestindo uma calça de homem com suspensórios mas sem camisa, deixando à mostra os seios nus. Sua mão direita está enfiada por dentro da calça surgindo novamente através do zíper aberto, parando em frente ao seu sexo, enquanto a mão esquerda descansa em sua coxa, por sobre a calça. Essa imagem se abre a diferentes interpretações: a mais óbvia é a imagem da mulher fálica, na qual a mão emerge da abertura do zíper como um pênis. No clássico discurso psicanalítico, é a imagem da lésbica que se apropriou do pênis abertamente sem se preocupar em disfarçar o fato por meio de uma máscara de feminilidade. Ao mesmo tempo, sugere um gesto auto-erótico, o ato de tocar a si mesma por prazer, afirmando, portanto, o desejo sexual e a agência da mulher. É possível lê-la ainda como cobrindo o seu sexo: um sexo que não pode ser visto, sugerindo simultaneamente a invisibilidade da mulher (que não é senão o espelho do homem) e a invisibilidade da sexualidade lésbica, fundida aqui sob o signo

12 ROMÁN, David. *Acts of Intervention*. Bloomington & Indianapolis: Indiana Universityt Press, 1998, p. 143.

"sexo". Uma fusão produzida pela polissemia da palavra sexo, usada tanto para denotar o sexo biológico quanto identidades de gênero e práticas sexuais.

O *close up* da fotografia deixa de fora da moldura o que se encontra acima dos ombros e abaixo da área próxima à genitália. Dentro da moldura, porém, e da mesma forma como acontece com o título do trabalho, encontramos as categorias de masculino e feminino condensadas e indistintas, abalando a visão normativa do sistema binário sexual, em que o masculino é atributo exclusivo do homem e o feminino da mulher. Ao declarar a si mesma um *gentleman* em menopausa, Peggy Shaw está não somente torcendo a linguagem em direções inesperadas, mas também questionando classificações "naturais" de gênero. De fato, essa única imagem epitomiza a complexidade das questões levantadas pelo seu trabalho.

Em seu ensaio *The Style of Autobiography*, Jean Starobinski escreve que

> alguém dificilmente teria motivo suficiente para escrever uma autobiografia não fosse alguma mudança radical ocorrida em sua vida [...]. É essa transformação interna do indivíduo – e o caráter exemplar dessa transformação – que fornece ao sujeito o discurso narrativo no qual o "eu" é ao mesmo tempo sujeito e objeto."[13]

Em *Menopausal Gentleman*, Peggy Shaw descreve tal transformação nos seguintes termos, como abertura de sua performance:

> Estava andando e me encontrei abraçada a uma árvore no centro da cidade. A árvore se chocou contra meu peito e fez com que eu perdesse o fôlego. Antes de cair, antes que diminuísse o passo por meio da pancada com a árvore, eu aparentava ser perfeitamente normal. Há melhores maneiras de se diminuir o passo.[14]

A colisão com a árvore é, está claro, uma metáfora escolhida por Shaw para descrever o impacto e o caráter inesperado de uma experiência de vida transformadora e de uma literal transformação interna: menopausa. *Menopausal Gentleman* é uma reflexão sobre o medo de envelhecer e as transformações físicas e emocionais provocadas pela menopausa. Peggy Shaw examina o que significa ser sapatão – ou, como diz o título, um *gentleman* – e passar pelo inevitável processo menopausal, o que significa vivenciar uma violenta mudança física. Perturbadora e problemática para a maioria das mulheres, a menopausa pode ser ainda mais estressante para o sapatão que, a despeito do seu sexo biológico, marca seu gênero como masculino. "É difícil ser um *gentleman* em menopausa", Peggy Shaw confessa ao público.

Da mesma forma que a imagem de divulgação deixa de fora da moldura precisamente o rosto de Peggy Shaw, aquilo que a individualiza, e revela apenas um corpo de mulher, *Menopausal Gentleman* é um trabalho que, embora

13 STAROBINSKI, Jean. The Style of Autobiography. In *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, NJ: Princeton University Press, 1992, p. 78.

14 SHAW, Peggy, manuscrito não publicado, 1997.

largamente autobiográfico, abre a discussão sobre questões de gênero e sexualidade, sobre o controle político e ideológico imposto pelo Estado sobre o corpo da mulher, sobre o valor de uso de corpos produtivos e improdutivos, sobre construções de identidade. Torna-se claro, dessa forma, como assuntos íntimos e pessoais de sujeitos/corpos individuais são constituídos pela interseção de várias práticas culturais e se imbricam com o corpo político.

Peggy Shaw emprega um tom diretamente confessional, deixando clara desde o início a natureza autobiográfica de sua performance:

> Deixa eu tentar descrever para você... como tudo se parece e como tudo acontece dentro do meu corpo, do crepúsculo ao alvorecer da noite do meu corpo. Estou tentando passar por uma pessoa quando há um animal dentro de mim, um animal em fogo que espera pelas sombras da noite. Andando e suando e girando, uma fera em cativeiro dentro do meu corpo, exaurindo os sulcos do meu chão."[15]

Ao invés da usual narrativa que vai do nascimento ao tempo presente da escrita esperada da maioria das autobiografias, *Menopausal Gentleman* cobre um período de tempo que vai "do crepúsculo ao alvorecer da noite do corpo" de Peggy Shaw. Que a temporalidade da narrativa seja determinada de acordo com o corpo da autora/narradora/*performer* faz todo o sentido, uma vez que tanto a narrativa quanto a performance são estruturadas ao seu redor. Peggy Shaw engaja cada membro, cada parte do seu corpo para falar de amor, desejo, perda e medo.

O corpo é tratado não apenas no seu aspecto físico, menopausal, mas também como limiar, como ponto de mediação entre o público e o privado, como meio de comunicação entre o que está dentro e o que está fora, como subjetividade encarnada. Shaw usa sua sapatice para desfazer a fusão de sexo, gênero e sexualidade, e para tornar claro como significados culturais são inscritos no corpo. Ela explora as antinomias entre aparência e essência, normal e anormal, interior e exterior, entre representações construídas e verdades íntimas.

> O interior do meu corpo parece tão frágil. Sempre tive medo de colocar meus dedos dentro de mim. Engraçado como o sexo da mulher é do lado de dentro, o do homem do lado de fora. É o jeito que as coisas são. Meu corpo está dentro desse terno. O terno dá a vocês uma idéia de como me sinto. Por dentro, estou toda enfaixada, porque você não pode ter um terno excelente como esse e ter calombos do lado de fora."[16]

Com um clássico humor *camp*, ela revela o quão cuidadosamente "constrói" seu gênero de forma que o exterior corresponda ao seu sentimento interior.

> Ser um *gentleman* é muito importante para mim. [...] Tenho que me concentrar para manter minha voz baixa, para combinar com meu terno. [...] Você tem que gastar um bocado de

15 Ibid.
16 Ibid.

tempo sendo um *gentleman*. Sou o *gentleman* trabalhador que dá mais duro no *show business*. (*Ela cospe como homem*) Ser um *gentleman* significa que meus sapatos estão brilhando. Sapatos são um dos elementos de um *gentleman*. E abotoaduras. E assovio.[17]

Shaw não está afirmando que o gênero é performativo no sentido volitivo. Como Judith Butler bem observa,

> um sujeito tão voluntarioso e instrumental, alguém que decide a respeito do seu gênero, claramente não é seu gênero desde o princípio e falha em reconhecer que a sua existência já é decidida *pelo* gênero.[18]

O gênero é performativo apenas no sentido em que "constitui como um efeito o próprio sujeito que aparenta expressar."[19] Por meio da performance, entretanto, Peggy Shaw torna seu gênero visível, passível de leitura para o público. Ela conscientemente questiona o sistema binário de gêneros, ao mesmo tempo que reivindica uma identidade constituída através do desejo. Shaw não está tentando passar por homem, sua sapatice não é uma afetação nem uma mascarada, como ela explica humoristicamente:

> Eu nasci assim. Nasci sapatão. Não aprendi a ser sapatão na escola de teatro. Sou tão *queer* que não tenho que falar a respeito. Isso fala por si mesmo.

A questão de "passar" é importante e complexa. No sistema binário de gêneros, a heterossexualidade é não apenas naturalizada, mas se torna de fato compulsória, e sexualidades e gêneros que escapam a este modelo são classificados como patológicos e perversos. Dentro de tal estrutura, é quase impossível para a masculinidade do sapatão ser reconhecida como outra coisa que não a mera imitação da masculinidade heterossexual. Em *Imitation and Gender Subordination* Judith Butler chama atenção para o fato de que não existe "um gênero próprio a um sexo e não a outro" e que, portanto, o gênero é "um tipo de imitação para o qual não há original,"[20] ainda que a heterossexualidade compulsória tente sempre se instituir como norma. Como Shaw demonstra em sua performance, a masculinidade não é propriedade do homem e não concerne apenas ao modelo heterossexual. O sapatão deixa então de ser uma imitação e se afirma como a articulação de uma masculinidade da mulher, tornando possível imaginar gêneros sexuais diferentes daqueles já legitimados.

Relacionado com a menopausa, o problema de "passar" abre-se ainda a uma outra dimensão. Submetido a uma série de transformações fora do controle do consciente, o corpo em menopausa se revela como um corpo indis-

17 Ibid.

18 BUTLER, Judith. *Bodies that Matter – on the discursive limits of sex*. NY: Routledge, 1993, p. X.

19 BUTLER. Judith. Imitation and Gender Subordination. In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Abelove, Barale e Halperin, NY & London: Routledge, 1993, p. 314.

20 Ibid., p. 313-314.

ciplinado, improdutivo, dando origem a medos em relação à insanidade, à degeneração física e ao declínio sexual, gerando um grande nível de ansiedade em relação ao futuro. Em regra, as mulheres tendem a não admitir publicamente tal mudança. Geralmente apresentada de forma negativa e até mesmo patológica, a imagem retórica "ligada à menopausa é a do colapso do controle central,"[21] como Emily Martin torna evidente em seu estudo *Medical Metaphors of Women's Bodies*, em que a autora analisa o uso da linguagem médica em relação ao corpo das mulheres. A menopausa constitui-se então como uma questão privada, pessoal e muito íntima, a ser discutida apenas dentro dos limites do consultório médico ou da esfera doméstica. Algumas mulheres consideram mais desejável passar como perfeitamente funcionais, escondendo do mundo externo a transformação interna, mantendo-a "dentro do armário". Passando por *straight* quando de fato se sentem *queer*. Nesse sentido, a postura "perfeitamente funcional" é uma performance *drag* como outra qualquer, que depende apenas da economia entre o visível e o invisível.

A importância de *Menopausal Gentleman* reside precisamente em discutir essas questões quase nunca endereçadas em público, a menos que seja dentro dos limites seguros do discurso médico ou a serviço dos interesses das corporações farmacêuticas. A narrativa autobiográfica de Shaw confere visibilidade à menopausa, emprestando-lhe o peso de um sujeito encarnado. Da mesma forma que os grupos de conscientização da mulher dos anos 70 encorajaram a exposição pública de questões pessoais, a performance confessional de Shaw cria um vínculo entre *performer* e público, baseado no reconhecimento de experiências compartilhadas. Ela permite ao público rir da menopausa e das políticas sexuais, ao mesmo tempo que incentiva uma reflexão crítica a respeito dessas questões. Nesse sentido, o trabalho solo de Peggy Shaw dá continuidade à pratica do seu grupo teatral *Split Britches* de repensar a política e a semiótica da representação da mulher no teatro, com vistas à construção de uma visibilidade lésbica. Numa entrevista em 1986, Shaw definia o projeto do grupo em termos que podem ser tomados emprestados também para a definição do seu projeto de solo autobiográfico:

21 MARTIN, Emily. Medical Metaphors of Women's Bodies: Menstruation and Menopause. In *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina e Sarah Stanbury, NY: Columbia University Press, 1997, p. 34. Qualquer sumária descriçao médica sobre menopausa nos informa que a reduçao aguda dos níveis de hormônios produzidos pelo corpo "pode causar conseqüências ao mesmo tempo agudas e crônicas em tecidos dependentes de hormônios, tais como o cérebro, os ossos, o coração, os vasos sangüíneos e a pele." [*Endocrinology and Menopause* – documento produzido pela Endocrinology Society e publicado em seu website: http://www.endo-society.org/pubaffai/factshee/menopause.htm] Os efeitos mais comuns são ondas de calor, suores noturnos, instabilidade emocional, ressecamento da vagina e da vulva, atrofia vaginal (resultando em dor durante o ato sexual), irritabilidade, insônia, perda de memória, incontinência urinária, enxaquecas, cansaço, risco de doenças do coração, aumento do risco de osteosporose, do mal de Alzheimer, risco de câncer colo-retal, flutuações no desejo sexual e depressão. (Essa informaçao está disponível em diferentes *websites* sobre o assunto. Os dados utilizados foram encontrados em "The Foundation for Better Health Care"[http://fbhc.org/Patients/BetterHealth/Menopause/symptoms.html] e "The North American Menopause Society" [www.menopause.org/pfaq.htm]).

> É uma coisa muito nova ser lésbica. [...] Então estamos tentando descobrir o que é a lésbica. Ou o que eu sou. Estamos tentando descobrir sem todas essas outras constrições e regras [...] tentando descobrir a respeito de todas essas vidas que têm sido escritas *ao redor* por tantas centenas de anos.[22]

IV. Escrevendo uma saída para minha vida: o trabalho de Penny Arcade

O que distingue uma vida digna de ser vivida da simples existência biológica marcada pelo nascimento e morte é, segundo Hannah Arendt, a habilidade de viver reflexivamente, isto é, de viver uma vida passível de ser narrada.

> A principal característica desta vida especificamente humana, cujo aparecimento e desaparecimento constituem eventos mundanos, é que ela, em si, é plena de eventos que posteriormente podem ser narrados como história e estabelecer uma biografia; era a esta vida, *bios*, em contraposição à mera *zoe*, a que Aristóteles se referia quando dizia que ela é, "de certa forma, uma espécie de *praxis*". Pois a ação e o discurso [...] são realmente duas atividades cujo resultado final será sempre uma história suficientemente coerente para ser narrada, por mais acidentais ou aleatórios que sejam os eventos e as circunstâncias que os causaram.[23]

A formulação de Arendt é interessante porque pressupõe um aspecto performático dessa narrativa. Ela pressupõe tanto a necessidade de um público a fim de que a narrativa seja consumada, um público que a recordará e a interpretará, quanto a necessidade desta narrativa de se manifestar na/pela ação – como encenação, como drama, como teatro. Arendt une narrativa e performance, vida e arte. Uma vida merecedora de ser vivida é uma vida capaz de ser representada.

O trabalho de Penny Arcade coloca em evidência as relações entre narrativa e performance, vida e arte, tornando manifesta a indefinição dos limites entre essas esferas. Embora Penny Arcade tenha começado a trabalhar como *performer* aos 17 anos, com a companhia de John Vaccaro *The Play-House of the Ridiculous*, época em que também apareceu em três filmes de Andy Warhol, foi somente ao começar a desenvolver seu próprio material para trabalhos solos, em 1985, que Penny começou a criar performances com forte conteúdo autobiográfico. Nos últimos 17 anos, Penny escreveu e apresentou aproximadamente 25 trabalhos originais, com os quais viajou em *tournée* pela Europa, Austrália e Estados Unidos.

Em seus trabalhos, Penny narra os eventos de sua vida, desde a infância passada com sua família de imigrantes italianos numa comunidade operária de New Britain, Connecticut, aos dias de hoje. Ela relata as dificuldades de

22 PATRAKA, Vivian M. Split Britches in Split Britches: Performing History, Vaudeville and the Everyday. In *Acting Out: Feminist Performances*, ed. Lynda Hart and Peggy Phelan, Ann Arbor: Michigan University Press, 1993, p. 217.

23 ARENDT, Hannah. *A Condiçao Humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1991, p. 108-109.

viver entre dois mundos, o mundo moderno americano da escola e a mentalidade medieval reinante em seu ambiente familiar, onde as mulheres eram confinadas à esfera privada ainda que trabalhassem fora. A família, a escola e a igreja – os três principais aparatos ideológicos – constituem o objeto central de suas narrativas. Mesmo em trabalhos mais tardios, em que Penny trata de sua vida adulta, essa tríade permanece no cerne de seus escritos. A narrativa de sua vida é marcada por um sentimento de constante estranheza, de deslocamento e por um sentimento de perda. Ela narra a insanidade de seu pai, recolhido quando ela tinha quatro anos a uma instituição para doentes mentais, onde permaneceu até morrer. Ficamos sabendo como ela foi rotulada de *bad girl* aos 13 anos, para vergonha de sua família, que subseqüentemente a condenou ao ostracismo. Após fugir de casa, Penny foi enviada para um reformatório por dois anos, apenas para fugir novamente após deixar o reformatório, desta vez para Nova Iorque, onde viveu nas ruas até ser adotada pelas *drag queens* do Lower East Side. Crescer entre *drag queens* e estar no centro da arte de vanguarda no fim dos anos 60, trabalhando com artistas como Jack Smith, John Vaccaro, Charles Ludlam e Andy Warhol entre outros, moldou tanto a vida quanto o trabalho de Penny Arcade.

O grande apelo do seu trabalho junto ao público e à crítica deriva precisamente da natureza autobiográfica de suas performances. Críticas de diferentes trabalhos enfatizam sua natureza confessional, chamando atenção para a "honestidade assustadora" e "brutal" de Penny, para sua coragem de se "despir emocionalmente" e de desfilar seu "vulnerável eu." Seu trabalho é definido como um "fluxo de consciência", uma "franca busca de alma em confissões reais ao vivo." Embutida nesta visão está a crença de que a narrativa autobiográfica, por ser uma narrativa de eventos verificáveis, com um referente "real", da qual o público é testemunha, revela, supostamente, a exemplo da confissão religiosa, a verdade do sujeito. Essa é precisamente a questão da autobiografia, entendida geralmente como uma forma de "assegurar," nas palavras de Laura Marcus, "a muito desejada unidade entre o sujeito e o objeto do conhecimento."[24] Essa unidade, entretanto, somente seria possível se entendêssemos o sujeito como uma totalidade coerente, como uma entidade contínua e não como um sujeito sempre dividido, em processo, situado numa multiplicidade de discursos.

Se a recepção do trabalho de Penny Arcade sugere a ilusão de um sujeito coerente, uma observação mais aprofundada põe isto em questão. Em *Based on a True Story* (1990) – um trabalho com a estrutura mais próxima de uma peça de teatro convencional do que de uma performance –, por exemplo, Penny Arcade joga com a fragmentação do sujeito e com a relação entre

24 MARCUS, Laura. *Auto/Biographical Discourses*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994, p. 5.

ficção e verdade em autobiografia. O programa nos informa que Penny – cujo nome real é Susana Ventura – "representa o papel" de Susana Ventura e que Susana Ventura "representa o papel" de Penny Arcade. Uma outra *performer* representa o papel da Jovem Penny. A performance começa com Penny, deitada no divã da psicanalista, dizendo:

> Eu não quero mais usar o nome Penny Arcade. Não tem mais nada a ver com a minha vida. Quero dizer, todas as pessoas que eram ligadas com aquela vida, todo mundo que estava envolvido ou morreu de Aids ou simplesmente morreu. Aquele nome era um estado de espírito, era para ser uma piada; é parte de um mundo que não existe mais.

Toda a performance revolve em torno da idéia do desaparecimento de Penny. Preocupada com a situação, a Jovem Penny contrata um detetive para encontrá-la. A trilha que leva a Penny é composta de personagens da sua vida – a mãe, a avó, uma amiga de infância, a freira do reformatório, Andy Warhol e sua estrela Andrea Whipps, etc. Mesmo quando o detetive finalmente a encontra, não há certezas, pois a trilha que segue é enganadora, como a Jovem Penny cuidadosamente explica: esses personagens (incluindo o detetive) existem apenas na mente de Penny. Penny joga com a idéia do sujeito sempre dividido. A alteridade está desde já instalada no interior do sujeito, com o outro internalizado pela divisão entre sujeito e *persona* (Susana e Penny), desmanchando a ilusão de que autobiografia é a narrativa de um sujeito essencial. O que Penny demonstra aqui é não apenas a ficção de um sujeito coerente como também a ficção do referencial, defendida por Paul de Man. Como De Man argumenta, ainda que geralmente se pressuponha que "a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas conseqüências,"[25] é igualmente possível que o projeto autobiográfico produza e determine a vida.

Neste sentido, é interessante notar que embora Penny Arcade tenha produzido um número significativo de trabalhos originais nos últimos 16 anos, todos estes trabalhos constituem, de fato, um único *work-in-progress*. Um trabalho necessariamente aberto, já que trata de uma vida em processo. Todos eles lidam com um sujeito em busca de sentido, tentando alcançar uma totalidade que se sabe ser ilusória.

Muito embora o trabalho de Penny Arcade seja amplamente confessional, não se pode caracterizá-lo como individualista ou narcisista. O fato de ser através dos outros, através da representação de Penny por outros, que o detetive é capaz de encontrá-la, em *Based on a True Story*, possui importância simbólica. Essa relação especular traz à mente a teoria de Lacan do estágio do espelho, na qual a primeira noção de uma identidade coerente do eu se dá através do reconhecimento de si mesmo na imagem do Outro. Nas palavras de Elizabeth Groz, "o

25 DE MAN, Paul. Autobiography as De-Facement. In *The Rethoric of Romanticism*. NY: Columbia University Press, 1984, p. 68.

sujeito se reconhece no momento em que se perde no/como o outro."[26] No trabalho de Penny Arcade é, de fato, quase impossível dissociar o eu e o outro. A estrutura de seu trabalho relaciona constantemente relatos pessoais com o quadro social mais amplo. Ter crescido nas ruas aproximou Penny de um mundo de párias – prostitutas, viciados em drogas, *fairies*, *drag queens* e desabrigados. Quando ela narra experiências tais como ter sido estuprada três vezes (*Bad Reputation*), Penny articula sua experiência pessoal com as histórias de muitas outras garotas rotuladas de *bad girls*, garotas que eventualmente acabaram como prostitutas e viciadas em drogas, e com as histórias de muitas outras mulheres estupradas e vítimas de abuso sexual. Ela conta ao público a história de Aileen Wuornos, uma prostituta condenada à morte por matar sete homens:

> Vivemos numa sociedade que não acredita que prostitutas possam ser estupradas, especialmente as mais ordinárias. Vivemos numa sociedade que não acredita que prostitutas possam ser vítmas de abuso sexual. Li que Aileen Wuornos esteve num reformatório quando tinha 14 anos, como eu. [...] Eu me perguntava por que a minha vida e a dela tomaram rumos tão diferentes.[...] Durante muito tempo pensei que havia sobrevivido *apesar* de todas as coisas ruins que me aconteceram. Mas então comecei a considerar a possibilidade de ter me tornado quem sou *por causa* delas."[27]

Da mesma forma, quando Penny fala sobre os inúmeros amigos que perdeu com a epidemia de AIDS, muitos dos quais ela cuidou em seu leito de morte, não é apenas o relato de uma perda pessoal, pois Penny aborda a política que envolve o controle da epidemia e os discursos de poder que constroem a doença dentro de certos modelos de representações. Ao mesmo tempo, seu trabalho celebra e ajuda a manter vivo o legado de muitos artistas já mortos.

Perder a si mesmo no/como o outro é talvez a melhor maneira de descrever um dos mais recentes projetos de Penny Arcade, "The Lower East Side Biography." Concebido como uma série de entrevistas em vídeo como uma forma de "fazer face à amnésia cultural que vem tomando [...] Nova Iorque"[28], Penny Arcade define este projeto como sua "autobiografia." Ela considera as histórias dessas pessoas – artistas, poetas e residentes do Lower East Side que a seu ver "carregam valores de Nova Iorque" que estão desaparecendo – como um relato de sua própria vida. *The Lower East Side Biography Project* materializa a tese de Lacan de que "o sujeito somente pode conceptualizar a si mesmo quando sua imagem é refletida do ponto de vista do desejo do outro."[29] A narrativa da vida de Penny está

26 GROSZ, Elizabeth. *Contemporary Theories of Power and Subjectivity*. Apud Sidonie Smith e Julia Watson. *Women, Autobiography, Theory*. Wisconsin: The Universitty of Wisconsin Press, 1998, p. 19.

27 ARCADE, Penny. *Bad Reputation*, manuscrito não publicado.

28 ARCADE, Penny.

29 "Lacan's subject is [...] a being that can only conceptualize itself when it is mirrored back to itself from the position of another's desire." MITCHELL, Juliet e ROSE, Jacqueline, *Feminine Sexuality:Jacques Lacan and the école freudienne*. NY: Pantheon Books, 1985, p. 5.

não apenas fundida com a geografia da cidade e com seus habitantes, mas, mais do que isso, se identifica totalmente com estas outras narrativas, toma como suas outras vozes, rompendo, desta forma, com os limites da autobiografia, a ponto de provocar o colapso do próprio conceito de autobiográfico.

O projeto de vídeo é, de certa maneira, a contraparte em mídia eletrônica de performances como *One Thousand and One Nights of Penny Arcade*, *Talking Out Loud* e *New York Values* (ainda em desenvolvimento), nas quais Penny aborda o desaparecimento da boemia, do *underground* e da cena artística, dando lugar a uma cultura de mercadoria. Da mesma forma que os vídeos, essas performances fazem a crônica de um mundo em extinção.

Analisando retrospectivamente seu trabalho, por ocasião da exibição do vídeo de *La Miseria* (1991) no Festival Mala Feminina Italian-American Women's Film Festival em Nova Iorque, Penny escrevia sobre a transformação social e política da cidade e, em especial, do Lower East Side: "o Lower East Side, que tinha sido, por incontáveis décadas, como eu, étnico, rural, europeu, boêmio, proletário, intelectual e artístico, estava se transformando no lugar acadêmico e de classe média alta aburguesada que conhecemos hoje."[30] Vemos aqui novamente o espelhamento de sujeito e cidade. Com uma tal identificação entre cena urbana e sujeito, não é de se estranhar que a transformação do Lower East Side implique um sentimento de deslocamento ao mesmo tempo físico, social e artístico:

> Estava tentando entender por que eu era cada vez mais mal-compreendida e vista com desconfiança e ressentimento tanto artisticamente quanto socialmente numa comunidade que havia sido até então meu refúgio e santuário desde minha adolescência. Meu autoexame me levou a uma confrontação direta com minhas raízes e valores [...] de rua, boêmios e proletários. Tudo o que estava em oposição direta aos crescentes valores acadêmicos de alta classe média que estavam usurpando a boemia de *downtown* no fim dos anos 80 e começo dos 90.[31]

Pari passu à transformação da cidade, Penny identifica também uma transformação no meio artístico, um progressivo esvaziamento político na postura dos artistas, acompanhado de um desinteresse em experimentar. Sua resposta é uma performance sobre a nobreza do fracasso, pois "é importante fracassar publicamente." Ela se autodefine como uma perdedora que descende de uma longa linha de perdedores. "Na América, se diz para todo mundo que eles vão ganhar, mas todo mundo não pode ganhar! ALGUMAS PESSOAS TÊM QUE PERDER!"[32]

30 ARCADE, Penny, email datado 10 de maio de 2001 em referência à exibição do vídeo de *La Miseria* no Mala Feminina Italian/American Women's Festival (Maio de 2001).

31 Ibid.

32 ARCADE, Penny. *New York Values*, manuscrito não publicado.

Perdendo a si mesmo no/como o outro, as performances autobiográficas de Penny Arcade criam um espaço discursivo para os marginalizados pela sociedade. A recente crítica autobiográfica já apontou o valor político de escritos confessionais como *locus* de produção de identidade para mulheres, minorias étnicas, *gays* e lésbicas. A crítica feminista tem enfatizado a importância de narrativas autobiográficas na construção de uma consciência de grupo, de uma identidade coletiva. Escritos autobiográficos, entretanto, funcionam não apenas como *locus* de construção de identidades culturais mas também como espaços a partir dos quais é possível desafiar representações existentes. Eles têm o poder, segundo Betty Bergland, de "interpelar o leitor" e de opor novas representações do sujeito às representações dominantes. Neste sentido, o que mais importa nessas narrativas autobiográficas não é tanto suas qualidades individuais, seu caráter único, mas suas qualidades comunais. Elas buscam ser representativas de – quando não falar em nome de – grupos sociais específicos. Se Penny Arcade perde a si mesma no/como o outro, suas narrativas autobiográficas, por sua vez, permitem ao outro se perder em/como Penny Arcade, numa dialética hegeliana.

V

A autobiografia é geralmente entendida como um movimento de singularização de uma vida exemplar, uma vida que por suas qualidades individuais e seu caráter único merece ser distinguida de vidas ordinárias. A narrativa desta vida exemplar permite aos leitores/receptores reconhecer o particular no universal, a humanidade no sujeito individual. Por trás desta idéia encontra-se a suposição de um sujeito universal. As vidas de Karen Finley, Peggy e Penny Arcade dificilmente poderiam ser descritas como exemplares ou como modelos que podem servir de espelho universal para a humanidade. Mulheres, lésbicas e artistas não correspondem exatamente à definição do sujeito universal que, de maneira geral, é construída como um sujeito masculino, branco e europeu. Suas performances autobiográficas se ocupam de sujeitos divididos, cujas identidades são marcadas por raça, classe, gênero e sexualidade. É somente em relação a esses significados culturais e históricos inscritos nesses sujeitos que qualquer identificação é possível. A performance solo autobiográfica portanto não conecta a humanidade a um todo, em nome de um sujeito universal, mas antes aponta diferenças, dissimilaridades, discontinuidades. Ela revela como construção o que é assumido como "natural", e neste processo, revela o mecanismo ideológico por trás do sistema de representação. Nesse sentido, a performance solo autobiográfica tem, de fato, desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram no discurso dominante. Para estas, a performance autobiográfica tem sido instrumental na reinvindicação

do papel de agentes sociais e na criação de uma "contra-esfera pública." Afinal, como Foucault postula, se "o discurso pode ser tanto um instrumento quanto um efeito do poder", ele também pode funcionar como "um obstáculo, uma pedra no caminho, um ponto de resistência e um ponto de partida para uma estratégia oposicional. O discurso transmite e produz poder, reforça o poder, mas também o enfraquece e o revela, torna-o frágil e faz com que seja possível obstruí-lo."[33]



Bibliografia

Nota: Todas as passagens citadas no texto foram traduzidas do inglês pela autora, com exceção da citação de Hannah Arendt, onde foi utilizada a tradução para o português de Roberto Raposo.

ARCADE, Penny. *New York Values*. Manuscrito não publicado.

———. *Bad Reputation*. Manuscrito não publicado.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1991.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-Facement. In *The Rethoric of Romanticism*, NY: Columbia University Press, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter – on the discursive limits of "sex"*. NY: Routledge, 1993.

———. Imitation and Gender Subordination. *The Lesbian and Gay Studies Reader*, NY e London: Routledge, (1989)1993, p.307-320.

CARR, C. On Edge: *Performance at the end of the twentieth century*. Hannover and London: University Press of New England, 1993.

FINLEY, Karen. The Constant State of Desire. In *Shock Treatment*, San Francisco: City Light Books, 1990.

———. Performances Strategies. In *Conversations on Art and Performance*, ed. Bonnie Marranca e Gautam Dasgupta. Baltimore e London: John Hopkins University Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*, volume 1. NY: Vintage Books, 1990.

HART, Lynda. Motherhood According to Karen Finley – The Theory of Total Blame. In *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*, ed. Carol Martin. NY and London: Routledge, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

MARTIN, Emily. Medical Metaphors of Women's Bodies: Menstruation and Menopause. In *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina e Sarah Stanbury. NY: Columbia University Press, 1997, 15-41.

PATRAKA, Vivian M. Split Britches in Split Britches: Performing History, Vaudeville and the Everyday. In *Acting Out: Feminist Performances*, ed. Lynda Hart and Peggy Phelan. Ann Arbor: The Michigan University Press, 1993.

RÓMAN, David. *Acts of Intervention*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

SHAW, Peggy. *Menopausal Gentleman*. Manuscrito não publicado.

STAROBINSKI, Jean. The Style of Autobiography. In *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. New Jersey, Princeton University Press, 1972.

STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In *Out of Actions*, ed. Paul Schimmel. NY: Thames and Hudson, 1998.

33 FOUCAULT, Michel, op. cit., p. 101.

A Escrita

V

1 AS ORIGENS ICÔNICAS DA ESCRITA

Da imagem à escrita 279
Anne-Marie Christin

2 WALTER BENJAMIN: A ESCRITA, A TÉCNICA

Walter Benjamin e os sistemas de escritura 293
Márcio Seligman-Silva

Releituras de *O autor como produtor*:
Walter Benjamin, o teatro e a técnica 313
Angela Materno

Ver com outros olhos
Comentários sobre os escritos de Walter Benjamin para a imprensa 329
Marília Soares Martins

A tradução como crítica
João Camilo Penna

3 REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA

O meio do livro ou a reforma hermenêutica
Materialidade e legibilidade de *Dom Casmurro* 372
Abel Barros Baptista

Gênero e poesia em João Cabral 380
Marta Peixoto

Traçados pós-cabralinos: Ana C. & Caio F. 390
Ítalo Moriconi

Da imagem à escrita

Anne-Marie Christin

Afirmar como princípio que "a escrita nasceu da imagem" no sentido em que o compreendo – e defendo – não consiste em se basear em valores "representativos" da imagem, como se faz tradicionalmente. As teorias segundo as quais as primeiras escritas teriam nascido de "representações de coisas" que se tornaram "representações de palavras" têm como conseqüência inevitável que, na medida em que nenhuma idéia ou nenhuma palavra podem ser igualmente representadas – a palavra "virtude" ou a palavra "paciência", por exemplo –, assim como também não pode nenhuma ação, uma inspiração súbita teria revelado aos criadores de ideogramas, supostamente simplórios e precários, as verdades necessariamente pertinentes e luminosas da língua. A escrita, portanto, teria conhecido assim dois nascimentos sucessivos em vez de um, e sem qualquer relação um com o outro a não ser puramente mágica. A hipótese não é muito convincente.[1]

Retomemos então o problema em sua origem. O que caracteriza a escrita, em todas as civilizações em que surgiu, é que é o produto de dois *media* que a precediam há muito tempo, a linguagem verbal e a imagem. Ora, essa associação não deixa de ser paradoxal. Se a escrita é o veículo das mensagens verbais, isto se dá na medida em que se apóia em um *medium* cujo funcionamento se opunha em todos os pontos, na origem, ao da língua:

– seu suporte é visual e gráfico, enquanto o da língua é oral e sonoro,

– o pólo "ativo" da imagem não é seu emissor – o locutor – mas seu receptor.

Os pintores reconhecem, qualquer que seja a civilização a que pertençam, que sua obra não está "terminada" no momento em que a realizam, mas quando ela satisfaz seu olhar. Quando Rembrandt representa um pintor em seu ateliê (ele próprio, sem dúvida), mostra-o em contemplação diante de um quadro que se impõe a ele por sua luz e o domina por seu tamanho, esperando de algum modo a homenagem que lhe deve seu próprio criador. "A arte não reproduz o visível", dirá três séculos mais tarde Paul Klee, "ela torna visível". Diante de um

1 Permito-me remeter, quanto a este assunto, a *L'image écrite ou la déraison graphique*, de Anne-Marie Christin (Flammarion, 1995), em especial p. 11-31.

texto escrito, o leitor é um espectador e um juiz, mas é mais ainda: um decididor. É ele o senhor real da mensagem, não o escriba ou o locutor que a escreveu ou ditou.

Ao contrário do que se poderia pensar, não é, portanto, a uma fusão que chega a associação dos dois *media* realizada pela escrita, mas a sua transgressão mútua. A escrita não depende de um processo que se poderia julgar natural, de evolução ou de mutação: ela nasce de uma revolução, de uma des-ordem, da subversão das normas tradicionais da comunicação social. Por isso sua criação só pode ser motivada, e motivada pela necessidade de um modo de comunicação inédito próprio a uma determinada sociedade.

Uma outra estranheza da escrita, mas que não se situa no mesmo nível que a precedente, é que, em toda cultura escrita, o sistema que ela utiliza é único. Isto pode nos parecer uma evidência. Utilizamos de fato um alfabeto que, tendo em vista sua estrutura fonológica, isto é, binária – vogal/consoante –, não pode tolerar mistura com qualquer outro sistema. De fato é equivocadamente, vale lembrar, que se diz que os alfabetos oriundos do modelo grego, como o nosso, são "fonéticos". A fórmula "representação da fala", habitualmente aplicada a eles, foi inventada, aliás, pelos latinos, simples herdeiros do sistema, não pelos gregos, que sabiam pertinentemente – e Platão antes de todos – que sua escrita era um sistema "lógico", baseado em elementos, não em sons, que só podiam ser percebidos no nível da combinação desses elementos em sílabas. Em suma, nosso alfabeto se apóia em uma análise abstrata da língua, cujo objetivo inicial era permitir ajustar um sistema de escrita semítico a uma língua indo-européia, mas que teve como conseqüência segunda transformar esse acaso racional no modelo de uma pureza mimética do escrito inteiramente imaginária. Nenhuma outra tentativa histórica de rearranjo da escrita levou a esse resultado. O caso do japonês é particularmente significativo nesse sentido. Os japoneses constituíram uma escrita a partir do sistema chinês, como os próprios gregos tinham feito a partir do fenício, mas procederam de outra maneira, preservando o princípio ideográfico anterior tal qual – ele está na origem dos *kanji* – e dotando-se, por outro lado, de dois silabários próprios, os *kana*. Essa solução lhes convinha tão bem que a opção que escolheram quando quiseram simplificar esse duplo sistema foi não eliminar um em benefício do outro, mas combiná-los, ficando os *kanji* reservados para as palavras "plenas", para os termos do léxico, e os *kana* para as partículas gramaticais. No entanto, os japoneses nunca tiveram a necessidade, mesmo nos meios cultos, de distinguir formalmente seus dois sistemas. Para eles, que, no entanto, são afeitos a sutilezas lexicais bastante refinadas, um único termo é suficiente para designar a escrita em todos os seus aspectos: *moji*.

O Ocidente medieval confundiu o caráter exclusivo do alfabeto com uma unicidade do escrito cujos princípios fundamentais de mobilidade e de leveza lhe

escapavam totalmente. A facilidade com que isto ocorreu decorria do fato de que a prioridade dada à língua por seu sistema de escrita era indissociável, para ele, tanto da cultura cristã, que privilegia o oral sobre a visão que o tinha transmitido a ela, quanto de uma tradição de pensamento filosófico essencialmente logocentrista que ele insistia em preservar. Mas isso não ocorreria sem problemas.

Conhecendo apenas o alfabeto, e identificando com ele toda a escrita, a cultura ocidental não pôde compreender, de início, que aquilo que o sistema grego tinha introduzido na história já longa da escrita não era uma etapa nova, mas uma ruptura. Se o "sistema" japonês é misto, isto se deve ao fato de que todas as escritas que se sucederam desde os primeiros ideogramas até os sistemas silábicos ou consonânticos, como o hebraico ou o árabe, emergiram uma da outra sem jamais colocar em questão nem o sistema precedente, nem essa dualidade paradoxal de onde elas tinham sido concebidas. Na medida em que a escrita se apoiava inicialmente em uma leitura, isto é, na interrogação de um suporte, o essencial estava menos na fidelidade da mensagem a uma fala necessariamente ausente que na eficácia imediata de uma combinatória visual em que todos os recursos da imagem podiam ser solicitados. A era aberta pelo alfabeto grego é a da traição do escrito. Ele tornou sua dualidade fundadora inoperante ou, mais exatamente, inútil para a apreensão da mensagem verbal *stricto sensu*. Mas ele também não podia agir sem recorrer à inteligência visual de seu leitor. Por isso seus usuários não deixaram no correr dos séculos de partir para a reconquista de sua legibilidade perdida. Letras capitulares e páginas glosadas ou compósitas no manuscrito medieval, páginas de rosto cuja estrutura é uma homenagem ao "branco" redescoberto nos belos livros impressos de meados do século XVI, criações de letras dos cartazistas do primeiro terço do século XX – Loupot, Cassandre – constituem o brilhante testemunho disso.

Os criadores souberam perfeitamente reencontrar as pistas dessa combinação verbovisual que faz o encanto e (sobretudo) a eficácia da escrita. Mas o mesmo não ocorreu com historiadores e teóricos. Devemos ao século XIX a descoberta dos princípios de funcionamento dos três sistemas ideográficos – egípcio, mesopotâmico e chinês. No entanto, essa descoberta ainda não teve efeito sobre o preconceito principal com que se choca nosso enfoque da escrita, e que consiste principalmente em um desconhecimento profundo do papel que aí desempenha a imagem.

Como a maioria dos especialistas atuais interessados pela escrita são lingüistas, não há por que se espantar que ignorem a imagem (já era, aliás, o caso do "filólogo" Champollion). Assim, Claude Hagège declara, em *L'Homme de paroles*, que "a comunicação oral, a única natural, é a unica carregada de todo o senso da origem"[2]. Trata-se aí de uma definição que é não apenas partidária

2 HAGÈGE, Claude. *L'homme de paroles*. Fayard. 1985, p. 83.

mas equivocada. Como eu mostrava há pouco, as sociedades ditas "orais" dispõem de dois modos de comunicação diferentes, oral e visual: a língua, que estrutura o grupo, rege suas trocas internas e transmite de uma geração à seguinte a tradição "legendária", "mítica", de suas origens; a imagem (seja material, seja virtual, como nos sonhos), que permite a esse mesmo grupo ter acesso ao mundo invisível em que sua língua não tem curso, mas que, todavia, tem todo poder sobre ele. O que distingue fundamentalmente essa comunicação daquela da linguagem verbal é que ela opera entre dois universos heterogêneos um ao outro: trata-se de uma *comunicação transgressiva*.

Essa dualidade se manteve nas civilizações orais mais recentes, por exemplo a dos Dogon. Em seu livro *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon* (1965), Geneviève Calame-Griaule observava que, para os Dogon, a representação gráfica era concebida como anterior em relação à expressão verbal. Ela resumia assim o mito da criação dos Dogon:

> Deus ao criar pensou; antes de nomear as coisas ele as desenhou em sua intenção criadora. [...] A criação tal como se oferece ao homem traz a marca dessa intenção divina, que ele se esforça para decifrar e cujos símbolos ele por sua vez reproduz. [...] (Mas) foi ao nomear as coisas que o homem afirmou seu império sobre elas. Se não tivesse havido uma consciência humana para recebê-la e reproduzi-la, a fala divina teria permanecido sem resposta e, portanto, sem vida.[3]

Se não negam a função de comunicação da imagem (na medida em que ela lhes é indiferente), os teóricos da escrita revelam quase todos um outro preconceito referente a ela, que é defini-la como uma "representação", sendo o termo compreendido no sentido restrito de "representação realista", ou de "semelhança". Essa interpretação se apóia, na civilização ocidental, em uma convicção multissecular. É encontrada evidentemente entre os lingüistas, que fazem dela a prova principal da incapacidade da imagem de levar à escrita. Disso dá testemunho ainda uma vez Claude Hagège: a escrita, diz ele, "conserva com a imagem e o traçado que refletiam os objetos relações de conivência"[4].

Os pintores, no entanto, qualquer que seja a civilização a que pertençam, nunca deixaram de manifestar seu desprezo e sua desconfiança em relação à "semelhança". A fim de explicar os motivos pelos quais não punha olhos, nem nariz, nem boca em seus personagens de papel cortado, Matisse dizia:

> é porque os rostos são anônimos, porque a expressão está em todo o quadro [...] olhos, um nariz, uma boca, isto não tem grande utilidade: ao contrário, isto paralisa a imaginação do espectador, e isto obriga a ver uma pessoa de uma certa forma, de uma certa semelhança, etc.[5]

3 CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon*. Gallimard, 1965, p. 515-516.

4 HAGÈGE, Claude, op. cit., p. 89.

5 Reflexão de Matisse extraída de sua entrevista com Georges Charbonnier, transmitida no programa *Henri Matisse, La tristesse du roi (1952)*, dirigido por Alain Jaubert, *Palettes*, Arte, 1997.

Na China um pintor do século XI já observava, com laconismo: "em pintura, querer a semelhança, que infantilidade!"[6]

A idéia de que uma imagem seja "semelhante"(e sobretudo de que ela não possa ter outra definição ou outra função além desta) é indissociável de uma cultura e de uma ideologia bem precisas. A noção de *mimesis* nasceu na Grécia, na virada do século V para o século IV antes de nossa era, isto é, numa época em que o uso do alfabeto – essa escrita pseudovirtual, esse código sem suporte – começava a se generalizar, e em que a encenação, pelo teatro, do texto dos antigos mitos tinha contribuído para substituir a eficácia mágica da visão primitiva pelas alegorias mais ou menos sentenciosas da ficção. A *mimesis* não remete à imagem: ela apenas traduz uma interpretação literária dela tardia e extraviada.

Pois a imagem surgira em um contexto bem diferente. André Leroi-Gourhan foi o primeiro a ressaltar que a invenção do grafismo constituía a manifestação última, e a mais original, do pensamento simbólico próprio ao homem. Escreve ele em *Le Geste et la parole*:

> O surgimento do símbolo gráfico no fim do reinado dos paleantropos supõe o estabelecimento de novas relações entre os dois pólos operatórios (mão-utensílio e face-linguagem). [...] Nessas novas relações, a visão ocupa o lugar predominante nos pares face-leitura e mão-grafia. Essas relações são exclusivamente humanas, pois se a rigor se pode dizer do utensílio que ele é conhecido por alguns exemplos animais, e da linguagem que ela simplesmente ultrapassa os sinais vocais do mundo animal, nada de comparável ao traçado e à leitura dos símbolos existe até a aurora do *homo sapiens*. Pode-se, portanto, dizer que, se na técnica e na linguagem da totalidade dos antropianos, a motricidade condiciona a expressão, na linguagem figurada dos antropianos mais recentes a reflexão determina o grafismo.[7]

Ao definir as primeiras produções gráficas humanas como "mitografias", Leroi-Gourhan limitaria e falsearia profundamente o alcance de sua intuição. Falar de "mito" a propósito dessas obras era reduzir seu papel ao de ilustração da expressão linguageira – essa ilustração seria "antecipadora": mas a que título poderíamos nos autorizar, a partir de então, a levantar essa hipótese? Era também negar antecipadamente ao pensamento visual emergente a motivação criadora que lhe teria permitido elaborar, a partir de seus recursos próprios, um modo de comunicação independente. Enfim, era ignorar o fato de que, para que uma consciência gráfica tenha podido se formar, era indispensável que tivesse sido precedida antes de tudo por uma outra, que teria tornado sua realização possível: a do *suporte* desse grafismo.

O que me propus definir como *pensamento da tela* foi essa tomada de consciência, necessariamente anterior à do grafismo, e, portanto, com domínio

6 SU SHI, poeta, pintor e calígrafo (1036-1101).

7 LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Albin Michel, 1964, p. 262.

do universo icônico, não somente em sua origem, mas em seus princípios mesmo de funcionamento. Parece-me que essa hipótese permite trazer à filiação da escrita à imagem sua coerência lógica e seu sentido.

Mas, antes de tudo, como devemos definir a imagem? Eu diria que ela é, em primeiro lugar, uma *presença*, isto é, um dado visual preexistente ao sujeito que o percebe, um "sempre-já-aí-antes" cuja evidência e cujo enigma se impõem ao olhar de modo tão imperioso quer se trate de um sonho ou de um quadro. Isto não significa que essa presença aniquile seu espectador ou o esgote em seu fascínio. Francis Ponge evocou de modo muito sutil essa experiência, que pode ser, sem dúvida, fonte de angústia, mas que pode revelar também, para quem sabe ser atento,

> o homem até agora desconhecido do homem. Uma qualidade, uma série de qualidades, um composto de qualidades inédito, informulado. Eis por que é do mais alto interesse. Trata-se do homem do futuro.[8]

Nesse nível de definição, no entanto, uma imagem, uma paisagem natural ou um objeto – um seixo, por exemplo – exercem poder equivalente. A originalidade da imagem está em que ela resulta de uma série de opções intelectuais ligadas a essa experiência primeira, mas destinadas a assegurar-lhe a exploração e o domínio pelo homem, e antes de tudo pela sociedade a que ele pertence. Não esqueçamos que a primeira grande invenção que se inscreverá na seqüência direta desta, porque baseada também em uma análise das superfícies e de suas capacidades implícitas, bem como na elaboração de hipóteses relativas a essas, a fim de criar novas capacidades e de modificar a longo prazo as estruturas do ambiente humano, será, muito antes da invenção da escrita, pois data de seis milênios antes, a da agricultura, que é pelo menos igualmente digna de nota.[9]

Se os homens desejaram privilegiar certas superfícies, revestindo-as de branco, como em Lascaux, ou polindo-as, como em Pech-Merle, é porque tiveram a idéia, ao mesmo tempo abstrata e temerária (ela só tinha como modelo a abóbada do céu estrelado, que os ligava ao além) de conceber uma superfície como contínua e de nela só levar em consideração a aparência. Tela humana oferecida ao olhar dos deuses, essa superfície era um espaço de *transmissão provocada* com o invisível, mas também um lugar de criação. As marcas das mãos que descobrimos em grande número nessas paredes ilustram a mutação profunda do gesto humano que o associava doravante não mais a uma fabricação, a um fazer, mas a um espetáculo: elas marcam com o selo de seu criador essas figuras de sonhos recompostos, introduzindo o pensamento humano no interior do círculo esotérico das revelações sobrenaturais, mas situando-o sempre em uma movência de submissão vigilante.

8 PONGE, Francis, nota de 5 de janeiro de 1948, *My creative method*, em *Méthodes*, Idées-Gallimard, 1971, p. 28.

9 Ver a esse respeito CAUVIN, Jacques. *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*, CNRS Editions, 1994.

Deve de fato permanecer imperativamente prioritária a relação do grupo social com o invisível que o transcende.

O que caracteriza as figuras reunidas pelos primeiros pintores da humanidade nas superfícies que tinham eleito é sua origem compósita, até mesmo heteróclita: aí se encontram lado a lado representações figurativas, mas também formas simbólicas, ou ainda traçados de valor abstrato e rítmico. Isto nos obriga a reconhecer que uma representação parietal aparentemente "realista" não faz sentido simplesmente a partir da realidade que ela designa, mas em sua associação com as outras figuras, simbólicas ou rítmicas, que lhe são vizinhas e que participam com ela do mesmo conjunto significante. Não há nada de surpreendente no fato de essa significação nos escapar: essa heterogeneidade temática – e que geralmente também é gráfica – inscreve-se em uma lógica de pensamento própria da imagem e que se baseia em convenções estreitamente determinadas pela sociedade que as produz. Podemos de modo bastante fácil definir, em compensação, os princípios sintagmáticos a que obedecem tais "mensagens", na medida em que são idênticas de um afresco a outro. Parece-me que esses princípios podem resumir-se a dois, que são complementares: o da heterogeneidade simultânea dos elementos icônicos e o de sua contaminação semântica. Um e outro se justificam pela prioridade dada ao suporte da imagem em relação a suas figuras, ou seja, pelo que faz a especificidade material e intelectual da imagem, e que não poderíamos encontrar em outras estruturas de comunicação, a verbal em particular.

A noção de *intervalo* é decisiva aqui, porque é ela que, ao mesmo tempo, estrutura a imagem como tal e a abre para a escrita. Se as figuras dos afrescos pré-históricos "compõem um conjunto com unidade", a despeito de suas referência múltiplas – figurativa, simbólica, rítmica –, isto se deve a que sua coesão é assegurada por elementos que, por sua vez, têm um estatuto autônomo – esses intervalos que as separam uma da outra, mas servem também para ajustá-las. Essa dualidade heterogênea que é, no entanto, um fator essencial de atenção e de participação do espectador foi dissimulada ou expulsa pelo uso desses intervalos no *trompe-l'oeil*, que não passa de um jogo pictórico, e sobretudo pelas interpretações gestaltistas que os anulam, opondo sumariamente a "forma" ao "fundo", a fim de reduzir as leis da imagem às do alfabeto, distintivas e binárias. Na medida em que os intervalos de uma imagem são também figuras, mas figuras implicadas em uma apreciação do espaço – a ser contemplado ou percorrido – estranha ao código narrativo ou a qualquer ficção linguageira, o olhar do espectador, passando de uma figura a outra, interroga-se sobre suas relações e, tentando adivinhar o alcance da associação delas, acaba por dominá-las. Não que ele então descubra aí um "sentido" preciso: toda revelação visual que emerge do invisível só pode nos dar permanentemente a ilusão de "despertar nas superfícies seu luminoso

segredo", segundo a fórmula de Mallarmé – isto é, sem que jamais esse segredo nos possa ser conhecido ou acessível de outro modo.

Nada mudou a esse respeito desde a época pré-histórica – aquém ou além das temáticas e das culturas, a imagem permaneceu a mesma superfície fascinante de evidências interrompidas que seus criadores haviam inventado. Assim, a parede do templo transformado em igreja no centro de um afresco de Giotto da basílica de Assis (com São Francisco e o burguês que lhe presta homenagem) não é um simples elemento de cenário: ao contrário, desempenha um papel crucial no encontro dos dois, placa sensível do divino que ela esconde e expõe ao mesmo tempo, observador sem rosto cuja presença é tanto mais poderosa e radiosa na medida em que age apenas por meio da memória e da emoção do espectador, como se dava com o céu de ouro dos mosaicos bizantinos. A paisagem, igualmente central, da *Tempestade* de Giorgione é seu verdadeiro tema, a despeito das hipóteses múltiplas que foram levantadas a seu propósito. Os personagens colocados no primeiro plano das duas margens extremas do quadro – esboçando uma narração aberrante, e que portanto só pode ser acessória – constituem, por uma inversão imprevista das categorias habituais da arte ocidental, o cenário ou, se quisermos permanecer no contexto literário da época, uma espécie de introdução retórica. Foi ao descobrir um quadro de De Chirico, composto de pedaços de ateliê e de objetos absurdos e intitulado estranhamente *O Canto de amor*, que Magritte decidiu abandonar o futurismo para voltar – mas de uma maneira que deveria ficar perto desta, isto é, aberta antes de tudo a enigmas – a uma pintura de tipo "realista". Na pintura letrada de paisagem, na China, o vazio, o branco, participa simultaneamente do universo longínquo que ele representa e da imediatidade física de seu suporte, constituindo também o lugar pelo qual passa o sopro que anima toda imagem, o "qi".[10]

Foi em uma reflexão de André Masson que o sinólogo Pierre Ryckmans declarou ter descoberto a melhor definição ocidental do "qi" chinês: "A grande pintura é uma pintura em que os intervalos estão carregados de tanta energia quanto as figuras que os determinam" – dizia Masson.[11] A pregnância mágica do intervalo é comum a todos os pintores, qualquer que seja a cultura a que pertençam. Pois as figuras não são portadoras de seus desejos mais fortes, de sua vontade de "tornar visível", como diz Klee; isto cabe aos vazios que separam essas figuras, já que são eles que incitarão os espectadores a se maravilhar ou se inquietar com essa revelação nascida de uma superfície da qual todavia não poderão jamais dissociá-la.

10 Encontra-se um desenvolvimento desse assunto no capítulo "L'image formée par l'écriture" de *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, de Anne-Marie Christin (Peeters, 2000), p. 59-75.

11 RYCKMANS, Pierre. "Convention et expression dans l'esthétique chinoise", *Image et signification*. Documentation française, 1985, p. 44-45.

É também um pintor, Matisse, que nos esclarece com mais precisão sobre a natureza do signo de escrita que a imagem produziu, o "ideograma". "Não posso jogar com signos que não mudam nunca" – dizia ele para explicar sua aversão pelo jogo de xadrez.[12] Opunha-se, assim, sem o saber, a Saussure, que, ao contrário, tinha baseado seu sistema semiológico nos valores fixos desse jogo. Mas Saussure falava como lingüista, isto é, como homem para quem suporte e grafia das palavras não têm valor, e encontrara no alfabeto a legitimação de seu desprezo: "Que eu escreva as letras em branco ou em preto, escavadas ou em relevo, com pena ou cinzel, isto não tem importância para sua significação" – declarava ele.[13] Para Matisse – que só concebia a expressão plástica levando em conta em primeiro lugar "a enternecedora brancura do papel", segundo outra de suas formulações –, que um signo flutuasse era a evidência e a necessidade mesmas, porque eram as do espaço onde ele devia *agir*.

Por isso dizer que a escrita nasceu da imagem não é suficiente: é preciso enfatizar, de início, que a escrita foi tornada possível pela imagem. É antes de tudo a heterogeneidade de sua estrutura, a solicitação constante e imprevisível que exerce em seu espectador, que pôde fazer desse suporte o lugar de acolhida de um modo de comunicação, a linguagem, que lhe era *a priori* profundamente estranho. Uma língua se fecha sempre em si e em sua história, que ela procura ciumentamente proteger: como – e por que motivo? – ela pôde abrir-se para a imagem, tentar a aventura de um *outro lugar*? A imagem só existe, ao contrário, em nome de uma transgressão, de um desafio lançado ao desconhecido. Sua vocação é a mestiçagem. Mas se trata de uma mestiçagem controlada a fim de torná-la mais eficaz, pois suas surpresas devem ser "misteriosamente justas", como dizia Reverdy a propósito da imagem literária. Suas metáforas só podem ser criadoras, como esses contrastes de cores – os do azul e do vermelho, por exemplo – cuja proximidade cria em nossos olhos a percepção de uma terceira – do violeta, no caso.

Não podemos dizer, no entanto, para sermos exatos, que as três civilizações que inventaram a escrita – a Mesopotâmia, o Egito e a China – tenham criado um "signo que muda": o ideograma é antes *um signo que interrogamos*. Quando, como a letra do alfabeto grego, ele se opõe de maneira exclusiva a seu vizinho ou, como é o caso do pictograma, seu valor verbal permanece fixado ao de uma figura única, é possível para ele, por princípio (a realidade varia segundo os casos), pôr à disposição de seu leitor – e isto em cada uma das culturas que o criaram – três valores verbais diferentes. O termo "ideograma" irrita os especialistas, porque permite supor que esse signo serve para veicular "idéias" quando sua destinação é estritamente lingüística. Ele apresenta, no entanto, a vantagem de cobrir as três funções que esse signo tem a

12 MATISSE, Henri. *Ecrits et propos sur l'arte*. Hermann, 1972, p. 248.

13 SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1915). Payot, 1969, p. 166.

propriedade original de poder preencher, cada uma de maneira alternativa, ficando o leitor livre para escolher, a partir do contexto espacial e semântico em que o encontra, aquela dentre elas que convirá melhor para compreender a mensagem escrita.

Esses três valores são os de "logograma", isto é, de signo gráfico que faz referência a uma palavra ou a um dado campo léxico (seja, por exemplo, em francês a palavra *taon* [moscardo] que remete a uma categoria particular de inseto); de "fonograma" – valor verbal fonético, quer se trate de uma palavra ou de uma sílaba, até mesmo da consoante que inicia essa sílaba, oriunda por homofonia do logograma que lhe corresponde (como *temps* [tempo] ou *tant* [tanto] podem ser em relação a *taon*); ou enfim de "determinativo" – como seria a utilização do signo *taon*, sem que este seja pronunciado, para esclarecer a pronúncia e o sentido de um caráter vizinho, que poderia ser lido graças a ele (por exemplo, "abelha"). É assim que, no sistema egípcio, o signo hieroglífico "casa", que consiste no desenho de um retângulo aberto na base como uma porta, significa "casa" como logograma, mas vale para o grupo consonântico "PR" quando tem valor de fonograma, trazendo a conotação de "casa" quando acompanha um outro signo de que é o determinativo.

Nossa civilização sempre cuidou de enfatizar os vínculos do ideograma com o "pictograma". Na medida em que o pictograma era concebido por ela como uma espécie de "representação verbal mínima", ela deduziu disso que havia uma filiação natural entre eles, de que teria nascido a escrita. E sabemos que foi ao descobrir o valor de fonograma dos hieróglifos que Champollion chegou a decifrar os textos egípcios – descoberta escandalosa, pois se acreditava que o fonetismo estava reservado apenas ao alfabeto e certamente não a essas pequenas imagens. Mas na realidade é o *determinativo* que está no centro do sistema ideográfico e que nos permite compreender a aparição da escrita. De resto, é significativo que o determinativo se tenha tornado (sob a denominação "chave", em francês) o elemento determinante da escrita chinesa, em que a maior parte do vocabulário escrito é constituída de "ideofonogramas", caracteres mistos que combinam uma "chave" e um fonograma. Em oposição ao pictograma, o determinativo não serve para transcrever visualmente uma palavra que se pronuncia, ele é a *presença gráfica dessa palavra, abstração feita de sua enunciação*. Se pode ser considerado "figura" de uma palavra, isto não é no sentido em que ele a representaria (e menos ainda em que representaria a *coisa* "dita" por essa palavra – como com freqüência se define, de modo inteiramente equivocado, o pictograma), mas porque autoriza essa palavra a integrar o espaço icônico, a fazer sentido pela visão. A invenção da leitura – ato de nascimento do texto escrito – só se justifica por ele. Sua originalidade – e sua utilidade –

fundamental é ter permitido à língua beneficiar-se dessa ancoragem insólita do mesmo no mesmo que caracteriza a imagem e que traduz de modo global e concreto a lei do contraste simultâneo. A permutação – essa lei de oposição termo a termo que encontramos na origem do alfabeto grego, assim como da definição saussuriana do signo – é constitutiva do funcionamento linguageiro: a contaminação determina por sua vez o do pensamento visual. E é essa flexibilidade de interpretação que explica, para voltar aos dois outros valores do sistema ideográfico, que um signo lido como um logograma possa, em virtude de uma homofonia que o associa ao sentido de uma outra palavra, ser lido, de modo tão "natural" quanto o primeiro, como o fonograma dessa palavra.

Mas o espaço não intervém na imagem apenas como seu motor sintático: há também um papel de exposição. Pois uma imagem se define também por seu quadro, seu "campo", para retomar o termo utilizado por Meyer Schapiro. Todavia, ao contrário do que afirmava o historiador da arte, não se pode dizer que esse quadro esteja ausente das grutas pré-históricas: ele acompanha e limita já as irregularidades da parede rochosa arcaica, assinalando assim que sua superfície é recortada da natureza, mas também que participa dela, o que é essencial para a função de transmissão sobrenatural que ela assume. Mas é verdade que as outras formas de "campos" plásticos que aparecerão na história, em particular a "janela" de Alberti, onde os intervalos parecem tragados pela lógica da ilusão perspectiva – o que, aos olhos de Schapiro, constitui sua vocação exclusiva – poderão fazer crer numa inovação absoluta quando simplesmente exaltam, com a arrogância deslumbrada de uma cultura geométrica que trava conhecimento consigo mesma, uma medida espacial que o homem impôs ao visível desde que inventou a imagem. O rolo chinês ou japonês, e suas variantes verticais e horizontais, são manifestações desse desejo igualmente dignas de nota, e em um contexto cultural inteiramente diferente.

O estabelecimento dessa medida espacial é uma etapa fundamental no aparecimento da escrita. Isto pode ser verificado na Suméria desde o quarto milênio antes de nossa era. Apresenta aí dois aspectos. Inicialmente, a delimitação de uma determinada forma (e eventualmente também de um volume) no interior do campo icônico, uma forma indissociável do escrito na medida em que seu contorno e sua matéria são carregados de sentido por eles mesmos (uma tabuinha redonda, na Mesopotâmia, é o índice de um texto literário; uma retangular, de um texto econômico), e também porque ela implica um certo comportamento de leitura (uma tabuinha se sustenta na mão, é lida de perto, circula facilmente, etc.). O outro aspecto dessa medida espacial essencial para a escrita consiste na divisão desse suporte em compartimentos, isto é, em subconjuntos, nos quais são reagrupados os

signos. Observaremos que compartimentação e reagrupamento espacial são inteiramente independentes das marcas de contabilidade, as quais só estão presentes por séries de buracos.

A instauração dessa estrutura interna que regula a organização e a sucessão dos signos, bem como suas proporções, conduzirá à calibragem dos caracteres egípcios e chineses, destinada a marcar sua relação com a "página" (ou com o que está em seu lugar) e não mais com a realidade que podiam representar. Daí surgiu também um uso mais surpreendente, que é o de que um documento inteiramente virgem poderá ser interpretado por seus "leitores" como uma *superfície impregnada de escrito* e preencher desse modo a mesma função que se comportasse um texto. É o caso, por exemplo, de duas tabuinhas anepigráficas de Mari, que datam de 2600 antes de nossa era, ou seja, um pouco mais de quinhentos anos depois que a escrita foi inventada. São tabuinhas ditas "de fundação", porque eram enterradas nas paredes de um templo em construção a fim de atrair para esse templo, e para a cidade que o construía, a proteção dos deuses. O fato de essas tabuinhas de matéria rara – uma é de alabastro, a outra de lápis-lazúli, quando tradicionalmente eram de argila – não comportarem inscrição significa que as mensagens traçadas "por mão de homem" eram infinitamente menos preciosas aos olhos das divindades de Mari que o suporte sobre o qual deveriam ser gravadas. Mas isto significa também, e antes de tudo, que para os próprios humanos – pois uma iniciativa e uma suposição como essas, referentes à leitura dos deuses, só podem ter origem humana – a lembrança de um escrito ausente, mas cujo texto permanecia identificável, de maneira de certo modo implícita, por meio de um certo tipo de suporte e de uma localização ritual determinada, era suficiente para garantir sua eficácia, embora esta constituísse um desafio inteiramente vital para o conjunto do grupo social, pois dizia respeito a suas relações com a divindade.

Uma tal fé no suporte do escrito só se pode compreender se não se levar em conta o papel que a adivinhação pôde desempenhar em sua gênese. Instaurar uma tábua de adivinhação, definir a área no interior da qual os deuses vão manifestar sua vontade é de fato um ato fundador em todas as culturas orais, como, por exemplo, a dos Dogon.

A adivinhação é a última etapa da metamorfose da imagem em escrita. Seu papel se deixava prever desde sempre, pois se o céu estrelado é a primeira tela que se ofereceu aos olhos dos homens, o agenciamento de suas constelações deve ter-lhes deixado esperar muito em breve que poderiam ler aí seu destino. O recurso a objetos cujo valor simbólico era particularmente intenso (o fígado de carneiro na Mesopotâmia, o casco da tartaruga na China, sendo sua superfície, aliás, concebida como uma projeção do céu) introduziu, com a idéia de que uma mensagem explicitamente destinada aos homens pelos

deuses devia aí se encontrar concentrada, duas noções fundamentais que não eram indispensáveis à imagem, mas que podiam ser deduzidas a partir de suas lições: a da *leitura* – a função social do adivinho era decifrar textos e não mais contemplar enigmas – e a de um *sistema de signos* que transformava esses enigmas em textos[14].

Com a irrupção dessas noções, as condições necessárias ao nascimento da escrita se encontravam doravante todas reunidas: tornava-se possível transpor para esse novo sistema o da língua – desde que se desejasse fazer com que a comunicação entre os homens se beneficiasse das mesmas capacidades de transgressão que aquela que os ligava aos deuses. Não é significativo que a escrita chinesa, surgida ao longo das fissuras oraculares dos cascos de tartaruga, tenha modelado o estilo de seu grafismo a partir do das fissuras? A caligrafia devia tornar o grafismo mais humano antes que, no outro extremo da história, a caligrafia zen do século XX reatasse com as mãos-imagens, as mãos-heroicizadas da pré-história.

Essa transposição, no entanto, só se poderia fazer com a adaptação da expressão verbal à sintaxe pela contaminação que o sistema dos signos divinatórios herdara da imagem. Mas era também o meio de tirar disso o melhor proveito, já que a vocação desse novo *medium* devia ser não o de representar uma língua, mas (e nisso reside seu maior efeito de transgressão – e sua *utilidade* maior) ser igualmente acessível a leitores que não praticavam todos exatamente a mesma língua, como se verifica no mundo sinizado ou entre os maias.

É por isso também – e concluirei com esse aspecto que deve ser lembrado, ainda que brevemente – que é impossível admitir que a escrita tenha nascido da contabilidade na Mesopotâmia, como com freqüência ainda é mencionado.[15] Ao contrário, foi a escrita em curso de formação que permitiu a um sistema de cifras rudimentar tornar-se utilizável e depois seguir pelas vias muito mais abstratas do raciocínio matemático. Ela o fez beneficiar-se do modo de abordagem que fundamentalmente lhe fazia falta, a *leitura*. Obrigados a ter de associar uma notação pontual extremamente grosseira a elementos exteriores, capazes de trazer informações necessárias não apenas para sua compreensão mas para sua exploração (a natureza dos objetos – ou dos

14 O céu estrelado é considerado como o modelo da escrita na tradição arcaica chinesa, como se pode constatar por este trecho do *Zhouyi, Xici*, II § 2: "Nos tempos antigos, Pao Xi reinou no mundo. Erguendo os olhos, contemplou as figurações que estão no céu e, baixando os olhos, contemplou os fenômenos que estão na terra. Considerou as marcas visíveis nos corpos dos pássaros e dos animais, bem como as disposições favoráveis oferecidas pela terra; serviu-se, perto, de sua própria pessoa, assim como, longe, das realidades exteriores. Começou então a criar os oito trigramas (do *Livro das mutações*), bem como a classificar as condições de todos os seres". Citado por François Jullien, "A l'origine de la notion chinoise de littérature", *Extrême-Orient – Extrême-Occident* 3, 1983, p. 48.

15 Ver, por exemplo, AMIET, Pierre. "La naissance de l'écriture à Sumer et en Elam", catálogo da exposição *Naissance de l'écriture*, RMN 1982, p. 46-48.

animais – contados, o nome ou a função de seu proprietário), os mesopotâmios encontraram na imagem, então em via de se tornar *página escrita*, uma superfície de acolhida especialmente apropriada na medida em que já se fundia em uma condição mista estrutural. E é certo que a invenção do zero, que se deve à Babilônia, só pôde ocorrer depois que uma prática particularmente afinada do ideograma – e do determinativo – permitiu a exploração do próprio intervalo icônico – essa suspensão do sentido – como um signo.

Não é nas cifras mas nos selos que se poderia descobrir uma etapa intermediária, na Mesopotâmia, entre a escrita de origem divina, nascida da imagem, e a dos homens. Os mesopotâmios apuseram na argila seu selo bem antes de ter a idéia de aí modelar cifras. E foi sobre a argila que desenrolaram em seguida seus selos-cilindros, cujas *mensagens figuradas* simbolizavam seu nome ou seu título, como iriam fazer milênios mais tarde os emblemas, e cujo princípio era diretamente herdado da imagem – tal como será o do emblema, por seus motivos e seu modo de composição ao mesmo tempo figural e espacial. Se a contabilidade teve papel na gênese do escrito, foi portanto de maneira indireta, deslocando-se dos *calculi* para as tabuinhas porque esse suporte lhe permitia associar-se a uma *fórmula complexa*, a do selo, e, mais geralmente, a informações pictográficas que formavam um primeiro esboço de comentário textual. Desde então fica evidente que a parte com cifras da tabuinha não pode ser considerada como a *origem* da mensagem: ela é, na realidade, seu *anexo*.

Tradução de Júlio Castañon Guimarães

Walter Benjamin e os sistemas de escritura

Márcio Seligmann-Silva

As novas mídias e a paisagem catastrófica do século XX

Refletir sobre Benjamin e as suas posições acerca dos diversos sistemas de escritura implica antes de mais nada uma auto-reflexão das assim chamadas ciências *humaniora*. Ninguém duvida que as profundas mudanças pelas quais essas ditas "ciências" vêm passando nas últimas décadas não podem ser dissociadas das fantásticas transformações que se deram em dois âmbitos da sociedade, a saber, o *técnico* e o da *experiência histórica*. Essas mudanças manifestam-se de modo gritante na dissolução das antigas disciplinas criadas no século XIX — com os seus departamentos voltados por exemplo para o estudo de filologias nacionais — bem como na criação de novas disciplinas direcionadas para a análise dos fenômenos hipermediáticos e das relações interculturais. A base epistemológica que sustentava a antiga — e em parte ainda existente — divisão entre as disciplinas foi corroída tanto pelas próprias aporias que a sustentavam como também pela disjunção entre aquelas disciplinas e as necessidades da sociedade. Essas disciplinas haviam nascido em resposta a questões históricas específicas que foram superadas ou não são mais tão essenciais, tais como a legitimação dos Estados nacionais. Por outro lado, para constatar que o castelo conceitual que as sustentava ruiu basta pensar na base representacionista que lhes era essencial. Também os elos com a macro e a micropolítica que regeram o estabelecimento daquelas disciplinas foram desgastados.

Encontramo-nos já há algum tempo diante da rearticulação e redemarcação das disciplinas com base em novos paradigmas teóricos e parâmetros de conduta decantados a partir dessa dupla revolução na técnica e nas formas de experiência histórica. Se o campo tecnológico permitiu o nascimento e a expansão de novas mídias que não apenas fornecem um novo suporte, mas também determinam nossas idéias, por outro lado essas mesmas idéias foram formadas — e mesmo deformadas — pelas experiências catastróficas do século XX. Nossa visão de mundo é marcada pelo fim das distâncias espaço-temporais, que se manifesta na onipresença de imagens e simulacros e na perda da densidade histórica dessas imagens. Os âmbitos político, ético e estético

adquiriram novos contornos, a saber, foram fundidos e estão sendo remodelados após essa "era dos extremos". Sob o choque dessas mudanças, o papel atribuído aos intelectuais e, em específico, ao profissional universitário também é redesenhado. Se em um momento inicial a sua reação diante dessas modificações é corporativista e ele se volta para a proteção do seu nicho de saber e de poder — entregando-se paralelamente a uma desconstrução de um jargão que já não faz sentido para o seu presente —, em uma etapa posterior ele vai tentar recosturar os elos que o ligavam à sociedade. Se o conhecimento em seu modelo iluminista e a idéia de sujeito do saber foram como que esmagados pelas experiências históricas recentes, não é surpreendente que noções clássicas como a de intelectual ou de professor universitário também tenham de ser revistas.

Como Benjamin entra com a sua obra nesse cena? Antes de mais nada, ele foi um dos primeiros a descrever esse mesmo cenário catastrófico — que nós miramos, no entanto, a partir da outra margem do abismo batizado topologicamente por Auschwitz. Sua obra é uma reflexão constante sobre a situação do homem submetido à violência da "segunda natureza"; ela nasce da experiência radical da Guerra dos Trinta Anos, que marcou a vida do século XX a partir de 1914. Essa "experiência radical" para Benjamin era caracterizada de modo paradoxal pela impossibilidade de ser experienciada: ela era apenas vivência (*Erlebnis*); e na verdade uma categoria muito específica da vivência, que ele determinou a partir de Freud como sendo uma vivência de choque. A obra de Benjamin funda uma modalidade de relacionamento com o histórico que visa transformar justamente essa vivência — que apenas submete, coloniza e domina os aparatos sensorial e cognitivo do homem — em uma experiência (*Erfahrung*) de indivíduos livres.

Um acompanhamento cuidadoso da história da recepção da obra de Benjamin deixa claro que podemos ver nela uma das fontes das modernas disciplinas históricas e da atual teoria das mídias e da comunicação. Afinal, nas suas mãos a história foi descortinada como história catastrófica e o historiador como construtor de uma constelação — de uma colagem de imagens do tempo — que deveria ter em vista nesse trabalho a explosão do *continuum* da dominação. A historiografia tradicional deveria ser, para ele, minada e redesenhada pelo trabalho da memória. Por outro lado, Benjamin foi também quem levou às últimas conseqüências práticas e teóricas a revolução da reprodutibilidade técnica. Como veremos, para ele a sociedade pós-história deve ser pensada justamente a partir dessa revolução — catastrófica e redentora — representada pela reprodutibilidade técnica. Benjamin, como é bem conhecido, foi um dos mais radicais críticos e analistas da tecnologia, mas também um dos seus mais destacados entusiastas. Essa habilidade em jogar nas duas mãos da dialética do Iluminismo custou-lhe muito caro. Se ele foi

recusado pela Universidade, não é menos verdade que ele também a recusou e criticou vários dos seus pressupostos existenciais.

No que segue tentarei destacar algumas idéias que ele desenvolveu sob o signo de uma teoria da escritura, destacando sobretudo a sua concepção de hieróglifo. Essa escritura hieroglífica deverá ser compreendida antes de mais nada como um meio — vale dizer com Benjamin: deverá ser compreendida como um *medium* — dessa redescrição/colagem do mundo e da sua história a partir da tarefa imposta pela dupla revolução na técnica e na experiência histórica. Para Benjamin a revolução escritural e das mídias deveria ser acompanhada também de uma revolução na historiografia: a nova teoria da sociedade só poderia ser pensada a partir de uma visão da história como catástrofe ininterrupta. A escritura do historiador, como veremos, tem para Benjamin um caráter testemunhal, ela reinscreve o "real" em um *agora* que sai do tempo — fragmentando a sua visão linear em estilhaços. Mais ainda: essa escritura é a *metamorfose* desse agora que se manifesta como espaço escritural. Estamos, portanto, bem longe da descrição glamorosa e pretensamente apolítica da sociedade hipermediática.

A teoria da escritura em Benjamin permeia praticamente toda sua obra, sendo que se pode dizer *grosso modo* que ela migra de um acento sobre o teor escritural do mundo (que pode ser lido como um texto) para uma teoria dos sistemas de escritura e do historiador como autor de uma *grafia* histórica: mas Benjamin nunca perde de vista a tensão e interdependência entre esses aspectos de *leitura* e *escritura*. De modo mais explicito essa reflexão escritural aparece na sua teoria da alegoria barroca — e também baudelairiana —, nas suas anotações sobre o *Coup de dés* de Mallarmé, nos seus textos esparsos sobre o ato de ler, sobre as cidades, sobre a memória e sobre as vanguardas, na sua teoria da fotografia e da obra de arte, bem como em vários momentos dos fragmentos do "Projeto das Passagens" (*Passagen-Werk*). Sem pretender ser exaustivo, gostaria hoje de apresentar algumas estações dessa teoria da escritura, para em seguida introduzir algumas breves reflexões sobre seus possíveis desdobramentos no nosso presente.

Teoria da alegoria: para uma crítica da cultura e lógica do alfabeto ocidental

Benjamin concluiu o seu livro sobre o *Trauerspiel* (o drama barroco alemão) em 1925, mas já havia esboçado alguns dos seus principais teoremas em um pequeno texto que remonta a 1916 e que era intitulado *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (O significado da linguagem no *Trauerspiel* e na Tragédia). Nesses textos, na linha das poéticas do Idealismo alemão, Benjamin tenta esboçar uma reflexão histórico-filosófica a partir de uma teoria dos gêneros. No de 1916 encontramos também idéias advindas da

metafísica da linguagem do século XVIII, que haviam sido recicladas pelo nietzscheanismo então onipresente: o *Trauerspiel*, afirmou o autor então, "descreve o percurso do som natural (*Naturlaut*), pelo lamento (*Klage*) até [atingir] a música" (II 138)[1]. O lamento lutuoso é projeção do sentimento (*Gefühl*) na música (II 139): "no final das contas", afirma Benjamin, "tudo gira em torno da audição do lamento, pois apenas o lamento profundamente sentido e ouvido torna-se música" (II 140). Mas essa metafísica fonocêntrica é como que bloqueada e posta em questão já nesse mesmo texto de 1916, na medida em que Benjamin nega a possibilidade de uma simples passagem da linguagem pelo "mundo puro das palavras para atingir a música" que, por sua vez, libertaria o luto. Nesse percurso ocorre o que Benjamin denomina de "traição da natureza da linguagem". O luto é uma expressão do bloqueio do percurso do sentimento que fica estancado no "purgatório da linguagem". É dessa cesura — desse silêncio — que ele se origina. Daí Benjamin afirmar que o *Trauerspiel* dá forma à sabedoria antiga que afirma "que toda natureza começaria a se lamentar se lhe fosse concedida a linguagem" (II 138). Como no seu texto igualmente de 1916, "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana", também aqui Benjamin narra o papel do homem na "criação", ou seja, na *ruptura* — dos "vasos", na metáfora cabalística que ele emprega no *Die Aufgabe des Übersetzers* ("A Tarefa/Desistência do Tradutor"), de 1921/23, mas também inerente à linguagem e que é a condição da cultura. O "homem" enquanto coroação da criação é o mesmo rei que aparece em cena no *Trauerspiel* em meio às ações de Estado. O homem coroado é correlato do mundo da *significação* e com esta a linguagem expressa o bloqueio da natureza, a "estancação" dos sentimentos. No *Trauerspiel* a natureza aparece embebida no *ethos* histórico como torso — o mundo é "preenchido pelo luto no qual Natureza e Linguagem se encontram" (II 139). A história é a história da significação e o homem/rei — nesse ponto, como na tragédia! — é "o portador e o símbolo da significação" (II 139). O *Trauerspiel* representa em Benjamin o oposto daquela modalidade de poesia que Schiller atribuiu ao poeta ingênuo — a saber, ao homem grego. A teoria do *Trauerspiel* é a teoria da situação do homem moderno. É a apresentação da fragmentação do mundo simbólico e da sua transformação em ruínas e em alegorias. Diferentemente do que ocorre no mundo trágico, não há lugar aqui para a ilusão, para a *catarsis*. O que entra em cena agora é o significante. O "significado final" e a "moral da história", enquanto fórmulas concentradas da cultura pedagógica, estão banidos do mundo barroco. A linguagem é descrita como purgatório: como fruto de um bloqueio, espaço aberto de onde brotam as emanações dos sentidos e sentimentos. Sublime expressão do silêncio da natureza e da impossibilidade mesma de se habitar o mundo da "pureza".

1 Para uma explicação das abreviações utilizadas nas citações, cf. a Bibliografia.

Na obra de 1925 Benjamin não apenas retomou algumas idéias do seu esboço de 1916, mas também inverteu algumas delas. O acento na descrição da linguagem do *Trauerspiel* foi deslocado agora do som e da música para a imagem escritural. A linguagem do *Trauerspiel* é caracterizada agora como não-alada e enclausurada na escrita: ela não se deixa libertar via som. Existe um "abismo entre a imagem escrita significativa e o som lingüístico inebriante" (ODBA 223; I 376). Se em 1916 Benjamin falava do teor "simbólico" do homem-rei, agora o acento recai na *alegoria* barroca.

Quando, com o *Trauerspiel*, a história adentra o palco, ela o faz como escrita. Na face da natureza encontra-se a palavra 'história', com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da natureza-história, que é posta em cena com o *Trauerspiel*, é efetivamente presente enquanto ruína. [...] O que se encontra aí desfeito em escombros, o fragmento altamente significativo: esta é a matéria da criação barroca (I 353 s.).

A passagem do simbólico para o alegórico, do som para a escritura é acompanhada também da passagem para a espacialidade em detrimento da temporalidade. A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história; esta, por sua vez, não é nada mais que *acúmulo* de catástrofes, sobreposição de densas camadas de estilhaços a uma só vez altamente significantes e que apresentam a destruição, a interrupção constante de devir; o bloqueio da "natureza".[2] No Barroco o ser histórico rui e o tempo também se torna pesado e nos empurra em direção ao solo terrestre: não há busca de salvação em uma escatologia consoladora, mas apenas mergulho na condição terrena abismal (I 260). O tempo é transposto — vale dizer, traduzido — para uma chave espacial, a saber, para a encenação teatral da vida em um plano desprovido de Graça. "A história migra para a cena teatral" (I 271), afirma Benjamin. E ainda: "A concepção de história do século XVII foi definida, numa expressão feliz, como 'panoramática'. [E citando Herbert Cysarz, Benjamin continua:] 'Nesse período pitoresco, a concepção da história é determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis.'" (I 271; ODBA 115). A visão panoramática da História transplanta um fenômeno normalmente pensado na chave temporal para o registro da tradição das paisagens e *arquiteturas mnemônicas*. Mas essa transposição não deve ser confundida com uma tradução para o imagético no seu sentido de imagem-pura ou pré-iconológica. A imagem barroca é alegórica, escritural e testemunha a ausên-

2 Para qualquer leitor mediamente familiarizado com a obra de Benjamin a imagem que vem à mente com essa descrição da visão barroca da história é a sua famosa tese sobre o "Angelus Novus", parte do seu último texto, o "Sobre o conceito da História". Também para o artista moderno, por mais diversas que sejam as suas poéticas, de Picasso a Arman, César, Rauschemberg, Boltanski, Jochen Gerz ou Kiefer, o fragmento e a ruína constituem a matéria-prima básica para a sua "atividade combinatória" (I 355) do mesmo modo como Benjamin descreve essa atividade no poeta barroco. Com relação à poética de Kiefer, cf. a bela obra de Lisa Salzman (1999); quanto aos contramonumentos de Jochen Gerz, cf. YOUNG 2000: 120-151 (capítulo: "Memory against itself in Germany Today. Jochen Gerz's Countermonuments").

cia de ancoramento para a significação. A única fonte para o significar é justamente o ser transitório do mundo, a ruptura com a transcendência. "Tanta significação, afirma Benjamin, tanta submissão à morte, porque no fundo a morte cava a linha de demarcação denteada entre a *physis* e o significado" (I 343).[3] Este mundo marcado pela *significação* aberta e infinita das palavras, pela ausência de uma relação imediata entre as palavras e as coisas — pelo fim da "era da semelhança", tal como Foucault a descreveu — leva a uma historicização da natureza. "Se a natureza sempre esteve vencida pela morte, então ela foi desde sempre alegórica" (I 343), afirma Benjamin. A natureza representa o "eternamente efêmero" (I 355). A alegoria como "expressão da convenção" (I 351) apresenta o ser arbitrário da língua "pós-babélica" na medida em que nela "toda pessoa, qualquer coisa, toda relação pode significar qualquer outra" (I 350). O olhar do alegorista melancólico extrai a vida das coisas (i.e., retira-as dos seus contextos, destrói os "significados") para construir a sua obra.

É na escritura hieroglífica que o ser alegórico do Barroco encontra, para Benjamin, a sua expressão mais autêntica. Poderíamos dizer que essa entronização do hieróglifo tem um sentido ambíguo, na medida em que essa escritura é a um só tempo traço da dignidade da escritura divina — simbólica — e expressão da espacialização da temporalidade catastrófica, da perda de totalidade orgânica e de transcendência. Como Benjamin nota, o hieróglifo foi elogiado por Leon Battista Alberti na medida em que, diferentemente da escritura alfabética ocidental, não está limitado ao seu tempo e fadado ao esquecimento (I 346). O hieróglifo apresenta-se como uma escritura mais próxima da divina mas que também desafia a compreensão profana. No Barroco o peso recai, no entanto, não no elemento universal-simbólico

3 Como para o poeta Paul Celan, também no mundo barroco há uma íntima correspondência entre a palavra e o cadáver. A escritura poética e artística equivaleria à tentativa de erigir desejados e impossíveis túmulos para os mortos. Cf. WERNER 1998.

4 Como Jan Assmann observou (2000: 711), do Renascimento ao Romantismo a teoria do hieróglifo girou em torno de alguns temas básicos: 1) a sua codificação semântica se daria independentemente da linearidade e de uma língua específica; 2) os hieróglifos representariam uma protolinguagem ou proto-escritura ("o livro da natureza") que expressaria de modo imediato os pensamentos de Deus, sendo que haveria neles uma *relação necessária* entre o signo e o *denotandum*; 3) os hieróglifos seriam uma escrita secreta que encerraria um saber acessível a poucos "iniciados". Com relação à ligação entre a escrita hieroglífica e a memória, Assmann nota que desde Giordano Bruno ocorreu uma releitura da famosa passagem do *Fedro* de Platão. Nesse diálogo platônico a escritura é descrita como um presente de Theuth ao imperador egípcio Tamus e definida como um *pharmakon*, ou seja, *remédio* para a rememoração (*hupomneseos*), mas que na verdade seria um *veneno* para a memória (*mnemes*). A escrita (de um modo geral) seria para Platão, portanto, antes um meio para o esquecimento – e não para a memória. Na releitura que Bruno fez de Platão, apenas a escrita alfabética – não hieroglífica – traria em si o esquecimento. Ainda o místico Emanuel Swedenborg, um contemporâneo de Warburton, escreveu em 1756 sobre a relação entre o "saber das correspondências" dos Antigos e a escrita hieroglífica. Nessa tradição a passagem da escrita hieroglífica para a alfabética teria representado a quebra entre o "mundo" e o "sentido" (717) – ou a "Queda" no mundo de uma significação prosaica. Em Benjamin encontramos essa tradição metafísica reatualizada em uma teoria da escritura e vinculada tanto a uma "filosofia da história", como também a uma teoria da linguagem na sua articulação com as imagens. A teoria da escritura platônica também é discutida em termos de uma teoria da memória por Yates 1974, Assmann 1999 e ainda por RICOEUR 2000 (cf. sobretudo p. 175-180). Quanto à teoria renascentista e barroca do hieróglifo cf. KLEIN 1992 e HANKAMER 1927.

mas sim sobre o seu ser imagético-enigmático.[4] "Externamente e estilisticamente — na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas — a palavra escrita tende à imagem" (I 351; ODBA 197 s., modificado por mim). Essa imagem apresenta-se como contraponto da totalidade orgânica do símbolo: contrariamente ao que se passa no classicismo, no Barroco percebe-se a *physis* enquanto repleta de heteronomia, incompletude e despedaçamento (I 352). A alegoria, enquanto "outro dizer", não tanto "dá voz", mas antes traça um contorno plástico que exprime a lamentação da natureza; vale dizer, do reprimido e recalcado. Ela reinscreve o texto do "Livro da Natureza" e "O livro dos tempos" (I 320). Nas mãos do alegorista melancólico o objeto, afirma Benjamin, "torna-se outra coisa [cf. *ale-gorein*], ele fala através dele de outra coisa e ele se torna a chave para um âmbito de saber oculto, e como emblema desse saber ele o venera." E Benjamin arremata: "Isso constitui o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema, objeto de saber que só se torna imperdível para ele quando fixado: ao mesmo tempo imagem fixa e signo que fixa" (I 359 s.). No mundo do *Trauerspiel* tudo se torna cifra de um texto hieroglífico que não pode ser traduzido. Novalis — autor central não apenas no livro de Benjamin sobre o conceito de crítica no romantismo alemão (Benjamin 1993) — expressou também uma ordem de idéias semelhantes: "Ehemals war alles Geisterscheinung. Jezt sehn wir nichts, als todte Wiederholung, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyfe fehlt." ("Antes tudo era aparição do espírito. Agora vemos apenas repetição morta que não compreendemos. Falta o significado do hieróglifo." Novalis 1978: vol. II, 334).

Descontada a projeção metafísica de uma pureza originária, em Novalis encontramos também uma utopia lingüística que não estava muito distante da do Barroco, tal como Benjamin a concebeu. "Será a era de ouro — escreveu Novalis —quando todas as palavras se transformarem em *Figurenworte* [Palavras-figura] — mitos — e todas as figuras em *Sprachfiguren* [Figuras "linguais"], hieróglifos — quando se aprender a falar e escrever figuras e a musicar e a tornar plásticas as palavras de um modo perfeito" ("Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte — *Figurenworte* — Mythen — und alle Figuren — Sprachfiguren Hieroglyfen seyn werden — wenn man Figuren sprechen und schreiben — und Worte vollkommen plastisiren, und Musissiren lernt" Novalis 1978: vol.II, 458). Benjamin, por sua vez, escreveu que

> o ideal de saber do barroco, o armazenamento [*Magazinierung*], cujo monumento se cristalizou nas bibliotecas gigantes, é realizado pela imagem escrita [*Schriftbild*]. Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas, antes, um objeto em si mesmo digno de ser conhecido. Também aqui neste aspecto a alegoria iniciou a recobrar consciência com os românticos. (I 359 s.)

A imagem-escrita possui um valor próprio: ela encerra em si tanto o traço da catástrofe que está na sua origem — a dessacralização do plano histórico, a ruptura eu/não-eu — como também a possibilidade de converter essa perda em um jogo — ainda que sempre lutuoso, *Trauer-spiel* ("luti-ludio"). Jogo com letras que se tornam cifras — como no universo tipo- e topográfico do *Coup de dés* de Mallarmé ou nas pinturas chinesas que Benjamin observou na Bibliothèque Nationale de Paris em 1937. Em um *compte rendu* dessa exposição, Benjamin destaca a concepção eminentemente escritural que o proprietário da coleção, J.-P. Dubosc, possuía dessa pintura; concepção essa que ele talhara à luz dos escritos de Paul Valéry (IV 603). Assim como este último afirmava com relação a Leonardo da Vinci "qu'il a la peinture pour philosophie", do mesmo modo, observou Benjamin, na China costuma-se denominar os mestres de pintura com epítetos do tipo "pintor e grande letrado", "calígrafo, poeta e pintor". Benjamin ficou fascinado pelas escrituras sobre as pinturas — comentários e referências aos veneráveis mestres; e se sentiu particularmente atraído pelo aparente paradoxo que J.-P. Dubosc formula com respeito às obras expostas: "Esses pintores são letrados. No entanto, a pintura deles é o oposto de toda literatura" (IV 603). A solução que Benjamin dá para essa pseudo-aporia parece retirada dos seus teoremas sobre a alegoria e o hieróglifo barrocos: ele destaca o valor da *caligrafia* chinesa enquanto unidade de "pensamento e imagem", ou seja, resgata o teor conceitual-intuitivo dessa caligrafia. Esta última, Benjamin denomina de "espelho no qual se reflete o pensamento nessa atmosfera de semelhança e de ressonância" (IV 604). Também o nome dessas notações chamou a sua atenção: 'hsie-yi', "pintura de idéia". (IV 604) Nessa pintura conceitual Benjamin vê a concretização da "pulsão analógica" (a expressão é minha) que para ele constitui uma nervura

5 Por sua vez, saber pensar por semelhanças e pintar idéias a partir da fixidez mutante das nuvens são *Leitmotive* em uma obra de outro poeta francês central no universo de Benjamin, a saber, os *Poemas em Prosa* de Baudelaire. Nessa obra Baudelaire dedicou o poema "Le thyrse" a Franz Liszt: uma alegoria que transforma a prosa poética em música e embaça as fronteiras entre som, conceito e imagem descrita – fenômeno que pode ser posto ao lado do observado na pintura letrada chinesa. Benjamin não era de modo algum um especialista em pintura chinesa, mas partindo das introduções de Georges Salles e de Dubosc ao catálogo da exposição de 1937 e aplicando as suas próprias idéias sobre as "semelhanças não-sensíveis" elaboradas em 1933, ele realizou uma reflexão original e que pode abrir muitas portas para a investigação sobre as relações entre as palavras e as imagens. Nesse sentido é interessante ler as palavras de uma especialista em pintura japonesa que – ao que tudo indica – não tem conhecimento desse texto de Benjamin e mesmo assim desenvolveu pensamentos em uma linha não muito distante da dele. Observando a tradição da pintura letrada japonesa – que se origina na pintura letrada chinesa que teve sua origem no sul da China durante a dinastia Sung (960-1279) e o seu auge na dinastiaYuan (1266-1367) – Margarite-Marie Parvulesco nota que os poemas que acompanham as pinturas muitas vezes fazem referência explícita à própria questão da relação (diferencial e de complementação) entre a poesia e a imagem. Muitas vezes eles descrevem elementos que simplesmente estão ausentes do desenho. O poeta-pintor tem consciência da intertextualidade e do elemento iconológico de suas imagens-poesias e joga com esse saber. Sem contar o fato, que Parvulesco também destaca, de a caligrafia deixar-se contaminar pelos traços do desenho – e este pela escritura. Por fim os próprios ideogramas chineses muitas vezes constituem verdadeiros desenhos escritos, sendo que a variação dos seus tamanhos e o seu espaçamento determinam uma pluralidade de leituras que não por acaso PARVULESCO aproxima do universo da publicidade e do *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mais adiante veremos a importância que Benjamin atribuiu a essa obra de Mallarmé e à sua relação com a publicidade. Parvulesco 2000 (cf. também quanto à pintura letrada chinesa Cheng 1991 e Vandier-Nicolas 1985). Agradeço a Anne-Marie Christin a indicação do texto de Parvulesco.

essencial do pensamento. Para ele "a semelhança é o órgão da experiência" (V 1038), como ele o explicitou em textos como "Doutrina das semelhanças" e "Sobre a faculdade mimética", ambos de 1933 (II 204-213). Mas se o hieróglifo é imagem fixada que fixa algo, é paralisia, morte e eternidade, a "hsie-yi" é marcada por sua vez pelo eterno transfigurar-se do pensamento-imagem, por um tipo de fixidez singular que Benjamin compara à de uma nuvem: "Faz parte da essência da imagem conter algo de eterno [...] graças a uma integração na imagem do que é fluido e muda. É dessa integração que a caligrafia obtém todo o seu sentido. Ela parte à busca da imagem-pensamento. [...] E pensar, para o pintor chinês, quer dizer pensar por semelhança" (IV 604).[5]

Formulando uma tese talvez um pouco ousada, poderíamos dizer que a caligrafia chinesa corresponderia a uma concretização em termos visuais daquilo que Walter Benjamin procurou realizar, a partir da margem do conceito que se torna imagético, nos seus *Denkbilder*, imagens do pensamento — bem como nas inúmeras metáforas e imagens que povoam seus textos. Por sua vez, no Barroco com os livros de emblema que conjugavam *pictura*, *inscriptio* e *subscriptio* (imagem, lema e explicação da imagem) estabeleceu-se uma modalidade de pintura de idéia que combinava escritura e desenho — sem a fusão caligráfica com sua dinâmica vital que cativara Benjamin na exposição da Biblioteca Nacional de Paris.

A tendência barroca para a compressão de idéias e imagens já havia sido destacada pelo historiador do Barroco Herbert Cysarz. Benjamin, por sua vez, afirma que também nas metáforas ousadas do *Trauerspiel* "os pensamentos se evaporam em imagens" (ODBA 222; I 375). Mas essa relação entre idéia e imagem permanece sempre problematizada nessa tradução devido ao peso atribuído à matéria do signo. Também nos anagramas e onomatopéias a linguagem se torna matérica, coisas que estão à disposição do alegorista (I 381). O ducto da linguagem linear, alfabética e lógico-causal é fragmentado em imagens-pensamento. Benjamin recorda que foi o Barroco que introduziu as maiúsculas nos substantivos da escrita alemã. Como o homem-rei — produto mais nobre da criação, mas, do ponto de vista Barroco, apenas um potencial cadáver —, assim também os substantivos desfilam no triunfo barroco sua glória e miséria, transformando cada palavra em uma alegoria e impedindo o curso comunicativo da linguagem (I 382). O triunfo transforma-se em cortejo fúnebre.

Essa paradoxal unidade de elemento eterno (ou simbólico, no sentido pré-romântico desse termo) e, por outro lado, morte e degenerescência que Benjamin percebe tanto no hieróglifo como na alegoria de um modo geral deve ser compreendida dentro da sua filosofia da linguagem que descreve a "origem" — estrutural — da linguagem na leitura do mundo. "Wahrnehmung ist Lesen", "perceber é ler", ele anotou em um fragmento de 1917. Nessa concepção da linguagem o "pecado original" é o julgamento, a cisão

presente. Ela é mais do que uma simples escritura, ela é, nos termos de Derrida (*Scribble* 1980; apud Weigel 1996), *écrypture* — escritura críptica, traço que conserva e retém algo passado, morto, que é testemunhado por outros presentes — a saber, em termos benjaminianos: uma escritura que encapsula um determinado agora (*Jetztzeit*) que pode brotar em outro agora (*Jetzt der Erkennbarkeit*) que lhe é análogo e que soube devolver a sua mirada no "momento correto".

Na medida em que essa teoria da escritura é também antes de mais nada uma revitalização do princípio analógico do saber, pode-se afirmar que Benjamin é também um dos arautos do fim da era de Gutenberg. Ele participou da reativação da cultura imagética que tem o seu triunfo na pós-modernidade. Outro elemento central que confirma esse diagnóstico é a centralidade do pensamento intersemiótico no livro sobre o *Trauerspiel*: a valorização da transgressão entre os gêneros das artes plásticas e das artes da palavra levada a cabo pela alegoria (I 353) revela um Benjamin antípoda do projeto iluminista de separação estanque entre os gêneros artísticos tal como havia sido elaborado por Lessing no seu *Laocoonte* (1766; Lessing 1999, cap. XVI). Se a imaginação é a "rainha das faculdades" — como Novalis, F. Schlegel e Baudelaire o afirmavam — então não se pode mais distinguir de modo absoluto, sem restos, o mundo dos conceitos do das imagens. Se a escritura alfabética tradicional se articulava sobre a possibilidade de separação entre a escritura, o som e o mundo, resta saber em que medida o abalo desse modo de escrita implicaria também um questionamento do seu suporte por excelência, o livro.

Reprodução técnica e visão escritural da sociedade

Benjamin, como muitas figuras-chaves da história do pensamento, também foi de certo modo um pensador "de transição". Sua obra nasce no momento de crise não apenas do modelo de sociedade e do pensamento historicista-positivista do século XIX, mas de profundos abalos na modernidade como um todo. Na qualidade de vítima do processo histórico, Benjamin compôs uma obra que testemunha tanto a explosão criativa detonada pelas vanguardas quanto os aspectos mais atrozes da evolução histórica européia da primeira metade do século XX. Ele mesmo, não por acaso, foi um potente teórico dos locais de passagem, de transição, dos umbrais e do despertar como uma soleira entre o estado de sonho e o de vigília. O seu *Passagen-Werk*, que se estendeu como um *work-in-progress* pelos últimos 13 anos da sua vida, é uma obra que tematiza a transição, a passagem, a alternância como única forma de ser, tanto no seu título, na sua temática, como na sua forma. O universo de Benjamin estava totalmente de acordo com as máximas defendidas por Friedrich Schlegel, para quem "Toda a filosofia antiga é propriamente um fragmento e a moderna um projeto" ("Die ganze alte Philosophie eigentlich ein Fragment und die moderne ein Projekt", Schlegel: vol. XVIII, II, 301), e que afirmou ainda que "Minha

originária. Mas a língua *só existe nesse estado fragmentário* e a visão clássica que a vê como um instrumento transparente, ou a científica, que a descreve com os termos "o meio da comunicação é a palavra, o seu objeto o elemento material, o seu destinatário uma pessoa" (II 144), essas duas visões estão constantemente no alvo das suas críticas. O mundo lingüístico só existe a partir da leitura da arquiescritura e o trabalho do alegorista, vale dizer, o trabalho do melancólico, ou do pensador — para Benjamin o *Grübler*[6] — é traduzir essa escritura fracionada, remontá-la em novos *mosaicos* — gênero artístico que transita entre a pintura e escultura, e que Benjamin elegeu em 1925 para caracterizar o seu trabalho "tratadístico" sobre o *Trauerspiel*.

Se ele recordou na abertura desse trabalho a ligação do Barroco com a visão de mundo expressionista, não seria equivocado, por outro lado, destacar as afinidades do próprio procedimento de Benjamin nesse livro com um princípio básico das vanguardas, a saber, a *colagem*: mecanismo de implosão do sistema representacionista da arte tradicional, que rompe o curso mimético da arte ao introduzir o gesto da montagem como quebra das continuidades, como espacialização escritural onde se misturam palavras e imagens. Essa obra de Benjamin deve ser vista como um dos momentos de clarividência na história do pensamento ocidental, quando o elemento escritural recalcado — que primeiro se manifestara em poetas e artistas como Mallarmé, Picasso e Apollinaire — vem à tona e assume contornos teóricos absolutamente inusitados no contexto europeu de então. É claro que Benjamin nessa sua empreitada de inversão da tradição fonocêntrica lançou mão do Barroco, de Baader, F. Schlegel, Novalis, da teoria mística da arquiescritura formulada pelo romântico Johann Wilhelm Ritter (I 387-89) — para quem "nós escrevemos quando falamos" (I 387) — e das teorias renascentistas do hieróglifo. Sua teoria da alegoria (assim como a da melancolia), por outro lado, é também a teoria do funcionamento escritural da cultura, da *cultura como memória*: afinal a alegoria é caracterizada por ser um *traço*, uma escritura cifrada na qual não apenas lemos testemunhos das gerações passadas, mas com a qual tentamos montar nosso

6 *Grübler*, como é sabido, remete em alemão a *Grab*, túmulo. O melancólico, o que fica pensando ensimesmado, ruminante, havia sido alvo de uma crítica fulminante por parte de Nietzsche na segunda das suas *Considerações extemporâneas* (1872). Ele defendeu então um esquecimento libertador e ativo em oposição ao trabalho da memória, cansativo e mortificante. Walter Benjamin, por sua vez, no seu livro sobre o drama barroco alemão, fez uma análise salvadora da melancolia barroca como um dispositivo de memória que não deixa de ter paralelos com a sua teoria da recordação de tonalidade proustiana dos anos trinta, elaborada em "Sobre alguns temas em Baudelaire". De resto, também no contexto do *Passagen-Werk* e em alguns fragmentos autobiográficos, Benjamin desenvolveu uma reflexão sobre o ato do *colecionador* – que ele põe ao lado do gesto do coletor ou catador: o *chiffonnier* ou o *Lumpensammler* – como um ato de "recolecionar" os fragmentos e as ruínas da história. Faz parte desse ato tanto o *arrancar* do contexto original, como também a *inserção* em um novo meio: a coleção ou – no caso da coleta de fragmentos de textos, de citações, realizada pelo historiador "materialista" – o novo texto/montagem (Cf. KÖHN 2000). Na coleção unem-se dialeticamente esquecimento (corte, perda) e re-coleção do passado. Sendo assim, Benjamin – nietzscheanamente nesse ponto – defendeu tanto o predomínio do presente dentro da empresa de interpretação do passado histórico e autobiográfico como também em alguns ensaios – sobretudo em "Experiência e pobreza" – defendeu a modernidade como uma nova barbárie marcada justamente por uma superação do peso da tradição (Cf. SELIGMANN-SILVA 2001).

filosofia é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos" ("Meine Philosophie ist ein System von Fragmenten und eine Progreßion von Projekten"; idem, II, 857). Nesse sentido, a obra de Benjamin problematiza as fronteiras entre a escrita dita científica, teórica e prosaica e, por outro lado, a escritura fragmentada, opaca, ruinosa que caracteriza tradicionalmente o universo poético.

A descrição do elemento alegórico-hieroglífico do mundo barroco que acabamos de ver, bem como a continuidade dessa descrição do mundo e do saber como escritura tal como ela foi desenvolvida por Benjamin nos seus textos dos anos trinta, deixa claro que para ele a tarefa (*Aufgabe*) do crítico era liberar o teor escritural – ou seja, também catastrófico – do "real". Mais do que nunca, em uma época trágica como a vivida por Benjamin, essa essência traumática do "real" torna-se palpável — a sua teoria do conhecimento é toda derivada da vivência do choque que marca a modernidade e sobretudo esse período da sua dissolução. As suas análises críticas da sociedade se desdobram na sua teoria das novas mídias, tais como o cinema e a fotografia. Os aparelhos dessas novas mídias são vistos a um só tempo como potenciais libertadores — do peso da tradição e do passado — e como agentes de destruição. Eles incorporam o princípio do choque para aplicá-lo de volta ao "real". Se em Freud a metáfora fotográfica é uma constante para apresentar a nossa psique como um aparelho mnemônico que registra traços da realidade, também o psiquiatra Ernst Simmel, autor de *Kriegsneurosen und psychisches Trauma* (1918), descreveu o trauma de guerra com uma fórmula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens: "A luz do *flash* do terror cunha/estampa uma impressão/cópia fotograficamente exata" ("Das Blitzlicht des Schreckens prägt einen photographisch genauen Abdruck", apud A. Assmann 1999: 157 e 247). Benjamin, por sua vez, era adepto de uma passagem de André Monglond, que ele citou mais de uma vez: "Se quisermos conceber a História como um texto, então vale para ela o que um novo autor fala sobre textos literários" (I 1238): 'O passado deixou dele mesmo nos textos literários imagens comparáveis àquelas que a luz imprime sobre uma placa sensível. Apenas o porvir possui os reveladores suficientemente ativos para desvendar de modo perfeito tais clichês'" (V 603). E o comentário de Benjamin a este trecho soa como uma profissão de fé que poderia servir de epígrafe à sua obra: "O método histórico é um método filológico, no qual o livro da vida está na base. 'Ler o que nunca foi escrito' é afirmado em Hoffmannsthal. O leitor no qual se deve pensar aqui é o verdadeiro historiador" (I 1238).

As imagens cunhadas ou estampadas pela luz do *flash* do terror tem a característica de serem não-simbólicas. Elas são imagens que resistem à tradução, à metaforização (Seligmann-Silva 2000). O trabalho do historiador consistiria justamente em conseguir *escrever legendas para essas imagens*: ele quer reinscrever essa escritura cifrada que emperra a ação e o pensamento

(de modo semelhante às imagens sublimes tal como haviam sido teorizadas por Burke e Moses Mendelssohn no século XVIII). Para Benjamin, como vimos, a escritura — assim como uma ruína — traz em si tanto a marca da conservação como a da transitoriedade, por outro lado, ele não podia conceber uma linguagem que não a escritural-imagética. Portanto não surpreende que ele no seu trabalho sobre as Passagens tenha afirmado que o que está para sumir transforma-se em imagem, a "história desintegra-se em imagens" (V 596). Desse modo Benjamin transfere para o campo da experiência histórica aquilo que na literatura — sobretudo em Proust — já havia sido descrito (I 607-615): o fenômeno da memória involuntária como um constructo complexo de imagens e palavras que se articulam em uma escritura cujo suporte é o nosso corpo como um todo e não uma abstrata "mente".

O seu famoso texto sobre "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", de 1936, pode ser lido, creio, de modo absolutamente legítimo, como uma descrição da crise da tradição abalada pelos choques — que atingem o grau de uma paradoxal *catástrofe* constante no século XX (Seligmann-Silva 2001). A conhecida análise da atrofia da aura da obra de arte é a descrição da separação — traumática — executada pela *técnica de reprodução*, entre a produção cultural contemporânea e a tradição. Essa técnica gera para Benjamin "um violento abalo da tradição" (OE I, 169; VII 353), eliminando a unicidade e instaurando uma miríade de imagens que se multiplicam de modo descontrolado — e desvirtuam também as distâncias espaciais. Como já vimos, o cinema é a um só tempo instrumento dessa destruição e escritura "sintomática"/ hieroglífica do "real". Nele a rítmica do choque que caracteriza a modernidade é incorporada e se transforma em terapia de choque. (Benjamin sonhou com uma anti-estética de guerra baseada na arte, sobretudo no cinema politizado, que responderia à guerra, que para ele era justamente uma "revolta da técnica".) No cinema podemos aprender a ler de um modo muito palpável, "tátil", afirma Benjamin, o nosso próprio inconsciente — "óptico", como ele afirma, mas para logo destacar que "existem entre os dois inconscientes [o ótico e o pulsional] as relações mais estreitas" (OE I 189; VII 376). A máquina cinematográfica é comparada ao bisturi do cirurgião e, desse modo, descrita como o meio de penetração "nas vísceras da realidade", no seu "âmago" (OE I 187).

História da escritura

Benjamin não apenas teorizou essa escritura tecnológica realizada pelo cinema — que pode ser na verdade tomada como um desdobramento de sua concepção de história e memória. Ele também refletiu sobre as profundas transformações da escritura na modernidade tal como elas se deram com a expansão das cidades — que são vistas por ele como constituindo um universo de escrituras imagéticas. Não posso abrir mão de citar de modo integral

uma passagem do seu livro *Rua de mão única* publicado em 1928 que, como o próprio nome indica, é uma reflexão sobre a cidade como campo semiótico na mesma medida em que realiza um raio-x da República de Weimar:

Guarda-livros juramentado

Nosso tempo, assim como está em *contrapposto* [*in Kontrapost*] com o Renascimento pura e simplesmente, está particularmente em oposição à situação em que foi inventada a arte da imprensa. Com efeito, quer seja um acaso ou não, seu aparecimento na Alemanha cai no tempo em que o livro, no sentido eminente da palavra, o Livro dos Livros, tornou-se, através da tradução da Bíblia de Lutero, um bem popular. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no *Coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. O que depois disso foi empreendido por dadaístas em termos de experimentos de escrita não provinha do plano construtivo, mas dos nervos dos literatos reagindo com exatidão e por isso era muito menos consistente que o experimento de Mallarmé, que crescia do interior do seu estilo. Mas justamente através disso é possível reconhecer a atualidade daquilo que, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma.
Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivaninhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre os seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretenso espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano. Outras exigências da vida dos negócios levam mais além. A cartoteca traz consigo a conquista da escrita tridimensional, portanto um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runa ou escritura de nós.[7] (E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca.[8]) Mas está inteiramente fora de dúvida que o desenvolvimento da escrita não permanece atado, a perder de vista, aos

7 Jan Assmann (2000: 713) recorda que o uso de nós como signos se deu entre os peruanos e chineses e deve ser considerado como o mais antigo sistema de notação, apesar de ainda não constituir propriamente uma escrita (ao menos no sentido que W. Warburton a concebia).

8 Hoje nós diríamos: o pesquisador incorpora diretamente as notas dos outros pesquisadores e as armazena nos *files* do seu computador.

> decretos de um caótico labor em ciência e economia, antes está chegando o momento em que quantidade vira qualidade e a escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse, de uma só vez, de seu teor adequado. Nessa escrita-imagem [*Bilderschrift*] os poetas, que então, como nos tempos primitivos, serão primeiramente e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita conversível internacional [*internationale Wandelschrift*] eles renovarão a sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação da retórica se demonstrarão como devaneios góticos. (OE II 26-9; IV 102-4)

Benjamin não chegou a conhecer a verticalidade da tela do monitor — tampouco as possibilidades que a holografia e as técnicas de projeção de espaços virtuais nos abrem. Na verdade sua obra está repleta de belíssimas passagens sobre a leitura e que revelam a sua paixão pelos livros (cf. IV 267). (Deixo de lado não só essas belas passagens, mas também as infamosas teses sobre "livros e putas", que ele denominou de modo lacônico com o titulo de "Nr. 13" e publicou no seu *Rua de mão única*). Poderíamos apenas especular como ele pensaria as novas mídias do ponto de vista semiótico, estético — e também ético e político. Como é bem conhecido, diferentemente de Adorno e Horkheimer, Benjamin assumiu a dialética do Iluminismo com todas as suas dificuldades e aporias. Ele nunca caiu em um pseudo-moralismo que simplesmente descarta tudo o que de algum modo se liga à sociedade de massa. Suas idéias deixam claro seu entusiasmo com as novas tecnologias (como no caso do cinema, da fotografia e da arquitetura de vidro) — na mesma medida em que reafirmam constantemente a crítica da técnica. Tanto a sua escritura saturada de estilo, imagens, cortes, citações e fragmentações, como o fantástico material que ele acumulou *em fichas* visando construir o seu "trabalho das passagens" indicam como a sua obra já apontava para a necessidade de expandir os suportes e os meios de expressão do trabalho intelectual — ao menos do trabalho intelectual criativo que ele tinha em conta.

A arte da memória

Também a leitura da arte contemporânea a partir de conceitos benjaminianos parece-me absolutamente pertinente. As intuições de Benjamin sobre a arte pós-aurática, sobre o papel político e estético do artista moderno ao lado das suas descrições do "cosmos lingual" (V 1008) e escritural das cidades já apresentam um modo original e fecundo para tratar a arte da nossa época. Não por acaso críticos importantes como Rosalind Krauss, Hal Foster ou, no cinema, Mirian Hansen e Gertrud Koch têm cada vez mais se voltado para

esses conceitos na tentativa de descrever e compreender a produção artística contemporânea que se caracteriza justamente tanto pela inter-medialidade e embaralhamento das fronteiras entre as palavras e imagens como também pela forte presença de jogos com a memória — e pode, portanto, ser tomada como constituindo o nosso lutilúdio, *Traurspiel* hieroglífico, pós-modeno. Nessas alegorias contemporâneas novamente o *outro* se manifesta de um modo enigmático, em uma escritura cifrada que exige um trabalho de leitura e tradução da parte do público.

Na arte da memória tradicional, greco-romana, a espacialização do que deveria ser memorizado era um momento central da técnica de memorização. O retor para se recordar do seu discurso deveria decompô-lo em partes e conectar cada parte a uma imagem específica. A coleção de imagens que compunham o seu discurso deveria então ser distribuída nos espaços de uma arquitetura imaginária. O retor poderia, posteriormente, executar seu discurso a partir da retrotradução em palavras dessas imagens que ele visualizaria em sua imaginação (cf. Yates 1974). Mas a arte da memória atual, tal como ela é realizada pela cena artística contemporânea, na verdade tem muito pouco de mnemotécnica: ela liga-se antes à tradição de lembrar os mortos. As imagens que impregnam as produções culturais atuais — saturadas de histórias traumáticas coletivas e individuais, de encenações autobiográficas e de exposição do corpo como objeto/abjeto — não têm nada de articulação consciente (não são parte de uma *tecne*) voltada para um objetivo exato — que no caso da retórica judicial era a defesa ou acusação de alguém. Antes elas devem ser compreendidas como manisfestação do inconsciente ótico/pulsional de que Benjamin nos fala no seu artigo sobre a obra de arte.[9] Por outro lado, certamente não é casual que o inventor da arte da memória na Grécia antiga tenha sido ele mesmo um sobrevivente de uma catástrofe. Refiro-me ao poeta Simônides de Ceos (apr. 556-apr.468 a.C.), considerado o pai dessa arte, e que segundo Cícero (*De oratore* II, 86, 352-354), Quintiliano (11, 2, 11-16) e o autor "ad Herennium" teria estabelecido as bases da mnemotécnica em função de um acidente. Nessa anedota, Simônides é salvo do desabamento de uma sala de banquete onde se comemorava a vitória do pugilista Skopas. O que nos importa nessa história é o que sucedeu após essa catástrofe. Os parentes das vítimas, que queriam enterrar os seus familiares, não conseguiram reconhecer os mortos, que se encontravam totalmente

9 Ao lermos as obras de arte contemporâneas como manifestações do inconsciente ótico/pulsional, não estamos querendo "patologizar" a arte. Antes, devemos estar atentos para o fato de que Benjamin estava absolutamente consciente da dialética existente entre a imagem e o despertar (ou entre o mito e a sua crítica). Como lemos no seu texto de 1935 que serviu de "exposé" ao seu projeto das passagens, o ensaio "Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts", para ele a imagem dialética deve ser compreendida como "imagem onírica" e "imagem do desejo": nela há uma citação do passado, a saber, da "proto-história" como uma sociedade sem classes. O papel do crítico seria saber ler essas imagens e despertar o elemento utópico encerrado nelas. Cf. quanto a esse ponto SELIGMANN-SILVA 1999, p. 146 e segs.

desfigurados sob as ruínas. Eles recorreram a Simônides — o único sobrevivente — que graças à sua mnemotécnica conseguiu se recordar de cada participante do banquete, na medida em que ele se recordou do *local* ocupado por eles. Se a mnemotécnica caiu em desuso há alguns séculos, por outro lado esse procedimento de *topografia do terror* permanece central na arte da memória contemporânea — que, eu repito, está mais submetida aos mecanismos da melancolia do que ao da memória voluntária. Mas Simônides também é personagem de uma outra anedota que permite aproximá-lo ainda mais da nossa era a um só tempo pós-histórica e marcada pela fixação nas poéticas da memória. Aleida Assmann no seu belo livro recentemente publicado *Erinnerungsräume* (1999) recorda que também se atribui uma outra aventura a Simônides que o coloca, com mais razão ainda, como pai não só da mnemotécnica, mas sobretudo do culto da memória dos mortos. Essa história, que também foi narrada em um soneto de Wordsworth, conta que Simônides interrompeu uma viagem que fazia por países estrangeiros para providenciar o enterro de um cadáver que ele encontrara abandonado. Na noite seguinte ele sonhou com o espírito do morto, que o aconselhou a não seguir viagem na embarcação que ele pretendia. Simônides salvou a sua pele graças a esse aviso, uma vez que a embarcação de fato afundou, matando todos os viajantes (Assmann 1999: 36). O enterro e culto dos mortos – contrariamente ao que Nietzsche afirmou em 1872 – não significa necessariamente que os mortos fiquem a enterrar os vivos que se voltam para o passado. Muito pelo contrário: como lemos na anedota de Simônides ou em Benjamin, os mortos também podem guiar os vivos pela vida – por meio de uma escritura onírica e críptica que devemos aprender a ler e que é constantemente re-inscrita na arte contemporânea.

Levando-se em conta que segundo Plutarco, no seu *De Gloria Atheniensium* (3, 346 d), devem-se atribuir a Simônides as famosas palavras "a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura que fala", poderíamos pensar Walter Benjamin como um Simônides do século XX: a um só tempo continuador da tradição do culto da memória e também teórico da contaminação entre arte e poesia, conceito e imagem. Afinal tanto em um como em outro autor essas duas temáticas também se entrecruzam: a teoria da memória é também uma teoria da tradução de palavras em imagens, e que se empenha em reativar via palavra as imagens que foram congeladas no tempo; ela visa a construção de uma paisagem mnemônica, que em Benjamin atinge o *status* de um projeto político coletivo. A memória nasce em ambos os autores da catástrofe e do culto dos mortos: e não da celebração do belo e do triunfo dos vencedores.

Por outro lado, é evidente que a distância entre a mnemotécnica de Simônides e a doutrina benjaminiana da construção do passado a partir das suas

ruínas e das necessidades de cada presente recorda que o enfoque sincrônico deve ser sempre devidamente acompanhado e controlado pelo ponto de vista diacrônico. Em Simônides (ou melhor: na história da *construção* da *ars memoriae*, a mnemotécnica) ocorre um *recalque da catástrofe* em favor da técnica que controla e armazena o "passado"; em Benjamin, pelo contrário, a narração da catástrofe (com toda a carga da sua necessidade e impossibilidade[10]) vem ao primeiro plano, e a possibilidade de uma rememoração total – a utopia no horizonte de toda mnemotécnica (que Benjamin denomina, com Orígenes, de "*apocatastasis*"; V 573 e II 458) – é projetada em um "tempo messiânico" e é simultaneamente concentrada em uma espécie borgeana de "aleph histórico" batizado por ele de "agora da conhecibilidade" (V 591 s.; cf. Seligmann-Silva 1999: 153-156 e 184-189).

Em contrapartida, a sincronicidade das idéias de Benjamin sobre a escritura da memória com o nosso momento atual é, se não total, ao menos suficiente para justificar a retribuição ao olhar que suas idéias lançam sobre nós. Com elas poderemos tentar traçar o *design* das novas disciplinas que despontam e, mais importante, tentar realinhar o trabalho intelectual com a construção de uma memória que atue de modo libertador no nosso meio. Certamente Benjamin seria hoje um entusiasta dos arquivos de vídeo e dos

10 Benjamin tematiza na sua prática historiográfica (e simultânea reflexão crítica) a questão dos *limites da representação histórica*. Os limites dessa representação constituem na verdade para ele um elemento essencial da *tarefa* (em alemão, vindo de Fichte: *Aufgabe*) da historiografia como uma escritura que sempre deve ser reiniciada – que está à deriva e é guiada pelos influxos das incertezas e ânsias diante do futuro e das faltas e realizações do presente. Como nós sabemos hoje em dia, no caso-limite do testemunho, da memória (e mesmo da historiografia) de situações extremas, como entre os sobreviventes de desastres ou de torturas, essa abertura inerente à (re)escritura do passado é marcada por um tipo específico de *resistência* – muito mais intenso – do indivíduo com relação à memória traumática. Mas a "resistência", como é bem conhecido, enquanto mobilização das censuras do consciente diante das manifestações de conteúdos antes recalcados, é um elemento central no trabalho psicanalítico e desempenha um papel importante na dinâmica da transferência na situação psicanalítica. Na nossa sociedade dita pós-moderna, que sofre simultaneamente de memória demais – "tudo" pode ser arquivado – e de amnésia – o passado torna-se apenas mais uma peça sem valor específico na construção do presente – podemos perceber que existe uma *resistência* generalizada diante do passado – sobretudo com relação ao passado na sua face doentia (catastrófica) que Benjamin tentou encarar. Vivemos, portanto, em uma sociedade que tem uma relação tensa (de negação) com um passado pontuado por guerras e rupturas, sendo que o seu modo de resistir a esse passado é de certo modo "patológico", típico dos indivíduos "traumatizados", ou seja, via repetição das imagens violentas que povoam nossa cultura visual. Essa repetição mecânica das imagens não deve ser confundida com a "memória". Não é casual, portanto, que os artistas – os agentes de renovação da linguagem e de "perlaboração" do recalcado – voltem-se cada vez mais para esse aspecto "traumático" da história/memória. Tampouco é surpreendente que a concepção historiográfica de Benjamin – bem como a Psicanálise – tenha encontrado (e ainda encontre) tanta *resistência* no meio acadêmico. Tanto Benjamin quanto Freud chamaram atenção para o valor não apenas emocional mas também epistemológico das "falhas" da história e da nossa economia psíquica. Se é verdade que existe uma certa (e até certo ponto perniciosa) "moda" do pensamento de Benjamin, ela não deve, por outro lado, ocultar a falta de trabalhos realmente voltados para uma crítica atualizadora (e não apenas encobridora/destruidora) da obra de Benjamin. Paul Celan, leitor assíduo de Benjamin e admirador de sua obra, não foi o único a perceber o que ele denominou ironicamente de elemento "Nibelungo de esquerda" ao ler a sua resenha sobre Max Kommerell (CELAN 1997: 187; a controversa resenha de W. Benjamin, de 1930, do livro de Kommerell *Die Dichter als Führer in der deutschen Klassik* está em III 252-259 e tem o título ambíguo: "Wider ein Meisterwerk", "Contra uma obra-prima"; para uma crítica da metafísica da tradução em W. Benjamin cf. SELIGMANN-SILVA 1999a). Eu destacaria no âmbito da crítica atualizadora sobretudo alguns trabalhos de Jacques Derrida sobre a tradução e sobre o conceito de *Gewalt*, os de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy sobre os primeiros românticos alemães e sobre a matriz mítica do nazismo, bem como, de um modo geral, a obra de Giorgio Agamben.

projetos voltados para a recuperação da memória/identidade dos excluídos que agora reclamam o seu direito a uma voz (cf. Langer 1991 e Hartman 1994 e 1996). Nesses arquivos são depositados documentos vivos para um futuro ainda incerto, com um potencial explosivo que estará na origem de uma historiografia ética calcada de modo mais consciente no seu presente. A escritura eletrônica do vídeo e do CD-ROM registra em cada ponto luminoso as descargas elétricas do nosso tempo. A "escrita conversível internacional" que Benjamin vislumbrara no seu texto de meados dos anos vinte de certo modo realiza-se a cada dia: não seria demais pedir que cada um de nós tentasse lê-la e também *inscrevê-la*.[11]



Bibliografia

BENJAMIN, Walter (1972-89). *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Citado apenas pelo número do volume seguido do número da página)

——— (1993). *O conceito de crítica de arte no Rromantismo alemão*, tradução M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP. (Coleção Biblioteca Pólen)

——— (1984). *Origem do drama barroco alemão*, trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense. (Citado como ODBA)

——— (1985). *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*, trad. S. P. Rouanet. S. Paulo: Brasiliense. (Citado como OE I)

——— (1987). *Obras escolhidas II: Rua de mão única*, trad. R. R. Torres Filho e J. Barbosa. São Paulo: Brasiliense. (Citado como OE II)

——— (1989). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, trad. J. Barbosa e H. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Citado como OE III)

ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

ASSMANN, Jan. "Hieroglyphen als mnemotechnisches System. William Warburton und die Grammatologie des 18. Jahrhunderts". *Seelenmachinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, org. por Jörg Berns e Wolfgang Neuber. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 2000.

BOLTANSKI, Christian. "Interview to Tamar Garb". In Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit. *Christian Boltanski*. London: Phaidon, 1997.

CELAN, Paul. *Die Gedichte aus dem Nachlass*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

CHENG, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1991.

HANKAMER, Paul. *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert*. Bonn: 1927. (Reedição: Hildesheim: Georg Olms, 1965)

HARTMAN, Geoffrey. "Apprendre des survivants: remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale". *Le monde Juif*, n. 150 ("Témoigner et Transmettre"), janvier-avril 1994, p. 67-84.

11 Nesse sentido Christian Boltanski demonstra uma perfeita consciência quanto à função das suas obras que são calcadas em uma poética da memória tanto autobiográfica como também das tragédias do século XX: "A arte é sempre um testemunho, certas vezes um testemunho de eventos antes de ocorrerem. [...] a arte está ligada à nossa relação com a época em que vivemos. Portanto, se quisermos compreender a sociedade, deveríamos olhar para os artistas da sociedade." BOLTANSKI 1997, p. 37.

———. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

KLEIN, Wolf Peter. *Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühzeitlichen Sprachbewusstseins*. Berlin: Akademie Verlag, 1992.

KÖHN, Eckhardt. "Sammler". *Benjamins Begriffe*, org. M. Opitz e E. Wizisla. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, vol. II, p. 695-724.

LANGER, Lawrence L. *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven/ London: Yale UP, 1991.

LESSING, G.E. *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. Introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1998. (Coleção Biblioteca Pólen)

MENKE, Bettine. *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*. München: Fink, 1991.

NIETZSCHE. "Von Nutzen und Nachteil des Historie für das Leben". *Unzeigemässe Betrachtungen*. In *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari. München, Berlin: DTV, de Gruyter, 1988, vol.I.

NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel. München: Hanser, 1978, 3 vols.

PARVULESCO, Marguerite-Marie. "Calligraphie, peinture et poésie dans la peinture de lettrés". *Equinoxe* 17/18, printemps 2000, 137-143.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

SALZMAN, Lisa. *Anselm Kiefer and the art after Auschwitz*. Cambridge: 1999

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, org. por Ernst Behler. München/Paderborn/Wien: Ferdinand Schoningh, 1958.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (1999). *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP.

——— (1999A). "*Double bind*: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica". *Leituras de Walter Benjamin*, org. por M. Seligmann-Silva. São Paulo: Annablume/FAPESP, p. 15-46.

——— (2000). "História como trauma". In M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, p. 73-98.

——— (2001). "A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória". *Mimesis e expressão*, org. por Virgínia Figueiredo e Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 364-380.

VANDIER-NICOLAS, Nicole. *Art et sagesse en Chine*. Paris: PUF, 1985.

WEIGEL, Sigrid. *Body- and Image-space: Re-reading Walter Benjamin*. London: Routledge, 1996.

WEINRICH, Harald. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C.H. Beck, 1997.

WERNER, U. *Textgraber. Paul Celan geologische Lyrik*. Fink, 1998.

YATES, Francis A. *Art of Memory*. University of Chicago Press, 1974.

YOUNG, James. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven-London: Yale UP, 2000.

Releituras de *O autor como produtor*: Walter Benjamin, o teatro e a técnica

Angela Materno

Em determinado momento do ensaio *O autor como produtor* (1934), Walter Benjamin propõe:

> Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento entra um estranho. A seqüência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico. (Benjamin:1987a,133-134)

Esta cena, imaginada para exemplificar um procedimento estrutural básico do teatro de Brecht – o da interrupção da ação dramática –, cena que não pertence, portanto, ao repertório de peças do dramaturgo alemão, mas sim ao repertório das cenas ensaísticas e imagens do pensamento do crítico Benjamin, reaparece, com pequenas variações, em outros escritos do autor sobre o teatro brechtiano, e oferece algumas pistas iniciais para pensarmos determinadas relações entre teatro e técnica presentes na obra de Benjamin.

No comentário que precede a alusão a esta cena, Benjamin diz que pretende mostrar

> como em sua seleção e tratamento dos gestos, Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema, transformando um artifício freqüentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano. (Benjamin:1987a,133)

Os métodos da montagem a que Benjamin se refere são o corte, ou a interrupção do fluxo dos acontecimentos, e a justaposição das imagens – "fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído". A escolha de uma cena de família parece querer estabelecer, intencionalmente, um contraponto com a figura do estranho, ou seja, materializar o processo de estranhamento do familiar, central no teatro de Brecht.

Na primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, escrita em 1931, Benjamin já recorria a esta mesma cena, mas com algumas diferenças em relação à briga familiar e à descrição dos efeitos do olhar do estranho. Se nesta primeira versão da cena a mãe era menos violenta – ao invés de objeto de bronze, prepara-se para jogar um travesseiro na filha –, o pai era mais apavorado: em vez de pedir socorro, abre a janela para chamar a polícia.

> Neste momento, aparece na porta um estranho. *Tableau*, como se costumava dizer no princípio do século. Ou seja: o estranho se depara com certas condições – travesseiro amarfanhado, janela aberta, móveis destruídos. (Benjamin:1987a, 82)

É curioso observar como na versão inicial[1] do desenho desta cena as técnicas teatrais brechtianas estão bastante explicitadas. Primeiramente, a menção à porta, quando é indicada a chegada do estranho – "aparece na porta um estranho" –, materializa a idéia de moldura, ou enquadramento, que o teatro de Brecht opera na cena e no texto. A referência ao quadro é reforçada, a seguir, pela palavra *tableau*[2], que indica a constituição de uma

1 Na segunda versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, escrita em 1939, Benjamin recorre mais uma vez a esta cena, que aparece descrita do seguinte modo: "O exemplo mais elementar: uma briga de família. De repente entra um estranho. A mulher está a ponto de pegar uma estátua de bronze para atirá-la em sua filha; o pai está abrindo a janela para chamar a polícia. Neste instante aparece na porta o estranho. *Tableau*, como se costumava dizer por volta de 1900. Isto é: o estranho é confrontado com um conjunto de condições: rostos transtornados, janela aberta, mobiliário devastado. Mas há um olhar diante do qual as cenas mais comuns da vida burguesa não se apresentam de modo muito diferente deste." (BENJAMIN: 1983, 18-19)

2 A estruturação dramatúrgica em quadros ou *tableaux*, além de relacionar a cena teatral à cena pictórica, pressupõe uma organização narrativa em que as unidades não são actanciais (ou seja, o eixo escolhido para a divisão da peça em partes menores não é a ação dramática), mas sim recortes temáticos ou espaço-temporais que evidenciam determinadas situações ou condições. Como observa Patrice Pavis, em seu *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Dunod, 1996, p. 345), "O *tableau* é uma unidade espacial de ambiente; ele caracteriza um meio ou uma época". Por outro lado, a composição em quadros indica a presença de elementos épicos no drama, pois, neste caso, ainda segundo Pavis, "o dramaturgo não focaliza uma crise, ele decompõe uma duração, propõe fragmentos de um tempo descontínuo. Ele não se interessa pelo lento desenvolvimento, mas pelas rupturas da ação. [...] Em lugar do movimento dramático, ele escolhe a fixação fotográfica de uma cena".

Para Roland Barthes, em *Diderot, Brecht, Eisenstein*, os quadros "são *cenas postas* (como se diz: *a mesa está posta*)" (BARTHES: 1990, 86), ou seja, pressupõem que alguém as pôs (ou justapôs), evidenciando, assim, a presença de uma instância organizadora e narrativa, já que tanto a cena quanto a mesa não *se põem* a partir de um movimento próprio, mas *são postas*.

Diderot, no século XVIII, preconizou a composição dramatúrgica em quadros, recusando assim, pelo menos teoricamente, a escrita dramática centrada na noção de lance teatral (*coup de théâtre*) – reviravolta ou incidente imprevisto que muda repentinamente o rumo da ação e o destino das personagens. A concepção da cena como quadro é, entretanto, diferente em Diderot e em Brecht. Para o primeiro, o quadro é uma disposição *natural* e *verdadeira* das personagens em cena, de modo a formar um conjunto harmonioso que aproxime o espectador da *vida real*. (Diderot: 1986, 47) Na estética teatral de Diderot, o objetivo da peça em quadros, nos quais arranjos casuais de personagens sugerem os agrupamentos retratados pela pintura, é favorecer o efeito de ilusão e a empatia do espectador com a cena. Já para Brecht, o quadro, como fragmento autônomo, está associado à interrupção da ação dramática e à finalidade de distanciar o espectador da realidade representada no palco. O quadro, em Brecht, como destaca Barthes, se oferece ao olhar crítico do espectador e não à sua adesão. (BARTHES: 1990, 86)

Foi também a partir do século XVIII, principalmente, que a técnica do *tableau vivant* (quadro vivo) passou a ser mais teorizada e utilizada, tanto nas peças quanto nos espetáculos. O próprio Diderot foi um dos defensores desta técnica que, dramaturgicamente, associava-se ao propósito de descrição do meio e ao objetivo de *flagrar* aspectos da realidade cotidiana. Nos *quadros vivos* o movimento dos atores é suspenso, congelado. No teatro moderno e contemporâneo é sobretudo como procedimento de encenação, e visando a outros efeitos estéticos que não os desejados por Diderot, que esta técnica de imobilização dos atores é usada.

espécie de *quadro vivo*, em que o movimento é congelado. A partir daí, é descrito o que o estranho viu: "travesseiro amarfanhado, janela aberta, móveis destruídos". É interessante notar que aquilo que o olhar do estranho detém, ao interromper o fluxo dos acontecimentos, são principalmente objetos, coisas. É um olhar, portanto, que desabita o ambiente.

Se o olhar do estranho, ou o estranhamento do olhar, petrifica o que vê – constitui um *tableau* –, é como se esse olhar, de algum modo, fotografasse. E fotografasse como Atget, que fotografou uma Paris sem habitantes, ruas desertas, preferindo dirigir sua câmera, seu olho tecnológico, para os objetos e não para os rostos. No ensaio *Pequena história da fotografia*, também de 1931, Benjamin faz a seguinte descrição de Atget e de suas fotos:

> Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente desmascarar a realidade. [...] Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos [...]. Quase sempre Atget passou ao largo das "grandes vistas e dos lugares característicos", mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro [...] nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados [...]. Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias [...] vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés. [...] Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. (Benjamin:1987a, 100-102)

Pode-se dizer, então, que o teatro de Brecht ao *fotografar* como o *ator* Atget pretende igualmente operar determinados processos de desmascaramento, privar o palco de toda atmosfera, e passar ao largo dos grandes acontecimentos, pois, como diz Benjamin no ensaio *O autor como produtor*, no teatro épico de Brecht,

> o acontecimento não é transformável em seus momentos altos, pela virtude e pela decisão, mas unicamente em seu fluxo rigorosamente habitual, pela razão e pela prática. O sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de "ação" a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento. (Benjamin:1987a,134)

Ação e gestos

No teatro de Brecht, a interrupção – um dos princípios da técnica de montagem – ao cortar o fluxo dos acontecimentos traduz as ações em gestos, ou, melhor dizendo, reduz as ações a gestos – seus menores *tableaux*, seus elementos mais minúsculos. Na conceituação de Benjamin, o gesto tem um começo e um fim identificáveis, e este caráter fechado, que emoldura cada elemento de uma ação que, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, faz do gesto a matéria e a matriz dialética do teatro brechtiano. Na perspectiva benjaminiana, é justamente o aspecto concluso, recorrente e aparentemente

pouco relevante dos gestos que os tornam menos falsificáveis, se comparados, por exemplo, com a pluridimensionalidade dos atos e das afirmações dos indivíduos:

> Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens: em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto mais inconspícuo e habitual for este gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. (Benjamin: 1987a, 80)

A interrupção do fluxo contínuo da ação provoca, portanto, o refluxo, que revela o gesto e produz o assombro, ou estranhamento. O assombro, nas palavras de Benjamin, é este refluxo, e o rochedo que faz "a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito" (Benjamin:1987a,90). Os gestos seriam, portanto, o alvo do teatro brechtiano, e o procedimento da montagem o modo de obtê-los e exibi-los.

Por definição, esses gestos, fragmentos que compõem a ação, podem ser citáveis. Por isto o ator brechtiano deve distanciar-se de seu personagem, para poder citar os seus gestos[3]. O ator, diz Benjamin, "deve poder espaçar os seus gestos como o linotipista faz com as palavras" (Benjamin:1987b,37). E ao citar os gestos, o ator mostra que está mostrando. Ou seja, justapõe ao gesto representado (citado) a atitude de representar.

É interessante observar que, na apreensão crítica do teatro brechtiano, o ponto de partida de Benjamin é a materialidade gestual deste teatro e não o seu caráter político-ideológico, aspecto mais freqüentemente ressaltado em sua estética teatral. O que significa dizer que a dimensão política deste teatro é enfocada, por Benjamin, a partir de sua estrutura material, gestual. Tanto isto é verdade que ele deriva o próprio caráter épico do teatro brechtiano de sua centralidade nos gestos. Segundo Benjamin, é "o efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento" (Benjamin:1987a, 80-81) que transformam o teatro gestual num teatro épico.

Benjamin reitera, em quase todos os escritos sobre Brecht, que seu teatro é sobretudo gestual, e que, nele, o próprio texto tem muitas vezes a função de interromper a ação, e não a de ilustrá-la ou constituí-la. Em *Estudos sobre a teoria do teatro épico*, Benjamin observa: "O teatro épico é gestual. A rigor, o gesto é o material e o teatro épico sua utilização prática" (Benjamin: 1983,23). E prossegue afirmando que os gestos que interessam a esse teatro são os que existem na realidade atual. No caso de uma peça histórica, por

3 Brecht, no texto *A nova técnica da arte de representar*, faz a seguinte afirmação: "Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação." (BRECHT: 1978, 82)

exemplo, se não é atual o gesto representado, será atual o gesto de representá-lo, isto é, o gesto que cita o gesto do passado. Neste sentido, citar os gestos significa, portanto, tensionar duas instâncias gestuais e confrontar temporalidades distintas (a de representar e a do representado), e é nesta medida, principalmente, que o teatro brechtiano historicizaria os acontecimentos mostrados: criando separações, distâncias internas, que podem ser até espaços mínimos, entre os elementos que compõem a representação.[4]

É importante destacar que esta abordagem benjaminiana do teatro de Brecht a partir dos gestos, que já aparece em 1931, na primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, é anterior à utilização, por Brecht, do termo *gestus*, que surgirá pela primeira vez em seus escritos, como informa Patrice Pavis (Pavis:1993, 40), em 1932, num texto sobre a música no teatro, intitulado *Acerca da música-gestus*. De qualquer modo, as noções de gesto, para Benjamin, e de *gestus*, para Brecht, são diferentes.

O *gestus social* é, para Brecht, toda expressão que materializa posturas e relações sociais. Podem constituir *gestus* um gesto, uma frase, uma música, uma marcação cênica, desde que eles denotem uma determinada atitude (que alguém assumiu em relação ao outro) e, por conseguinte, uma determinada situação social e histórica[5]. Já Benjamin aborda e conceitua os gestos – esses elementos menores, destacáveis e repetíveis que constituem as ações – a partir de sua tensão com o *continuum* do movimento dramático. O gesto seria, então, o elemento-chave na tensão fluxo/refluxo que a interrupção da ação provoca no teatro épico de Brecht. O gesto seria produzido, teatralmente, a partir da intervenção de uma descontinuidade no encadeamento contínuo da ação.

Retornando à cena de família, talvez se possa dizer que, ao surpreender e suspender uma ação em desenvolvimento, o que o olhar do estranho capta, quando "a seqüência é interrompida", são os gestos desta cena, pois o que ele vê, ou revela, ao chegar à porta, não é propriamente uma imagem fixa ou estática, mas sim gestos que, desprovidos da continuidade da ação (interrompida pelo estranho), mas mantendo ainda uma tensão em relação a ela (mantendo uma espécie de dinamismo suspenso), expõem mais enfaticamente uma dada situação.

Giorgio Agamben, no texto "Notes on gesture", de seu livro *Infancy and history*, conceitua o gesto, distinguindo-o tanto do *agir* quanto do *fazer*, como

4 Sobre este aspecto da distância e separação entre os elementos no teatro de Brecht, consultar o livro de Fredric Jameson *O método Brecht* (Petrópolis: Vozes, 1999), especialmente o item 8 (capítulo I: Doutrina) – "Da multiplicidade à contradição", e as páginas 107-124.

5 No *Pequeno organon para o teatro*, Brecht observa: "Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social [...]." (BRECHT: 1978, 124) Em *A nova técnica da arte de representar*, Brecht afirma: "Por 'gesto social' deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época." (BRECHT: 1978, 84)

aquilo no qual não há nem produção (no sentido de *fazer* algo, como, por exemplo, quando se diz que um escritor fez uma peça), nem ação (no sentido de *atuar* em algo, como, por exemplo, quando se diz que um ator atuou numa peça), mas sim *encargo, suporte* (Agamben:1993, 140). O gesto indicaria, assim, o modo (ou a moldura) por meio do qual alguém se encarrega, se apropria ou se desimcumbe de algo. Expandindo esta noção, e tentando aproximá-la da conceituação de Benjamin, talvez se possa dizer que os gestos, não sendo nem *feitos* nem *atos*, constituem, na verdade, as *marcas* que, habituais e aparentemente irrelevantes, aparecem (ou reaparecem) em determinados momentos de uma ação ou de um discurso, pois constituem, justamente, o seu suporte. E essas *marcas* tornam-se especialmente visíveis quando são interrompidos a ação e/ou o discurso.

Voltando mais uma vez à cena de família, e ainda em relação ao olhar do estranho que se fixa prioritariamente nos objetos, vale destacar a observação de Rainer Nägele, no livro *Theater, theory, speculation: Walter Benjamin e cenas da modernidade*, sobre a importância dos objetos cênicos no teatro de Brecht:

> É notável [...] quanto cuidado e atenção Brecht, como diretor, dedicou aos objetos no palco. O movimento e a posição das coisas são tão importantes como as figuras no conjunto da cena. A seleção de um velho chapéu para um curto episódio é mais importante que qualquer estudo psicológico do personagem. [...] A observação de Benjamin em relação às peças do Barroco de que o destino é igualmente distribuído entre figuras e objetos é analogicamente verdadeira para o teatro social de Brecht. (Nägele, 1991, 14-15)

É verdade que na cena de família descrita em *O autor como produtor*, Benjamin menciona as "fisionomias transtornadas", fazendo referência, portanto, também às personagens, e não apenas aos objetos. Mas note-se que no próprio modo de enunciar o que é captado pelo olhar do estranho – "fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído" – constuitui-se um *paralelismo* na construção lingüística (substantivo seguido de uma forma nominal do verbo com função adjetiva) que provoca um nivelamento semântico, ou seja, pela maneira como são mencionadas, as fisionomias estão no mesmo patamar de significação e importância que a janela e o mobiliário. Além disto, o termo "fisionomias" diz respeito, muito mais, à expressão exterior (objetivada) das personagens do que a um *movimento interior* fundado em uma suposta construção psicológica.

O que é interessante observar, a partir desta análise mais minuciosa da cena de família criada por Benjamin para ilustrar procedimentos do teatro de Brecht, é que na aparente simplicidade e *rapidez* de seus traços construtivos, ela condensa e apresenta os principais conceitos e técnicas do método teatral brechtiano.

O épico e a técnica

O olhar do dramaturgo épico, figurado no olhar do estranho que interrompe a cena familiar, é também um olhar que se confronta e se apropria, teatralmente, de procedimentos – como a técnica de montagem – que se desenvolveram a partir das novas tecnologias e mídias, como a imprensa, a fotografia, o rádio e o cinema.

É por esta estreita relação com as novas formas técnicas que o teatro brechtiano torna-se uma referência fundamental para as reflexões contidas em *O autor como produtor*. O ponto de partida deste ensaio são as considerações de Benjamin a respeito da relação entre tendência política de uma obra e sua qualidade literária. Para enfrentar esta antiga polêmica, Benjamin introduz um terceiro termo: tendência literária, que seria definido a partir do modo de inserção da obra nas relações literárias de produção de sua época e, portanto, a partir de suas técnicas literárias. Neste ensaio, o conceito de técnica ocupa, então, um lugar central nas argumentações benjaminianas, e é por meio dele que o autor enfoca as relações entre tendência e qualidade, e projeta uma análise materialista e social dos produtos artísticos e culturais.

Para Benjamin, o intelectual deve ser definido não por suas convicções, mas por sua posição no processo produtivo, pois o autor deve ser um produtor. E isto significa que sua tarefa não é simplesmente abastecer o *aparelho* literário, mas fundamentalmente modificá-lo, produzindo novos meios e técnicas de produção, e não apenas obras. Neste sentido, Brecht atua, neste ensaio, como um exemplo privilegiado de autor-produtor, que, com seu teatro épico, teria refuncionalizado o *sistema* teatral, transformando tecnicamente as relações entre palco e platéia, ator e personagem, texto e cena.

Mas Brecht constitui uma referência importante neste ensaio também por outro motivo. Porque as novas técnicas dramatúrgicas e teatrais que ele desenvolve são produzidas a partir do confronto com os fatos técnicos de sua época – como o cinema, por exemplo, e seu princípio operatório básico: a montagem –, e levando em consideração aquilo que Benjamin sublinha como "o vasto horizonte a partir do qual temos que repensar a idéia de formas ou gêneros literários" (Benjamin:1987a, 123).

As más coisas novas

"Não comece das boas coisas velhas, mas sim das más coisas novas" (Benjamin:1983,121). Esta frase de Bertolt Brecht, citada por Walter Benjamin no registro, em forma de diário, de conversas que ambos mantiveram durante os anos de 1934 e 1938[6], talvez possa ser considerada como um dos principais fundamentos dos ensaios de Benjamin sobre arte e tecnologia escritos durante

6 De 1934 a 1938, Benjamin passou três temporadas na Dinamarca, em Svendborg, na casa de Brecht, que como Benjamin havia deixado a Alemanha depois da ascensão de Hitler ao poder.

os anos 30. Entre eles, devem ser citados, especialmente, *Experiência e pobreza* (1933), *O autor como produtor* (1934) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*[7]. Um desdobramento desta máxima brechtiana aparece, por exemplo, numa afirmação de Benjamin em *Experência e pobreza*, texto em que o autor, ao tematizar o empobrecimento cultural a que o progresso tecnológico teria submetido o homem, atrofiando-lhe a capacidade de comunicar experiências e de integrar-se numa tradição, observa que uma reversão positiva desta nova *barbárie* estaria no fato de que ela impulsionaria homens e artistas a começarem de novo e a construírem com o pouco ou quase nada que lhes restou. É no contexto desta reflexão que Benjamin afirma: "Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a este século" (Benjamin:1987a,116). Pode-se dizer que esta *fidelidade desencantada* ecoa, de certo modo, a proposta brechtiana de começar das más coisas novas.

Entre as "melhores cabeças", estão incluídos Bertolt Brecht e o pintor Paul Klee, artistas que, nas palavras de Benjamin, "rejeitam a imagem do homem tradicional", adornado com as oferendas do passado, "para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época" (Benjamin;1987a, 116).

Começar das más coisas novas significa não apenas a recusa do passado, mas também, e talvez principalmente, a constatação de uma forte descontinuidade entre ele e o presente, entre o velho e o novo e, por conseguinte, a afirmação da impossibilidade de transmissão da cultura, da tradição. Como observa Giorgio Agamben, no livro *The man without content*, o poder que Benjamin reconhece no procedimento da citação advém não de sua habilidade para transmitir o passado, mas, ao contrário, de sua capacidade de arrancar pedaços dele de seu contexto histórico, ou seja, advém de sua capacidade de destruir. O que estaria em jogo, portanto, nas citações é o poder de alienação com o qual são investidos fragmentos do passado. Ainda segundo Agamben, Benjamin "entendeu que a

7 Bruno Tackels, em seu livro *L'oeuvre d'art à l'époque de W.Benjamin: histoire d'aura* (Paris: L'Harmattan, 1999), reconstitui a trajetória do conceito de aura na obra de Benjamin a partir da análise comparativa das várias formulações deste conceito em seus ensaios, principalmente nas versões de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – cujos diferentes momentos e etapas de redação são minuciosamente comentados –, e também a partir do estudo de fragmentos inéditos de Benjamin sobre a noção de aura citados e analisados por Bruno Tackels. Neste livro, Tackels refere-se a quatro versões diferentes do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A primeira versão, datada do outono de 1935, apresenta, segundo Tackels, uma forte influência das teses brechtianas, o que teria desagradado a Adorno e ao Instituto de Pesquisas Sociais. Entre janeiro e fevereiro de 1936, a partir de conversas com Horkheimer, Benjamin redige uma segunda versão. A terceira versão foi publicada em Paris sob a forma de uma tradução francesa de Klossowski desta segunda versão, feita em estreita colaboração com Benjamin, tradução esta que pode ser considerada como uma reescritura, realizada em parte para atender às exigências do Instituto de que este ensaio se integrasse à linha geral da Escola de Frankfurt. A última versão, o texto definitivo publicado em Frankfurt em 1955, foi redigida em 1936, mas retrabalhada, segundo Tackels, até 1940, ano da morte de Benjamin. A hipótese de Bruno Tackels neste livro é que "entre a primeira e a quarta versão deste ensaio nós assistimos não tanto a uma evolução ou a uma maturação do pensamento quanto a uma reviravolta dialética, a uma volta do pensamento contra ele mesmo" (TACKELS: 1999, 34). Esta última versão estaria centrada em uma interpretação nostálgica da perda da aura, tendo sido dela retirada a proposição de que a técnica de alienação poderia ser pensada, dialeticamente, em sua dimensão emancipadora. (TACKELS: 1999, 96)

autoridade invocada pela citação funda-se precisamente na destruição da autoridade que é atribuída a certo texto por sua situação na história da cultura" (Agamben:1999, 104). Começar do novo é começar de novo.

Tanto citar quanto colecionar são gestos que transformam em valor a alienação do passado, e é neste sentido que, segundo Agamben, a figura do colecionador (personagem recorrente na obra benjaminiana) é, de certo modo, relacionada à do revolucionário, para quem o novo só pode surgir da destruição da velha ordem. O efeito de alienação produzido pela citação, pela coleção[8] e também por certos procedimentos artísticos da arte moderna "não é outra coisa senão a destruição da transmissibilidade da cultura" (Agamben:1999,107).

Citando Baudelaire e seu trabalho poético, Agamben refere-se ao efeito de choque que, central em sua poesia, traduz artisticamente a intransmissibilidade da experiência passada. Mas é esta destruição da transmissibilidade, reproduzida no efeito de choque, que constitui, ainda segundo Agamben, a última fonte possível de significação e valor das coisas, tornando-se a arte, assim, o último laço que conecta o homem ao seu passado (Agamben:1999, 107). E isto porque a arte moderna manteria – no efeito de choque, por exemplo – a memória desta transmissibilidade destruída ao dar a ver incessantemente, em seu próprio modo de produção, este processo de destruição.

Começar das más coisas novas significa, portanto, para Benjamin, principalmente no contexto do ensaio *O autor como produtor*, apropriar-se revolucionariamente da própria destruição empreendida pelo devastador desenvolvimento tecnológico que, naquele momento, ainda se somava à devastadora ascensão do nazismo. Se as técnicas de reprodução privaram a obra de arte de sua unidade (substituindo-a por uma existência serial), de sua autoridade e de sua aura, destacando-a do domínio da tradição (a tradição vincula-se à noção de autenticidade, de testemunho histórico), haveria nelas (técnicas), e nesta privação, um dispositivo crítico capaz de refuncionalizar esta destruição. É sobre isto que reflete Benjamin em *O autor como produtor*: sobre o possível potencial revolucionário das novas tecnologias e das novas formas artísticas que surgem do tensionamento com esses novos meios técnicos.

Se a fotografia, por exemplo, a partir da modernização de suas técnicas, pode fazer da miséria objeto de fruição, como assinala Benjamin, e mostrar um cortiço dizendo "o mundo é belo", ela também pode, como fez Atget, esvaziar o mundo dos rostos burgueses. Se o jornal é o cenário da humilhação da palavra – em que ela é submetida à pressa da informação e à impaciência do leitor –, ele também pode ser o local em que se estabelece um espaço democrático, em que são abolidas as competências exclusivas e as fronteiras

8 Colecionar é arrancar objetos de seu contexto original e usual para colocá-los em outro. O valor de um objeto na coleção é medido pelo seu valor de alienação, na medida em que colecionar é livrar os objetos da "escravidão da utilidade". (AGAMBEM:1999,105)

entre o produtor e seu público. Um exemplo, citado por Benjamin, seria o da imprensa soviética, em que o trabalho *toma a palavra*, na medida em que o leitor – especialista, pelo menos, no cargo ou na função que desempenha – tem acesso à condição de autor.

A reversão positiva da nova barbárie pela assimilação, em outra perspectiva, de seu elemento destruidor e de seu efeito de alienação – reversão que começa, portanto, das más coisas novas – é tarefa para o "caráter destrutivo", uma das personagens benjaminianas, caracterizada do seguinte modo em um dos fragmentos de *Imagens do pensamento*:

> O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda a parte. [...] Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte [...]. Já que vê caminhos por toda a parte está sempre na encruzilhada [...]. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (Benjamin:s/d,.237)

Também por isto, Brecht é uma das principais referências de Benjamin em vários de seus escritos sobre arte e tecnologia, pois ele seria um dos principais *modelos* deste caráter destrutivo. Em uma de suas anotações das *Conversas com Brecht*, Benjamin refere-se explicitamente ao "aspecto destrutivo do caráter de Brecht, que coloca todas as coisas em questão quase antes mesmo que elas sejam conseguidas" (Benjamin: 1983, 119).

Pode-se dizer, inclusive, que a interrupção da ação dramática empreendida pelo teatro brechtiano tem um teor destrutivo que, de certo modo, interrompe a própria destruição para exibi-la. E isto porque se o capitalismo burguês, como observa Irving Wohlfarth no texto *Terra de ninguém: sobre o caráter destrutivo de Walter Benjamin*, destruiu para ocupar espaço e "reprimiu a memória de seu passado violento com tamanha eficácia que é capaz de concebê-lo em termos evolucionários" (Osborne:1997,180), interromper o curso dos acontecimentos na cena – e numa cena que se coloca como desafio, entre outros o de representar o capitalismo – é interromper o processo de destruição metódica a que se costuma dar o nome de progresso.

Para Bruno Tackels, a partir do estudo das três versões iniciais do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, pode-se dizer – esta seria uma leitura possível – que a aposta de Benjamin é de que o cinema conteria as possibilidades de emergência do teatro brechtiano, no qual o ator mostra que está mostrando (Tackels:1999, 99). E isto porque o ator de cinema não representaria propriamente um papel[9], mas sim o papel do homem

9 Na primeira versão deste ensaio, Benjamin faz as seguintes afirmações: "O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho" (BENJAMIN: 1987a, 179); a atuação do ator no cinema "não é unitária, mas decomposta em várias seqüências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia , etc." (p.181); "O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo" (p.182).

condenado a representar um papel: o homem oprimido por um controle[10]. Os grandes *astros* do cinema, ainda segundo Tackels, constituem o paradigma deste processo, pois, a rigor, não podem fazer outra coisa a não ser reproduzir indefinidamente esta imagem que eles devem ser.

No filme, "o intérprete se expõe deliberadamente como aquele que é controlado" (Tackels:1999, 99), pois no cinema, além de representar para aparelhagens e *especialistas* – o produtor, o diretor, o operador, o engenheiro de som, etc. – e não para o público diretamente, o intérprete tem sua atuação manipulada pelos procedimentos cinematográficos. E isto que o ator representa, ele o faz para um público – a massa – constituído por indivíduos igualmente "controlados". Ao mostrar, antes de tudo, que está representando (como deseja Brecht que o ator mostre), e que é isso o que querem (ou exigem) que ele faça, o ator no cinema, pela natureza específica deste *meio*, teria (potencialmente) a capacidade de dar a ver aos espectadores o que também se passa com eles, os *atores* sociais.

Engenheiro e cirurgião

Já no final do ensaio *O autor como produtor*, quando retoma a idéia de que o escritor progressista não deve apenas abastecer, mas também modificar o aparelho de produção intelectual, Benjamin afirma que este escritor deve passar de *fornecedor* a *engenheiro*. Seguindo o rastro desta imagem do engenheiro, recorrente, aliás, em vários movimentos de vanguarda, podemos reencontrar Brecht e Paul Klee como referências benjaminianas na tematização das relações entre arte e técnica.

Numa conferência literária que escreveu para a rádio – intitulada *Bert Brecht* – e que foi transmitida em 1930 pela Rádio de Frankfurt, Benjamin faz o seguinte comentário sobre o dramaturgo e encenador alemão: "assim como um engenheiro inicia perfurações de petróleo no deserto, ele começa sua atividade no deserto da atualidade, em pontos calculados com exatidão" (Benjamin:1986, 122).

No ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin cita Paul Klee como um dos artistas que, fiéis ao seu tempo e à nova barbárie de sua época, começaram de novo e se inspiraram nos engenheiros para reconstruir matematicamente o mundo. Benjamin, então, acrescenta:

> Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que são bárbaras. (Benjamin:1987a, 116)

10 Diz Benjamin: "Ele [o ator] sabe, quando está diante da câmera, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade deste controle é reforçada por tal invisibilidade." (BENJAMIN: 1987a, 180).

A observação de Benjamin de que "o que está dentro" não significa interioridade, e é por isto que estas figuras, sem interioridade, são bárbaras, aponta para algumas possíveis articulações. Primeiramente, nos conduz do engenheiro ao cinegrafista e ao cirurgião, se considerarmos as próprias reflexões de Benjamin, na primeira versão do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, sobre a atuação da câmera cinematográfica. Neste texto, Benjamin compara o cinegrafista ao cirurgião, pois ambos, diferentemente do pintor e do mágico, não preservam uma distância entre seus olhos e mãos e a realidade. Mas, ao contrário, se aproximam ao máximo de seus objetos ou pacientes, chegando mesmo a intervir neles. A câmera muitas vezes quase toca o corpo do ator, e o equipamento mecânico num estúdio cinematográfico, diz Benjamin, impregna fortemente o real (Benjamin:1987a, 186).

Tendo em vista estes procedimentos *operatórios*, que constituem a dimensão construtiva das novas técnicas artísticas, pode-se dizer que, se no cinema a câmera quase toca o ator, a invasão cirúrgica do corpo abre o interior para uma total exterioridade. O corte cirúrgico expõe o *dentro* como superfície, abolindo, então, o seu antigo *status* de interioridade. E este *dentro* que não mais corresponde à noção tradicional, ou burguesa, de *interior*, significa também a liquidação do *homem-estojo*, de quem o caráter destrutivo, como diz Benjamin, é o principal adversário. "O homem-estojo busca sua comodidade, e sua caixa é a síntese desta" (Benjamin: s/d, 237). O *homem-estojo* expressa o culto à interioridade, e sua caixa remete ao salão tipicamente burguês, revestido de veludo, onde seu morador deixa marcas e vestígios. Já o caráter destrutivo prefere o vidro, material em que nada se fixa. O caráter destrutivo, afirma Benjamin, elimina até mesmo os vestígios da destruição (Benjamin: s/d, 237).

Por outro lado, a intervenção cirúrgica, que redimensiona a noção de interioridade, também produz lições de anatomia. E Benjamin, ao comentar os personagens brechtianos, observa: "Quanto mais se dissecarem os tipos criados por Brecht [...] tanto mais se mostra que representam [...] modelos políticos, ou como diz o médico, anatomias. Todos têm em comum desencadear ações políticas racionais, que provêm não da filantropia, altruísmo [...] mas da respectiva postura" (Benjamin: 1986, 122-123).

Teatro e técnica

Talvez se possa dizer que as figuras de Klee, desprovidas de interioridade, prefiguram, de certo modo, os autômatos, construções mecânicas que imitam homens ou animais, e cuja história acompanha e ilustra os vários estágios do desenvolvimento tecnológico. Se os autômatos protagonizaram várias exibições e espetáculos de entretenimento, principalmente nos séculos XVIII e XIX – fomentando a própria espetacularização da técnica –, eles constituíram

também exercícios de engenharia que serviram de base para o desenvolvimento de diversos princípios fundamentais da tecnologia.

Uma das figuras de Paul Klee, o *Angelus Novus*, quadro adquirido por Benjamin em 1921 e considerado por ele um de seus objetos mais preciosos, protagoniza a nona tese benjaminiana sobre o conceito de história. Nela, este "anjo da máquina", como o define Adorno, no ensaio *Engagement*[11] (Adorno: 1991, 71), é assim descrito por Benjamin: "seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas". E acrescenta: "O anjo da história deve ter esse aspecto" (Benjamin:1987a,226).

Esta expressão fisionômica, como que petrificada, parece radicalizar, de certo modo, o assombro brechtiano. Com o rosto dirigido para o passado, diz Benjamin, enquanto uma tempestade o arrasta para o futuro, o anjo vê uma catástrofe única, onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos. Na contramão, ou a contrapelo dos ventos, ele está imobilizado (não pode mover as asas) e de costas para o fluxo do progresso, o nome da tempestade.

Embora Benjamin adote, em vários de seus textos, o princípio brechtiano de começar das más coisas novas, neste seu fragmento o anjo da história olha fixamente para as más coisas do passado, para os destroços acumulados e para os mortos que ainda poderiam ser salvos. Ele parece não querer apagar, ou esquecer, os vestígios da destruição.

A leitura que Giorgio Agamben faz deste fragmento, no capítulo "The melancholy angel" do livro *The man without content*, é a de que nele Benjamin descreve, numa feliz imagem, a situação do homem diante da "interrupção da tradição", que impossibilita qualquer ligação entre o velho e o novo a não ser a infinita acumulação do velho numa espécie de arquivo monstruoso (Agamben:1999, 108). A cultura acumulada, mas desprovida de sua viva significação (pois a descontinuidade entre o passado e o presente faz com que o primeiro perca a sua transmissibilidade, ou seja, torna impossível o ato da transmissão da cultura – e é isto que, para Agamben, significa, fundamentalmente, o declínio da autoridade da tradição), paira sobre o homem como uma ameaça, projetando-o no vazio entre o velho e o novo, entre o passado e o futuro.

Se o "anjo da máquina" prefigura o autômato, este também é personagem de outra tese de Benjamin sobre a história. A primeira delas, que remete a um famoso autômato, o Jogador de Xadrez, construído em 1769 pelo engenheiro húngaro Kemplem e exibido em vários países durante 85 anos, sendo destruído, num incêndio, em 1854. Vestido de turco e sentado numa mesa de xadrez, ele ganhava de quase todos os adversários que se habilitavam a jogar com ele.

11 Diz Adorno ao final deste ensaio: "Com o olhar enigmático, o anjo da máquina força o contemplador a se perguntar se ele anuncia a desgraça consumada ou a salvação aí mascarada. É, porém, segundo as palavras de Walter Benjamin, que possuía a ilustração, o anjo que não traz, mas toma." (ADORNO: 1991, 71)

Se no ensaio *O autor como produtor*, Benjamin tematiza, via Brecht, a relação entre teatro e técnica, esta relação também aparece, embora numa outra perspectiva, no seu projeto do *Livro das Passagens*, que foi pensado inicialmente como um ensaio, que teria o título *Passagens parisienses. Uma féerie dialética*. Se o subtítulo, depois abandonado, já indicava a relação com um gênero teatral – a *féerie*[12] –, os inúmeros fragmentos e anotações que resultaram desta obra inacabada apontam para as diversas formas de espetacularização da técnica que, no século XIX, fomentaram a fetichização das mercadorias e a transformação do próprio homem em mercadoria ou máquina. Daí, em parte, o fascínio que os autômatos exerceram no século XIX. A sociedade burguesa espetacularizava e admirava, como se fossem estranhas e alheias a ela, formas-limite que a constituíam.

Como observa Mark Sussman, o grande sucesso do autômato de Kemplem, que na verdade *encenava* uma máquina, pois ocultava no interior de seu aparato um exímio, e humano, jogador de xadrez, deveu-se sobretudo à estrutura narrativa que o emoldurou – as histórias, verdadeiras ou não, sobre as pessoas famosas com quem o autômato havia jogado e as várias versões e teorias sobre o segredo da máquina.

Segundo Sussman, no texto *Performing the intelligent machine*, eram estas várias histórias e versões que geravam incerteza e suspendiam, temporariamente, a descrença do espectador em relação à possibilidade de uma máquina inteligente, que pensasse, jogasse e ganhasse no xadrez (Sussman:1999, 91). É importante ressaltar que o espetáculo de exibição deste autômato incluía, como parte fundamental, a encenação de seu desvelamento, ou seja, todos os compartimentos da máquina eram habilmente abertos ou revelados, de modo a melhor esconder seu integrante oculto. Pode-se dizer, então, que a figura do autômato Jogador de Xadrez reunia procedimentos de engenharia e de encenação, constituindo-se, portanto, como uma forma-limite entre o teatro e a técnica.

Walter Benjamin também foi autor de radiodramas. Em um deles, intitulado *Lichtenberg: um corte transversal*, escrito em 1933, Benjamin apresenta um recorte da vida e do pensamento de Georg Christoph Lichtenberg – matemático, astrônomo, professor de física, escritor e pensador do século XVIII. Este radiodrama estrutura-se em dois planos espaço-temporais distintos: a Terra e a lua. Na lua existe um comitê para o estudo da Terra. Este comitê resolve fazer alguns experimentos em relação ao homem, e escolhe Lichtenberg como objeto de estudo, transformando-o, então, de observador do céu – como astrônomo – em observado.

12 Uma *féerie*, no sentido amplo do termo, define-se como uma peça de teatro espetaculosa que, centrada ou não na intervenção de personagens ou elementos fantásticos e sobrenaturais, se fundamenta na produção de efeitos mágicos e maravilhosos, que podem decorrer tanto do tema e da trama – marcados por peripécias e quiproquós – quanto dos recursos técnicos utilizados na criação cênica.

O Comitê Lunar dispõe, para suas observações e análises, de três aparelhos: o *espectrófono*, com o qual é possível ver e ouvir tudo o que ocorre na terra, o *parlamonium*, por meio do qual são traduzidas em música as conversas humanas, e o *oniroscópio*, que possibilita a observação dos sonhos dos terráqueos. Além disto, como informa o personagem do Locutor, na lua se fotografa desde sempre.

É somente a partir do que os lunares conseguem ver e ouvir por intermédio dos aparelhos que os fragmentos da vida de Lichtenberg são construídos e justapostos. Citações de aforismos, cartas, relatos de sonhos e anotações biográficas do próprio Lichtenberg compõem grande parte das falas desta personagem no radiodrama, que é escrito, portanto, a partir da técnica de montagem. Por outro lado, o Comitê Lunar, misturado às suas aparelhagens, cita, de certo modo, o próprio rádio, para o qual o texto foi escrito, e o contexto das invenções e inovações técnicas do século XX.

Se neste radiodrama a técnica é também tema, e é o meio pelo qual o protagonista se constitui; se ela (a aparelhagem existente na Lua) faz, nesta peça radiofônica, a mediação entre a observação e o mundo, um comentário de Walter Benjamin numa carta a Werner Kraft, datada de 28 de outubro de 1935 (no outono em que ele elaborou a primeira versão do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*), também se refere às técnicas do olhar:

> Nesse planeta já são muito numerosas as culturas que naufragaram no sangue e no horror. É preciso naturalmente desejar ao planeta que um dia ele conheça uma cultura que tenha já ultrapassado o sangue e o horror. [...] De minha parte, eu me esforço por dirigir o meu telescópio para além da bruma ensangüentada, para uma miragem do século XIX, que eu me esforço por esboçar segundo os traços que o telescópio revelará num mundo futuro liberto da magia. Eu tive evidentemente que começar a construir eu mesmo este telescópio, e nesse trabalho fui o primeiro a encontrar algumas proposições fundamentais da estética materialista. (BENJAMIN:1979, 195)

Ao construir seu telescópio, como Galileu Galilei – personagem histórico e personagem de Brecht (da peça *Vida de Galileu*) –, Benjamin tenta aproximar o distante, o século XIX, para distanciar criticamente o presente: o século XX. E como crítico, encontra algumas proposições fundamentais da estética materialista na medida mesmo em que, como (autor)-produtor, constrói seu próprio telescópio, sua técnica de observação e pensamento.

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and history. Essays on the destruction of experience*. Translated by Liz Heron. London; New York: Verso, 1993.

———. *The man without content*. Translated by Georgia Albert. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

———. *Correspondance II*. Paris: Aubier Montaigne, 1979.

———. *Documentos de cultura/Documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

———. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

———. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1987b.

———. *Understanding Brecht*. Tradução de Ana Bostock. London: Verso, 1983.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense,1986.

JAMESOM, Fredric. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti; revisão técnica de Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

NÄGELE, Rainer. *Theaher, theory, speculation: Walter Benjamin and scenes of modernity*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin. Destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica de Cláudia Maria de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

———. *Languages of the stage*. New York: Performing Arts Journal Publication, 1993.

SUSSMAN, Mark. Performing the intelligent machine: deception and enchantment in the life of the Automaton Chess Player. *The Drama Review*. 43.3, 1999, New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

TACKELS, Bruno. *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Ver com outros olhos

Comentários sobre os escritos de Walter Benjamin para a imprensa

Marília Soares Martins

Os escritos de Walter Benjamin para a imprensa acompanham trinta dos seus 34 anos de produção (o primeiro texto da edição de sua obra completa data de 1906 e o último, do ano de sua morte, 1940). Percorrem um espectro amplo que vai desde iniciativas do movimento estudantil alemão, como a revista *Der Anfang* ("O Começo"), nos anos 10, até publicações universitárias, financiadas por centros de resistência ao nazismo, como a *Zeitschrift für Socialforschung*, a revista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. E por força de atravessar um período tão conturbado da história recente, trata-se de uma produção muito variada, que teve de enfrentar o desafio de viabilizar sua publicação, de conquistar espaço em periódicos de matizes políticos opostos. Na década de 1930, por exemplo, Benjamin escreveu tanto para *Das Wort* ("A Palavra"), publicação de esquerda em Moscou, que contava entre seus colaboradores com exilados políticos alemães, como para *Mass und Wert* ("Medida e Valor"), jornal bimensal de cunho conservador, mas que contava com a colaboração de exilados alemães, após a tomada do poder pelos nazistas, em 1933, e que tinha entre seus colaboradores mais assíduos o romancista Thomas Mann. A extensão e a variedade desta colaboração permitem que nela se possam surpreender alguns dos bastidores de sua escrita. Mais do que mudanças de estilo ou de gênero, nesse imenso conjunto de ensaios e resenhas, reunido no terceiro volume dos *Gesammelte Schriften*, publicados pela Suhrkamp, encontram-se exemplos de suas estratégias de mobilidade para enfrentar o embate com formas variadas de censura. Sobretudo a partir de 1933, quando se inicia o exílio de Benjamin.

Muitos desses artigos são acompanhados de comentários em sua correspondência, em alguns casos para negociar sua publicação com os editores, noutros para responder às ressalvas dos amigos. De modo que a reflexão sobre a escrita é uma constante no seu trabalho, tanto nos textos para a grande imprensa, jornais alternativos ou revistas universitárias como nos livros. Ganha, porém, nos anos de exílio, um tom

bem mais incisivo e irônico (incluindo-se aí forte dose de auto-ironia) do que a inflexão otimista, entusiasticamente revolucionária, que aparece em seus escritos dos anos 20. Esta mudança de tom se faz acompanhar pelos diferentes vislumbres de um texto que se constrói como montagem, composta a partir de cortes e colagens. Benjamin não foi apenas um teórico dos efeitos estéticos da montagem como forma de produção artística, no cinema, no teatro, nas artes plásticas ou na literatura. Foi também adepto entusiasta desta forma de construção de textos. A montagem responde com mais agilidade e exatidão às exigências dos textos de intervenção. E os trabalhos destinados a jornais e revistas são exemplos das diferentes definições de Benjamin do que seria um texto de intervenção.

A defesa de uma escrita militante, capaz de ganhar as ruas, feita nos fragmentos autobiográficos de "Rua de mão única", de 1926, recebe um contraponto sutil no ensaio "O autor como produtor", de 1934. No livro dos anos 20, já no primeiro fragmento, "Posto de gasolina", define-se a escrita como atividade que produz uma linguagem de prontidão e que não pode ter a pretensão de desenrolar-se em molduras literárias. Como escreve Benjamin:

> A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância entre agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor à sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só esta linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.[1]

A linguagem de prontidão é aquela que escapa aos livros e invade o jornal, a publicidade, o cinema, os meios de comunicação de massa. Benjamin escreve seu manifesto noutro fragmento:

> A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua forma nova. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito, repousando oblíquo sobre escrivaninhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora com a mesma lentidão a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de

1 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol. 2, p. 12, de agora em diante citada pela sigla *OE 2*.

escrituras, que hoje já obscurecem o céu do pretenso espírito para os habitantes das grandes cidades, tornar-se-ão mais densas a cada ano. Outras exigências da vida dos negócios levam mais além. O fichário traz consigo a conquista da escrita tridimensional, um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runas ou escritura de nós. E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de fichário. Todo essencial encontra-se no fichário do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda o assimila ao seu próprio fichário. Mas está inteiramente fora de dúvida que o desenvolvimento da escrita não permanece atado, a perder de vista, aos decretos de um caótico labor em ciência e economia, mas antes está chegando o momento em que quantidade vira qualidade e a escritura, que avança sempre mais profundamente no domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse de uma só vez de seu teor adequado. Nesta escrita-imagem, os poetas que então, como nos tempos primitivos, serão primeiramente e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita conversível internacional, eles renovarão sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aparições da renovação retórica demonstrarão ser devaneios góticos.[2]

Esse tom luminosamente otimista dos anos 20 ganha dissonância na dúvida recorrente sobre a liberdade da escrita e a autonomia do escritor, nos artigos de Benjamin dos anos 30. No ensaio "O autor como produtor" (de 1934) essa pergunta é feita "de dentro": "Antes de perguntar como uma obra se situa no tocante às relações de produção, gostaria de perguntar como ela se situa dentro dessas relações".[3] E o jornal aparece como cenário privilegiado deste embate, no interior das relações de produção, pela liberdade e autonomia da escrita. O modelo de Benjamin é o do "escritor operativo", aquele cujo objetivo não é relatar e sim combater, pois não pretende ser espectador e sim participante ativo.

O jornal é descrito como "o cenário de uma confusão literária", cuja única forma de organização é a impaciência do leitor, impaciência crescentemente assimilada, transformando leitores em colaboradores de jornal nas colunas de cartas, perguntas, opiniões, protestos. Neste cenário (o jornal), se dá a "humilhação mais profunda da palavra, e nele se prepara a sua redenção".[4] A transformação do autor em produtor exige sua imersão na técnica:

> O caráter modelar da produção precisa colocar à disposição dos autores um aparelho mais perfeito. Este aparelho é mais perfeito quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores e espectadores.[5]

2 *OE* 2, p. 28-29.
3 *OE* 2, p. 122.
4 *OE* 2, p. 125.
5 *OE* 2, p. 132.

Essa mudança de perspectiva na compreensão da escrita, cuja redenção depende não apenas de novo paradigma técnico, mas, sobretudo, da transformação de leitores e espectadores em produtores e de uma luta que se trava no cenário de maior humilhação da palavra (o jornal), tem como pano de fundo uma crescente dificuldade de publicação. Na década de 1930, Benjamin enfrenta diversas formas de censura, algumas inesperadas, vindas de seus melhores amigos. Aparecem mais e mais empecilhos à divulgação de seus textos, mais dificuldades em aceitar as alterações propostas pelos editores. E Benjamin se torna atormentado pela dificuldade de receber os honorários de seus artigos. Nos anos de exílio, sua colaboração mais freqüente se deu na grande imprensa, sobretudo no jornal *Frankfurter Zeitung* e na revista *Die Literarische Welt*, como se pode ver no terceiro volume de sua obra completa, organizada por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhausen.

Os episódios de censura enfrentados por Benjamin, porém, repetiram-se em frentes diversas: na imprensa universitária, na imprensa alternativa militante e na imprensa fascista. A trajetória de alguns artigos escritos neste período, destinados a publicações de perfil bem distinto, serve de exemplo. O primeiro dos episódios de censura dos amigos narrado aqui é o de um ensaio que se tornou dos mais conhecidos entre os escritos de Benjamin, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", que teve quatro versões distintas, produzidas entre 1935 e 1938, só uma delas publicada enquanto Benjamin estava vivo, mesmo assim com extensos cortes. O ensaio se destinava à revista *Zeitschrift für Socialforschung*, então editada pelo filósofo alemão Max Horkheimer (1895-1973), co-autor de *A dialética do Iluminismo* (com Theodor W. Adorno, 1903-1969). A revista privilegiava ensaios e pesquisas nas áreas de filosofia, sociologia, economia e crítica de cultura, tendo sido publicada de 1932 a 1941, com o patrocínio do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt.

O segundo episódio se refere à atuação de Benjamin como correspondente de jornais alternativos, durante o seu período de exílio, a partir de 1933. Neste segundo episódio conta-se a trajetória das duas "Cartas de Paris" (artigos produzidos em 1936, sendo o primeiro dedicado à obra de André Gide e o segundo à relação entre pintura e fotografia). As duas "Cartas" foram escritas para a imprensa de militância política, mais especificamente o jornal mensal *Das Wort* ("A Palavra"), publicado por um grupo de editores do qual faziam parte Bertolt Brecht, Willy Bredel e Lion Feuchtwanger, e em Moscou por Maria Osten. O jornal fora fundado no Congresso Internacional de Escritores em Paris em 1935, e seria publicado com periodicidade irregular até maio de 1939, quando o patrocinador Michail Kolzow foi seqüestrado e desapareceu. Só a primeira carta foi publicada. Das duas "Cartas", só uma teve espaço no jornal e, mesmo tendo aparecido sem assinatura, teve sua autoria investigada pela Gestapo, a polícia secreta nazista. A publicação do artigo sobre Gide

valeu a Benjamin a entrada na lista de escritores proscritos e procurados pelo regime nazista e sua expatriação da França em 1939, pelo deboche do ideário fascista e pela colaboração com uma publicação de militantes russos, como narra Momme Brodersen em *Walter Benjamin, a biography*.[6]

E, por fim, o terceiro exemplo é um artigo destinado a Ferdinand Lion, redator-chefe do jornal conservador *Mass und Wert* ("Medida e Valor"), apresentando o trabalho dos pesquisadores filiados ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. O original é de 1937, foi parcialmente trabalhado em parceria com Theodor Adorno e com a aprovação de Max Horkheimer. Foi publicado apenas depois de Benjamin manter correspondência com Lion, oferecendo várias formas de organização do texto e chegando mesmo a propor os cortes que seriam para ele aceitáveis.

A censura dos amigos

Os bastidores da publicação do ensaio sobre "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" revelam as injunções políticas que animaram os intelectuais alemães no exílio. O ensaio teve quatro versões, três escritas em alemão e uma em francês. As repetidas recusas que marcam a primeira recepção deste artigo pelos amigos de Benjamin nos anos 30 são tão impressionantes quanto a unanimidade quase cultual que marcou a segunda recepção, a partir da versão publicada por Theodor W. Adorno em Frankfurt, em 1955, numa coletânea de ensaios de Benjamin intitulada simplesmente *Schriften*.

A primeira versão do ensaio foi escrita em fins de 1935 e enviada a Adorno e Horkheimer, que então dirigiam o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, no exílio, em Nova Iorque. A recepção dos dois ao ensaio foi negativa, cheia de restrições, como se vê na correspondência trocada com o autor, e se transformou numa recusa à publicação no jornal do Instituto caso não fosse modificado. Os pedidos de alterações, feitos numa troca ríspida de correspondência entre janeiro e março de 1936, levaram Benjamin a reescrever o artigo. A terceira versão aparece ainda no primeiro semestre de 1936, na forma de uma tradução para o francês, feita por Benjamin em parceria com Pierre Klossowski. No trabalho de tradução, Benjamin mais uma vez reescreve muitos trechos do ensaio, também a partir das críticas feitas por Adorno e Horkheimer. A última versão foi reescrita por Benjamin em francês e data de março de 1939.

A primeira versão francesa foi publicada em 1936 na revista do Instituto, mas ainda sofreria cortes drásticos (por exemplo, das referências a Karl Marx, o que excluiu da publicação toda a primeira tese do ensaio), feitos pelo secretário de Horkheimer no escritório da instituição em Paris. A censura mutilou o artigo e fez com que Benjamin dirigisse veementes protestos à direção do

6 New York: Verso, 1996, p. 240 e segs.

Instituto em Nova Iorque. Horkheimer, porém, faz uma discreta defesa de seu secretário, a partir de argumentos de conveniência política. Ele havia considerado o ensaio um panfleto político, mais adequado a uma publicação de ativistas e militantes do que a uma revista que ele pretendia resguardar como "órgão científico" (como diz em carta a Benjamin de 18 de março de 1936). O gesto do secretário em cortar todas as referências a Marx do ensaio, ainda que não haja provas de ter sido diretamente solicitado por Horkheimer, acabaria por transformar a opinião expressa em cartas numa orientação editorial da revista do Instituto em tempos de exílio.

Dois anos depois, no entanto, o ensaio seria também vetado precisamente por uma publicação alternativa de militância política. Em 1938, seria a vez de o dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956) recusar o espaço do jornal *Das Wort*, do qual era um dos editores. Os motivos da recusa de Brecht são expostos, ironicamente, numa anotação feita em seus "Diários de trabalho", em julho de 1938. Brecht critica a noção de aura:

> Benjamin está aqui. Está escrevendo um ensaio sobre Baudelaire. Há boas idéias no texto. Ele mostra como a probabilidade de uma época sem história distorceu a literatura depois de 1848. A vitória em Versalhes sobre a Comuna sofreu descontos antecipados. Chegou-se a um acordo com o mal. Que tomou a forma de uma flor. É útil ler isso. Estranhamente, é o *spleen* que permite a Benjamin escrever isto. Ele tem como ponto de partida algo a que dá o nome de aura, que está ligada aos sonhos. Diz ele: se você sente um olhar sobre você, mesmo de costas, você responde a ele (!). A expectativa de ser olhado por aquele que você olha cria a aura. Ela tende a desaparecer aos poucos, juntamente com o seu aspecto de culto. Benjamin fez esta descoberta quando analisava o cinema, no qual a aura é decomposta pela reprodutibilidade da obra de arte. Pura carga de misticismo, embora sua postura seja contrária ao misticismo. É assim que se adapta a concepção materialista da história. É abominável.[7]

O ensaio de Benjamin se encontra, assim, num dos raros pontos de concordância entre a direção de uma revista de pesquisadores universitários e a chefia de redação de um jornal de militantes políticos: para ambos, a publicação do ensaio é inconveniente, ainda que por motivos distintos. De um lado, pede-se um artigo menos comprometido com uma linha de argumentação marxista; do outro, critica-se exatamente a falta de um comprometimento rigoroso com uma concepção materialista da história. O resultado é o mesmo, isto é, a recusa do ensaio, ainda que os editores das duas publicações sejam inimigos nem sempre cordiais.

Em seus diários, Brecht tinha um tom bastante debochado para se referir ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Já no exílio nos Estados Unidos, noutra de suas anotações, ele narra um almoço na casa de Max Horkheimer

7 BRECHT, Bertolt. "Diário de trabalho, vol. 1, 1938-1941". Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 8.

e se diverte, por exemplo, com a proposta de seu amigo Hans Eisler de transformar a história do Instituto em enredo de um romance. Na opinião de Brecht, o romance seria satírico e contaria a trajetória de um milionário, especulador de trigo, que, em seu leito de morte, inquieto com a miséria no mundo, resolveria legar uma soma vultosa para a fundação de um instituto destinado a pesquisar a origem da miséria (que, para Brecht, era naturalmente o próprio milionário em sua atividade de especulação com alimentos). O enredo partiria de dados reais: o Instituto de Pesquisa Social fora fundado em 1923, em parceria com a Universidade de Frankfurt, pelo milionário Felix Weil, herdeiro de uma família de comerciantes judeus que haviam acumulado fortuna com a exportação para a Europa de cereais produzidos na Argentina. Seu primeiro diretor fora Carl Grünberg, e o filósofo Max Horkheimer (1895-1973) assumiria a direção de 1930 a 1958, tendo, nesse período, transferido seu centro administrativo inicialmente para Genebra (em 1933) e para Nova Iorque (em 1934), onde trabalharia em parceria com a Universidade de Columbia. O escritório central do Instituto só voltaria a Frankfurt em 1950, quando Horkheimer passaria a dividir a direção com Theodor W. Adorno, até 1958, como mostra Rolf Wiggershaus em *A escola de Frankfurt*[8]. Por força desta origem, torna-se popular nos anos 30 a visão de que boa parte dos intelectuais alemães ligados ao Instituto era composta por ativistas conservadores, com muito dinheiro para cooptar intelectuais da resistência, sobretudo aqueles que partiram para o exílio depois da tomada do poder pelos nazistas na Alemanha, em 1933. Nessa anotação, de 12 de maio de 1942, Brecht comenta:

> Reencontrei, na casa de Rolf Nurnberg, numa festa, com o par de palhaços, (Max) Horkheimer e (Frederick) Pollock, os dois do Instituto de Frankfurt. Horkheimer é milionário. Pollock é de família de bem e, como Horkheimer, pode comprar uma cadeira em cada local onde se encontra para encobrir aos olhares de fora a atividade revolucionária do instituto. No momento, é a Universidade de Columbia. Mas há muito Horkheimer perdeu a vergonha de vender sua alma, ou aquilo que se produz sempre mais ou menos na universidade, e eles partem para o paraíso do ocidente. O que são os aplausos acadêmicos! Com esse dinheiro, eles têm na palma da mão uma dezena de intelectuais que são obrigados a lhes entregar seus trabalhos, sem garantia que a revista um dia os publique. Assim, eles podem fingir que salvar os fundos do instituto foi a sua principal atividade revolucionária durante todos estes anos.[9]

Apesar de adversários bastante ferinos entre si, Brecht e Adorno concordam num ponto: ambos fazem críticas à noção de aura do ensaio de Benjamin, ainda que as restrições de cada um sejam bem diferentes. A análise mais ríspida e abrangente de Adorno ao ensaio está num comentário de sua "Teoria estética":

8 Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

9 BRECHT, Bertolt. *Arbeitsjournal (1938-1955)*, organização de Werner Hecht. Frankfurt: Suhrkamp, 1973, p. 42.

> A antítese elementar que Benjamin estabelece entre a obra aurática e a obra maciçamente reproduzida e que, devido ao seu caráter abrupto, negligencia a dialética estabelecida entre estes dois tipos, torna-se presa de uma concepção de obra de arte que toma como modelo a fotografia e que não é menos bárbara do que a concepção do artista como criador. Originalmente, na "Pequena história da fotografia", Benjamin não defenderia uma antítese de tal forma não-dialética quanto a que ele construiria cinco anos depois no ensaio sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade de massa. Uma vez que este ensaio retoma literalmente a definição do texto anterior, o texto sobre a fotografia celebra a aura das primeiras fotografias, aura que elas não perdem, a não ser pela crítica de sua exploração comercial, por Eugène Atget. Esta concepção parece bem mais circunscrita à realidade do que a simplificação que a seguiu no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e que favoreceria a sua ampla popularidade.[10]

Brecht e Adorno admitem que as idéias de Benjamin sobre aura são inconvenientes para publicação. A noção de aura é mística e assombrosa para Brecht, bárbara e simplista, segundo Adorno. Para ambos, é ingênua, pouco trabalhada, nada dialética, incapaz de interpretar um mundo regido pela mercantilização crescente, cada vez mais dominado pelo grande capital. A inquietação de Adorno tem dois alvos distintos: de um lado, a arte de massas, para consumo, arte tecnológica; do outro, a arte autônoma, moderna, a idéia de vanguarda como resistência à indústria cultural. Para Adorno, Benjamin salva a primeira e joga a outra ao inferno.

Contrário à argumentação de Benjamin, na qual vislumbra um tom disfarçadamente nostálgico, Adorno desenvolve uma noção negativa de aura, acredita que o cinema permanece fundamentalmente aurático, restaurando de forma perigosa a aura e corroborando assim com a alienação das massas. Adorno reprova Benjamin por privilegiar o espaço não-aurático do cinema ao mesmo tempo que reforça o poder mágico da obra de arte autônoma. Esta ressalva foi feita por Adorno em carta a Benjamin, em 18 de março de 1936:

> Você salva a arte técnica, opondo-a à arte autônoma e deixa de fazer justiça à obra de arte moderna. A arte moderna seria aurática e sem liberdade, uma vez que há na obra autônoma um veio de liberdade que releva o seu caráter aurático, a ponto de fazê-lo desaparecer, como é notadamente o caso da música dodecafônica. Você diz que a arte técnica é sem aura, uma vez que está impregnada do puro sadismo burguês, que acentua, pela restauração da aura, o fetichismo da imagem que você pensa suprimir graças a ele.[11]

As ressalvas de Adorno e Horkheimer são tanto mais um motivo de tensão para Benjamin quanto maior se torna sua dependência econômica da bolsa de pesquisa fornecida pelo Instituto de Frankfurt. Não se trata mais, no período do exílio, apenas de relações de amizade e sim de uma negociação

10 ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 71.

11 ADORNO, T.W. & BENJAMIN, W. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

delicada entre os diretores de uma rica instituição universitária e um pesquisador que tenta se adequar às exigências teóricas de seus patrocinadores. As críticas levam, portanto, a sucessivas revisões do ensaio e à apresentação de novas versões. Assim, entre 1935 e 1939, a noção de aura vai se modificando de acordo com as exigências de Horkheimer e Adorno. A definição mais famosa de aura aparece na terceira parte da versão de 1938:

> Pode-se definir a aura como a aparição de uma distância, por mais próxima que esteja. Repousar num dia quente, ao meio-dia, seguindo a linha de uma cadeia de montanhas ou de um galho que projeta sua sombra sobre aquele que repousa – respirar a aura dessa montanha ou desse galho. Tal descrição permite perceber os condicionamentos sociais aos quais se deve o declínio da aura.

Benjamin diferencia então dois tipos de aura: aquela de um objeto histórico e a de um objeto natural. A distinção permite deixar ao domínio histórico os objetos produzidos pelo homem, para que então seja possível retomar a noção de aura natural e mostrar como ela se produz espontaneamente. Noutras palavras: a aura da obra de arte é apresentada como uma "re-produção" da aura natural.

Na primeira versão, lê-se:

> O que é aura? Um cruzamento original de espaço e tempo, a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Quem repousa num dia quente, ao meio-dia, seguindo com o olhar a linha do horizonte de uma cadeia de montanhas ou de um galho que projeta sua sombra sobre ele, este homem respira a aura dessa montanha ou desse galho. Com esta definição teremos mais facilidade de perceber a determinação condicionamento social do atual desaparecimento da aura.

Faz-se a definição pela analogia. O entrecruzamento de espaço-tempo é o que se destaca, entrecruzamento de um espaço e de um tempo. A aura não é anterior ao humano e sim condicionada pela existência deste. Na primeira versão, a aura não se diferencia em aura natural e aura histórica. Na primeira versão, não há um primado da aura natural.

Na última versão, a de 1939, aparece ainda uma outra descrição da aura: "Deduzir a aura como projeção na natureza de uma experiência social entre os homens: um olhar recebe a sua resposta". A aura surge, deste modo, na origem de um comportamento social. A mudança parece adequar a noção originalmente "mística e avessa à dialética" aos condicionamentos teóricos sociológicos da Escola de Frankfurt. Eis um exemplo de como as transformações da escrita se fizeram nos bastidores de uma publicação científica das mais prestigiadas nos círculos da resistência ao nazismo.

Mas, mesmo dependendo dos proventos pagos pela bolsa de estudos do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt para sobreviver, Benjamin não deixaria

de dar uma resposta irônica à censura de seus patronos, sobretudo Adorno. No artigo que encaminhou para publicação no jornal conservador *Medida e Valor*, em fins de 1937, apresentando o trabalho dos pesquisadores alemães exilados, Benjamin comenta a crítica musical de um certo Hektor Rotweiller, pseudônimo de Theodor Adorno. A estratégia de Benjamin para obter a aprovação do artigo, que se comenta adiante, revela-se nas negociações de cortes, feitas por carta, com o editor da revista. Nesta correspondência, que inclui seus patrocinadores do Instituto de Frankfurt, Benjamin demonstra a complexidade de sua visão da escrita como montagem, descrevendo o artigo como um conjunto de blocos (ou fragmentos) parcialmente interdependentes, cujas hipóteses centrais são desdobradas de um modo não-linear.

Esses sucessivos deslocamentos na definição de aura apontam simultaneamente para uma outra direção: o movimento inquieto do autor na busca de pontos de intersecção entre o misticismo judaico e o materialismo histórico, na construção de um ponto de vista privilegiado para a crítica da arte moderna, a partir da experiência produzida pela arte surrealista. Neste sentido, a noção de aura é um dos marcos decisivos da visão crítica de Benjamin sobre a modernidade, menos por expor as sutis diferenças entre o seu pensamento e o de seus interlocutores, e mais por revelar sua persistência em perseguir as superposições entre uma crítica filosófica da arte moderna e uma história das mudanças das formas de percepção na modernidade. Daí sua insistência numa definição de aura que deixe entrever sua afinidade com as imagens de sonho na modernidade.

A importância da noção de aura da obra de Benjamin se mede não apenas por sua recorrência em diferentes ensaios como também pelo fato de que a sua recepção crítica de Benjamin se dividiu com relação a ela: entre críticos que têm nostalgia da aura (neste caso, os que lamentam sua perda e nela marcam o fim da arte); os que reivindicam uma renovação da aura (por exemplo, na autonomia da vanguarda); os que falam da perda da aura como destruição da sua possibilidade de reinvenção (trabalhando a hipótese de que, assim como nas primeiras fotografias, as novas formas de reprodução técnica produzem, em seus primeiros exemplos, uma reinvenção da aura, mas, em seguida, a disseminação da técnica arruína essa possibilidade). E por fim aqueles que reconhecem simplesmente a morte da aura e buscam neste e em outros escritos de Benjamin noções que permitam pensar uma arte moderna pós-aurática.

As pressões dos interlocutores de Benjamin por definições de cunho mais explicitamente sociológico encobrem a resistência de seus amigos em aceitar suas afinidades filosóficas com o movimento surrealista, nos anos 30. É possível vislumbrar uma crítica filosófica das formas de percepção a partir de uma série de noções, desdobradas por Benjamin em seus ensaios dos anos 30, que trabalham as afinidades entre sonho e percepção. O dramaturgo

Bruno Tackels descobriu, entre as anotações preparatórias para a escrita do ensaio de 1935, um fragmento disperso no arquivo de papéis de Benjamin guardado na Biblioteca Nacional de Paris, que revela uma conexão entre as noções de aura e de sonho, a partir das transformações da percepção visual. Aura e sonho, para Benjamin, são noções que fazem parte de uma história do olhar na sociedade moderna.

A experiência da aura repousa sobre a tradução da maneira, outrora habitual na sociedade humana, de reagir à relação da natureza com o homem. Aquele que é olhado – ou que se crê olhado – eleva o seu olhar, responde a esse olhar. Fazer a experiência da aura, ou de uma aparição, ou de um ser é dar-se conta de sua capacidade de elevar os seus olhos, de responder ao olhar. Esta capacidade é plena de poesia; lá, onde um homem, um animal ou um ser inanimado, sob o nosso olhar, abre o seu próprio olhar a nós, ele nos arrebata à primeira vista à distância. Seu olhar sonha, nos arremessa no seu sonho. A aura é a aparição de uma distância por mais próxima que esteja. As palavras, em si mesmas, possuem aura. (Karl) Kraus a descreveu precisamente: "Quanto mais de perto se olha uma palavra, mais de longe ela responde a esse olhar". Enquanto houver sonho, haverá aura no mundo. Mas o olho desperto não desaprende a força do olhar quando o sonho é, nele, completamente extinto. Ao contrário, é quando o olhar se torna mais forte. Ele cessa de se assemelhar ao olhar da amada que eleva seus olhos sob o olhar do amante. E começa a se parecer, sobretudo, com o olhar pelo qual o desprezado responde a quem o despreza e pelo qual o oprimido responde a seu opressor. Neste olhar, a distância esta excluída. É o olhar daquele que está desperto de todo o sonho, tanto do dia quanto da noite. A capacidade de lançar esta espécie de olhar pode emergir lentamente. Ela aparece quando a tensão entre as classes ultrapassa certo grau. Logo, é interessante para aquele que pertence a uma das duas classes, a dos opressores ou a dos oprimidos, e observa a outra classe. Mas ser objeto de tal olhar é algo percebido pelos outros como qualquer coisa de condenável e perigosa. É então que se produz esse momento no qual se prepara a ostentação do olhar do adversário de classe. Esta mobilização é, sobretudo, ameaçadora para aqueles que constituem a maioria. Ela resulta numa antinomia. As condições nas quais vive a maioria dos explorados se afastam mais e mais da minoria que predomina. Quanto mais se crê no interesse dos últimos controlar os primeiros, mais a satisfação desse interesse se torna precária. Aqueles que tiram proveito do trabalho do proletariado a nada se expõem mais do que ao olhar dos proletários. Os olhares daqueles que esperam ameaçam tornarem-se mais e mais malignos e, sob tais condições, a possibilidade de estudar tranqüilamente as classes inferiores sem se tornar objeto de estudo de sua parte, é da mais alta importância. Uma técnica que torna isso possível possui qualquer coisa de imensamente tranqüilizadora, mas pode ser empregada com outros fins. Ela pode dissimular, no mais longo prazo, como a vida na sociedade humana tornou-se perigosa. Sem o cinema, nós nos ressentiríamos com a perda da aura num grau que não seria suportável.[12]

12 BENJAMIN, Walter, anotação de trabalho citada por TACKELS, Bruno. *L´oeuvre d´art à l´époque de W. Benjamin*. Paris: L´Harmattan, 1999, p. 149.

A aura vem do sonho, é uma imagem de sonho. "Lá, onde um homem, um animal ou um ser inanimado, sob o nosso olhar, abre o seu próprio olhar a nós, ele nos arrebata à primeira vista à distância." Seu olhar sonha e nos arremessa ao seu sonho. Mas Benjamin faz uma distinção entre sonho e sono. O olho desperto não desaprende a força do olhar mesmo quando o sonho é, nele, completamente extinto. A marca do sonho permanece no olhar desperto como força, como capacidade de responder ao olhar do outro e revela então o seu potencial revolucionário. O cinema tranqüiliza, mas pode também despertar. Ele pode dissimular o quanto a vida na sociedade humana se tornou perigosa. Como? Ao se transformar a técnica que permite à classe dominante olhar os oprimidos sem se submeter ao seu olhar em retorno.

A tela do cinema olha seus espectadores, mas rouba da platéia o direito de responder a este olhar. Ela age sobre a percepção visual de seus espectadores e marca e conduz o olhar que recebe de volta da platéia na direção das mudanças perceptivas visuais exigidas pela modernidade. O cinema reinventa o olhar, a partir do ponto de vista de quem financia a sua produção. O cinema é a perda da aura: a técnica impede a troca de olhares. Marx já havia ensaiado esta concepção da técnica como forma de mascarar relações de produção. Mas o mesmo fragmento permite também outra leitura: quanto mais se crê no interesse da minoria em controlar a maioria, mais a satisfação desse interesse se torna precária. Se o cinema é a perda da aura, é também nele que esse olhar moderno afia a sua malignidade. Sem o cinema, o ressentimento diante da perda da aura se tornaria insuportável para quem? Para o proletariado. Com o cinema, esse ressentimento pode se amenizar ou potencializar a força do sonho perdido e fazer o olhar do espectador se aproximar daquele do desprezado que encara quem o despreza. Neste olhar, a distância está excluída. É o olhar daquele que está desperto de todo o sonho, tanto o do dia quanto o da noite.

A inervação do real

Seria também possível associar as noções de aura e sonho à de inervação, que aparece nos fragmentos autobiográficos de "Rua de mão única" e no ensaio sobre o surrealismo, de 1929. A noção de inervação é uma das que permitem repensar a recepção do cinema, e da arte moderna em geral, por Benjamin, tendo como ponto de vista privilegiado as relações entre as formas de percepção e as possibilidades técnicas de reprodução da obra de arte. É neste sentido também que compreende a crítica que Benjamin faz à postura contemplativa e a reinvenção das possibilidades visuais diante de uma técnica como a cinematográfica, que interage com o público de modo a privilegiar uma interpenetração entre técnica e percepção e reinventar a visão a partir de um olhar que toca a tela.

Os anos do exílio e as dificuldades de sobrevivência também repercutiram na construção de uma visão anticontemplativa da arte moderna. A transformação da percepção pelos meios de reprodutibilidade técnica da arte moderna marca a crítica filosófica de Benjamin a partir de 1926 e já aparece nos fragmentos de "Rua de mão única". Ali se rascunha uma definição de inervação, retomada no ensaio sobre o surrealismo de 1929 e em três das quatro versões do ensaio sobre a obra de arte. O termo vem da leitura de Sigmund Freud. Para leitores de Freud, a palavra inervação tem acepções diversas. Nos primeiros escritos, o termo se refere a um "processo fisiológico, ou seja, a transmissão, em geral numa direção efervescente, de energia entre os órgãos e as terminações nervosas". Esta é a acepção que aparece nos "Estudos sobre histeria" (1893-95), e que enfatiza a transferência unidimensional do circuito psíquico ao somático. A inervação, em pacientes de histeria, é a excitação forçada a circular por um canal trocado. Já em "A interpretação dos sonhos" a inervação ganha um sentido mais estrutural. Como escreve Freud:

> Toda atividade psíquica começa com um estímulo (interno ou externo) e termina em inervação. O aparato psíquico tem, portanto, uma extremidade sensorial e outra motora. Nas extremidades sensoriais, encontra-se o sistema que recebe as percepções; nas terminações motoras, há um outro sistema que abre as portas da atividade motora. Os processos psíquicos vão, de modo geral, das extremidades perceptivas para as extremidades motoras.[13]

No contexto dos "Estudos sobre histeria" (1893-95), a inervação é uma resposta a uma excitação interna, provocada por causas externas. Em "Além do princípio do prazer" (1920), Freud descreve um processo semelhante quando discute as neuroses traumáticas causadas por superestimulação sensorial por meio de violência mecânica. A hipótese de Freud é que a neurose traumática não resulta simplesmente de um espessamento do escudo protetor que barra a recepção de estímulos externos, porque a psique responde concentrando energia em torno da área traumatizada. Esta concentração "faz com que todos os demais sistemas psíquicos sejam empobrecidos, de modo que as funções psíquicas remanescentes são extensivamente paralisadas ou reduzidas".[14]

Mas o termo inervação não aparece neste contexto porque se trata de um processo bloqueado na configuração formada pelo choque, pela ferida e pela reação de anticatexia (concentrando energia em torno do trauma). O bloqueio leva à descarga de energia com efeitos anestesiantes. Quando Benjamin toma o termo de empréstimo a Freud, a inervação não tem apenas uma função reativa à multiplicação tecnológica do choque. Ao contrário, tem um poder ativo, revolucionário. No ensaio sobre o surrealismo, de 1929, Benjamin escreve:

13 FREUD, Sigmund. *Obras completas*, edição brasileira. Rio de Janeiro: Imago, vol. IV, p. 492.
14 Ibid., vol. XVIII, p. 46.

> Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para o coletivo se organiza na técnica, só pode ser empregada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformarem em tensões revolucionárias, somente então a realidade terá conseguido superar-se.[15]

Embora tenha tomado de empréstimo o termo a Freud, Benjamin o redefine a partir de um entrecruzamento da compreensão da dinâmica dos impulsos nervosos com a das transformações das formas da percepção humana com a interferência de novos meios tecnológicos. Como observa Miriam Bratu Hansen, num ensaio fundamental sobre a estética cinematográfica do autor,

> ao contrário de Freud, Benjamin compreendia a inervação como um processo de mão dupla, isto é, não apenas a concentração da energia psíquica em manifestação motora como um processo de defesa, mas também a possibilidade de fazer da interface porosa entre o organismo e o mundo uma fonte de circulação de energia psíquica.[16]

Daí a importância da noção de inervação, como também da definição de porosidade (outra noção criada por Benjamin que relaciona a dinâmica dos impulsos nervosos com os efeitos das mudanças perceptivas na modernidade), nos fragmentos de "Rua de mão única". Como escreve Benjamin:

> A máquina de escrever só tornará alheia à caneta a mão do literato quando a exatidão das formas tipográficas entrar imediatamente na concepção de seus livros. Provavelmente serão necessários então novos sistemas, com configuração de escrita mais variável. Eles colocarão a inervação dos dedos que comandam no lugar da mão cursiva.[17]

Inervação, para Benjamin, portanto, tem menos proximidade com a origem psicanalítica do termo e mais intimidade com o discurso da biomecânica, então em voga na URSS. Trata-se de uma compreensão das formas da percepção como possibilidades ativas no contato com a tecnologia. Uma compreensão que está na origem do conceito de montagem do cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948), como se pode ver em seus artigos, sobretudo "A montagem das atrações", de 1923, ou "A montagem das atrações nos filmes", de 1924. Daí também a distinção feita por Benjamin entre a técnica estética e a tecnologia industrial: "A primeira envolve amplamente o corpo humano; a segunda, do modo mais curto possível". Assim, as montagens cinematográficas do russo

15 BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 35.

16 HANSEN, Miriam Bratu. "Benjamin and cinema: not a one-way street". *Critical Inquiry*, vol. 25, number 2, 1999, p. 317.

17 *OE 2*, p. 30.

Eisenstein, do inglês Charlie Chaplin (1889-1977) ou do francês Abel Gance (1889-1981), o teatro épico do alemão Bertolt Brecht, a ficção surrealista dos franceses Louis Aragon (1897-1982) e André Breton (1896-1966) e o jornalismo satírico do austríaco Karl Kraus (1874-1936) são alguns dos exemplos citados por Benjamin, em seus artigos para a imprensa, de filmes, peças e textos capazes de impedir que o público tenha uma postura meramente contemplativa.

As possibilidades revolucionárias da inervação no cinema, que se vislumbram com a técnica da montagem, seriam passíveis de serem estendidas ao teatro, ao jornal e às artes plásticas a partir da compreensão da transformação dos modos da percepção no contato com as formas de reprodutibilidade técnica. Ver com outros olhos, olhos que reaprendem a visão. Assim como a pintura do século XIX foi capaz de inventar um olhar fotográfico a partir das telas de Gustave Courbet, também o cinema pôde reinventar o olhar, a partir da estética da montagem nos filmes de Eisentein como nos de Charlie Chaplin, ambos temas de resenhas assinadas por Benjamin. Trata-se menos de questionar o privilégio do visual, que, aliás, marca a crítica de Benjamin como a de seus contemporâneos, e mais de enfatizar a busca de um ângulo de visão, da reinvenção da perspectiva ótica, do encontro dos pontos privilegiados que nos permitem ver melhor e dos pontos de fuga desta nova visão, dos seus pontos cegos.

O olhar, da pintura à fotografia

A relação entre pintura e fotografia e a invenção desta transformação do olhar em meados do século XIX são assuntos da segunda das duas "Cartas de Paris", ambas enviadas por Benjamin aos editores da publicação alternativa *Das Wort* ("A Palavra"). O jornal era editado em Moscou e Benjamin vislumbrou a possibilidade de publicação de seus artigos pela intermediação de Bertolt Brecht. Mas sua tentativa de ter uma colaboração assídua não teve sucesso. A primeira carta de Paris, um ensaio sobre a teoria fascista da arte, foi seu único trabalho impresso em *Das Wort*, na edição de novembro de 1936. E Benjamin ainda teve de implorar pelo pagamento de seus honorários. É o que se pode ler em carta de 26.4.1937, dirigida a Willy Bredel. O segundo artigo foi simplesmente rejeitado por Bredel. Aqui a censura não fez com que Benjamin reescrevesse o artigo, mas refletisse em sua correspondência sobre a rede de amigos que o sustentava. Na mencionada carta para reclamar seus honorários, Benjamin escreve:

> Quando o senhor Willy Bredel fala da situação difícil em que seus amigos se encontram lá fora, no que tange a mim isto talvez seja mais verdadeiro do que o senhor se dá conta. Cruza-se aqui o interesse produtivo indissoluvelmente com a reprodução mais palpável. O caminho do manuscrito para o texto impresso é agora mais longínquo do que jamais foi. E com isto também é esticado o espaço de tempo após o decurso do qual a prestação do tra-

> balho recebe o seu pagamento. Esta experiência não é nova para o senhor. Em todo trabalho de escritor – e mais ainda na colaboração, como ela se passa entre a redação e o escritor – uma certa medida de tempo representa o ótimo. Um desvio demasiadamente longo do ótimo representa um entrave pesado.[18]

No caso da segunda carta, o tempo entre a escrita e a publicação foi longo demais para que Benjamin pudesse ter o texto impresso em vida. Mas o modo como ele faz conexões entre, de um lado, a descrição do crescente hiato entre os artistas plásticos e o público interessado em artes e, do outro, a separação entre a arte e sua teoria (agora tema quase exclusivo da crítica) constrói um percurso surpreendente pelas transformações de meados do século XIX a fim de descrever, com a ajuda substancial do estudo de Gisele Freund ("A fotografia na França no século XIX", publicado em Paris em 1936), como a pintura inventa um olhar fotográfico nas telas do francês Gustave Courbet (1819-1977), um novo olhar que, não por acaso, é contemporâneo da invenção da técnica fotográfica. Benjamin inicia o artigo por um passeio pelos bairros parisienses de Montparnasse e Montmartre, onde em ruas largas os artistas expõem suas telas em barracas de rua com os mesmos temas das galerias: naturezas-mortas, estudos marítimos, cenas, imagens, pinturas de gênero e interiores. Mas a descrição serve para sublinhar a distância crescente não só entre artistas e público como entre crítica e teoria da pintura.

> A teoria separou-se da pintura como especialidade e se tornou assunto da crítica de arte. A base desta divisão de trabalho é o desaparecimento da solidariedade que, no passado, ligou a pintura ao interesse público. Courbet foi talvez o último pintor no qual esta solidariedade se estampou. Sua teoria da pintura não responde apenas a problemas da pintura. No caso dos impressionistas, o jargão dos ateliês já reprimiu a verdadeira teoria e de lá para cá uma evolução contínua levou ao estado de coisas diante do qual um observador bem-informado e inteligente levanta a hipótese de que "a pintura tornou-se assunto totalmente esotérico, de museu, e tendo desaparecido o interesse pela pintura seus problemas [...] já não mais existem". Eles seriam "praticamente o resíduo de espaço de tempo passado e caduco [...] um infortúnio pessoal". A pintura tem menos culpa por tais idéias do que a crítica de arte. Esta só aparentemente serve ao público, na realidade serve ao comércio de arte. A crítica não tem um conceito, só um jargão, que muda de estação em estação.[19]

Depois de destacar Courbet como o último a pensar a pintura e sua teoria a partir do interesse do público, em meados do século XIX, o artigo de Benjamin

18 BENJAMIN, Walter, correspondência editada e anotada por T. W. Adorno e Gershom Scholem in *Briefe 1* (1910-1928); *Briefe 2* (1929-1940). Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

19 BENJAMIN, Walter. "Pariser Brief 2" in *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften*, Band 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p. 495, tradução minha e de Palle Hansen. O "observador bem-informado" citado por Benjamin é o escritor Hermann Broch, num ensaio intitulado "James Joyce e a vanguarda: homenagem ao quinquagésimo aniversário de Joyce", publicado em Viena-Leipzig-Zurich, em 1936.

comenta a repercussão ampla e quase imediata da fotografia nesse período, vinculando-a à transformação da burguesia em classe dominante na França. Os exemplos desta vinculação são oriundos da história da arte do retrato, tal como desenhada pela historiadora alemã Gisele Freund. Baseando-se na técnica retratística mais difundida no Ancien Régime (a arte das caríssimas miniaturas de marfim), Benjamin acompanha Gisele na observação dos diferentes procedimentos que, por volta de 1780, sessenta anos antes da invenção da fotografia, levaram à aceleração, ao barateamento e à conseqüente propagação da produção de retratos. Para Benjamin, a descrição do traço fisionômico como intermediário entre o retrato em miniatura e a tomada fotográfica tem o valor de uma descoberta fundamental: a aproximação entre retratística e fotografia foi o que permitiu a difusão da nova técnica em faixas mais amplas da burguesia. Entre os pintores, os miniaturistas foram as primeiras vítimas da fotografia, ocasionando assim a primeira grande disputa teórica entre pintura e fotografia, na metade do século XIX.

No domínio teórico, concentrou-se a disputa sobre a questão de saber se a fotografia seria uma arte e em resposta a esta demanda, como demonstra o livro de Gisele, foi grande o número dos primeiros fotógrafos que, mesmo sem pretensões artísticas, mostraram trabalhos de extremo refinamento estético a um número estreito de amigos. A pretensão da fotografia em tornar-se uma arte foi levantada justamente por aqueles que dela faziam um negócio. Noutras palavras: essa pretensão artística é simultânea à apresentação da fotografia como mercadoria.

Para Benjamin, as circunstâncias tiveram sua ironia dialética: o procedimento, mais tarde adotado, de questionar o conceito mesmo de obra de arte (já que ele, em sua revolução, impunha o seu caráter de mercadoria), qualificava-se a si próprio como procedimento artístico. Este movimento começa com Adolphe-Eugène Disderi (1818-1889), um empresário francês que se tornou o primeiro a reconhecer a fotografia como parte integrante do processo de circulação de mercadorias: tendo obras de arte de primeira linha, Disderi teve a idéia de obter para si o monopólio legal sobre a reprodução fotográficas das obras de arte depositadas no Louvre e de introduzir recursos de produção em série na arte do retrato fotográfico, a partir de 1859. Desde então, a fotografia conseguiu tornar vendáveis numerosos aspectos da percepção ótica e conquistou para a circulação de mercadorias obras que antes dela não se encontravam neste circuito.

Gisele Freund marca o triunfo de público da fotografia na época do *juste millieu*, quando um dos mais festejados pintores daquele tempo, Jean-Louis Meissonier (1815-1891), exibiu como tema de uma tela a representação de um barco de pesca, e a obra foi apontada pela crítica como exemplo de que a pintura poderia concorrer com o daguerreótipo. A escola do *juste millieu*

veria seu ideal realizado da noite para o dia pela fotografia e, de acordo com o livro de Gisele, essa escola, de certo modo, esperava pelo reboque da fotografia. Por isto, para Benjamin, não é surpresa que a pintura desse período nada significasse para a evolução do artesanato fotográfico:

> Onde vemos sua influência, encontramos as tentativas dos fotógrafos de se juntarem em ateliês para se igualarem aos pintores históricos que, naquele tempo, forneciam afrescos ao Palácio de Versailles, sob encomenda de Luís Felipe. Eles não se incomodaram em registrar a imagem do escultor Calímaco, tal como o imaginavam ao estudar uma planta baixa do capitel coríntio. Representaram a cena como se fosse Leonardo da Vinci pintando a "Mona Lisa" e assim fotografaram-na. Com Courbet, a pintura do *juste millieu* teve sua contrapartida. Com Courbet, inverte-se por certo tempo a relação entre o pintor e o fotógrafo. Sua famosa tela intitulada "A onda" mostra a descoberta do sujeito fotográfico pela pintura. A época de Courbet não conhecia nem a grande fotografia nem o instantâneo. Sua pintura mostra o caminho. Ela organiza uma viagem de descobrimento num mundo de formas e estruturas que só épocas bem posteriores foram capazes de dispor à mesa. A posição especial de Courbet reside no fato de ele ter sido o último pintor que poderia tentar ultrapassar a fotografia. Pintores posteriores a ele tratam de evitá-la. Entre eles, os impressionistas.[20]

A tela de Courbet, de 1869 (que se encontra hoje no acervo do Louvre, em Paris), marca, então, para Benjamin, o momento em que se inventa na pintura um olhar fotográfico. A partir desta invenção, a imagem pintada escapa à moldura gráfica do desenho: os pintores afastam-se da fotografia, tal como era compreendida na época, próxima à retratística, e os fotógrafos reagem, em fins do século XIX, com o movimento oposto, na tentativa de copiar os impressionistas, com o uso de gomas de impressão. (Benjamin, Pariser Brief 2, tradução minha e de Palle Hansen). Nem separação nem cópia, Benjamin termina o seu artigo citando uma profissão de fé na fusão entre fotografia e pintura, na experimentação de um domínio comum, "a pintura de idéias". Ou, como ele escreve, sublinhando a importância do pintor belga Antoine Wiertz (1806-1865), conhecido por seus colossais painéis históricos e autor de *Oeuvres littéraires*, publicado em Paris em 1870:

> Quão mais longe alcança a visão de um rude pintor de idéias, Antoine Wiertz, que escreveu há quase cem anos, por ocasião da primeira exposição mundial de fotografia: "Alguns anos atrás, surgiu a máquina, glória do nosso tempo, que, dia após dia, tem conquistado a admiração de nossos pensamentos e o assombro de nossos olhos. Antes de se ter passado um século, esta máquina será o pincel, a palheta, as cores, a habilidade, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo (*Vorbild*), a perfeição, o extrato da pintura [...]. Mas não se creia que o daguerreótipo vai matar a arte [...]. Quando o daguerreótipo, esta criança gigante, tiver crescido, quando toda a sua arte e força tiverem se desdobrado, um gênio repentinamente

20 BENJAMIN, "Pariser Briefe 2", tradução minha e de Palle Hansen.

vai pegá-lo pelo pescoço e gritar: "Venha aqui! Agora você me pertence! Vamos trabalhar juntos!" Quem tem diante de si as grandes pinturas de Wiertz sabe que o gênio do qual ele fala é um gênio político. No relâmpago de uma grande inspiração social, assim pensa Wiertz, pintura e fotografia devem se fundir. Esta profecia contém uma verdade; não em trabalhos, e sim em mestres, para os quais esta fusão já se consumou. Eles pertencem à geração de John Heartfield e se transformaram, através da política, de pintores em fotógrafos. [21]

Benjamin define, então, esta pintura de idéias, citando como exemplo o trabalho de John Heartfield (1891-1968, pseudônimo de Helmut Herzfelde, um dos fundadores do movimento Dada em Berlim), um mestre da fotomontagem satírica, de forte acento político, sobretudo na Alemanha dos anos 1920 e 1930, um crítico ferino tanto da República de Weimar quanto do Terceiro Reich. As fotomontagens satíricas de Heartfield, pensadas como cartazes de rua, são mostras de uma arte política de intervenção crítica e de forte impacto social. Sua linguagem é de prontidão, de molde a impedir o olhar meramente contemplativo. A fotomontagem satírica mobiliza e divide opiniões, ela se vale da legenda a fim de congelar a cena e servir de comentário. Nela, a pintura de idéias é uma escrita por imagens de alcance internacional porque facilmente traduzível. Nela, a linguagem de combate se torna universal.

Os dilemas entre prontidão e liberdade

Esta linguagem de prontidão é também um dos temas da primeira das Cartas de Paris, que faz um painel do embate entre o romancista francês André Gide (1869-1951) e a recepção crítica de sua obra, sobretudo no que se refere às opiniões de seu mais feroz oponente, o crítico fascista Thierry Maulnier (!909-1988). Gide era um velho conhecido de Benjamin e sua obra já havia sido tema de reportagens feitas por Benjamin em 1928 para *Deutsche Allgemeine Zeitung* e *Die Literarische Welt*[22]. Desta vez, porém, tratava-se de investigar a relação entre linguagem de prontidão e liberdade de pensamento. A primeira carta de Paris, aliás, abre-se com uma citação de Renan feita por Gide: "Só dispõe de liberdade de pensamento aquele que pode estar seguro de que o que escreve não tem conseqüências". A ela Benjamin acrescenta um comentário: "Se a citação estiver correta, Gide dispõe de tão pouca liberdade de pensamento quanto o seu adversário, o crítico fascista Thierry Maulnier. Ambos se dão conta das conseqüências de sua atividade de escritor e escrevem para produzir conseqüências".[23] Outro corrolário pode seguir a esta linha de raciocínio: uma linguagem de prontidão será tanto mais livre quanto menos visar aos seus efeitos imediatos pragmáticos. Noutras palavras, as conseqüências

21 Ibid.

22 Textos reproduzidos in *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 497-509.

23 Benjamin, Walter. "Pariser Brief 1: Andre Gide und sein neuer Gegner" in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p. 482; tradução minha e de Palle Hansen.

de um texto não se medem pelas intenções do autor em produzi-las, e sim da liberdade em construir uma linguagem sem qualquer uso pragmático, uma linguagem de prontidão porque capaz de livremente reunir, na imediatez das ruas, os elementos mais díspares a fim de desconstruir a comunicação dominante autoritária. A linguagem de prontidão de que fala Benjamin é exatamente aquela que recusa o uso da linguagem como meio de comunicação. No caso da ficção, as relações entre liberdade de pensamento e linguagem de combate são ainda mais complexas e o embate aparece, na literatura de Gide, sob a forma de uma "apologia da necessidade". Como ele escreve no artigo:

> Gide encontrou as formas mais variadas para a apologia da necessidade. Todas elas conhecidas, na realidade, como evoluções daquela necessidade indisfarçável, visível, que apareceu ao jovem Marx (o autor da "Sagrada família") como tarefa da sociedade; todas elas aparecem a Gide como formas de enfocar a necessidade que o homem tem do homem. Quando Gide, no curso de sua criatividade, dedicou-se às muitas formas da debilidade; quando, em seu estudo sobre Dostoievski, que em muitos sentidos é um auto-retrato, apresenta a debilidade como insuficiência da carne, uma inquietação, ele exibe uma anomalia no ponto central. Ele tratou assim, sempre, da valorização da debilidade, da fraqueza que remete o homem ao homem. Gide gosta de demonstrar essa debilidade aqui e ali. Mas o que o obriga a fazer isto não é a debilidade. É o cálculo. Nele penetra incógnito porque o cálculo o ensina algo sobre o mundo e os homens. Assim escreve Gide em maio de 1935: "Pode-se explicar a renúncia de Tolstoi em ser um artista de obra póstuma por suas forças criadoras. Se ele tivesse criado dentro de si uma segunda Anna Karenina – e muita coisa se diz com isto – teria se ocupado menos com detalhes e teria falado de maneira menos depreciativa sobre arte. Ele sentiu, porém, que estava no fim de sua carreira literária: o desejo poético não mais intumescia os seus pensamentos... Se hoje questões sociais me ocupam, isto ocorre porque o demônio da criatividade está-se retirando de mim. Estas questões só têm lugar porque ele já o deixou. Por que devo eu me superestimar? Por que não verificar em mim mesmo o que considerei em Tolstoi, definitivamente, com a aparência da não-realização?[24]

O confronto entre debilidade e cálculo que se encontra na obra de Gide, tal como visto pela crítica fascista de Maulnier, distorce os termos originais desta dialética rarefeita. Benjamin mostra como a crítica de Maulnier a Gide é também uma apologia da necessidade, mas da necessidade de ter privilégios, da necessidade de não usar argumentos contra os privilegiados.

> O que faz de Maulnier um fascista é a visão de que a posição dos privilegiados só se mantém pela força. O fascismo compreende como sua tarefa especial apresentar a soma de seus privilégios como "a cultura". Daí se segue, por si, que o fascismo considera inimaginável uma cultura que não esteja baseada em privilégios. E o Leitmotiv de seus estudos é mostrar que o destino da cultura ocidental está indissoluvelmente ligado à classe dominante.[25]

24 GIDE, André. *La nouvelle revue française*, 1935, p. 665, citado por Benjamin in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p. 484.
25 *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p. 486.

Maulnier tampouco é um político. Ele se dirige aos intelectuais e não às massas. Como observa Benjamin, "as convenções que dominam os primeiros (ainda) proíbem (na França) a apelação à força pura. Maulnier é forçado a ter um cuidado especial quando apela à força pura. Na realidade, ele pode apenas ensaiar este apelo. Ele o faz com muito jeito, quando proclama que esta é resultante da síntese da ação".[26] O resultado desta linha de raciocínio é que, para Maulnier, realidade interior e exterior só são forçadas a se unirem quando uma "síntese dialética" resulta impossível. "Ele se explica com mais clareza com a censura dirigida à civilização capitalista (que sempre vale para a luta simulada dos fascistas). Diante dos problemas materiais e espirituais com os quais a época os tem confrontado, ela tem economizado forças "em confessar a sua insolubilidade".[27]

Para Benjamin, a necessidade de não usar argumentos contra os privilegiados põe o autor, sobretudo o teórico, frente a dificuldades incomuns. Maulnier teria tido a "coragem" de acabar com tais dificuldades. Elas são, em parte, de tipo moral. "O empregado do fascismo tem ganhado muito ao retirar do caminho os critérios morais. Para isto, ele se mostra pouco exigente na escolha dos meios. É um negócio bruto; o conceito não pode vestir luvas para tanto".[28]

Quando Maulnier critica Gide, ele bate forte e o faz no sentido de definir a civilização como "a mentira necessária". Noutras palavras, faz uma apologia do falso. Eis Maulnier citado por Benjamin:

> A civilização [...] é a introdução e a ordenação dos artifícios e das ficções que condicionam todo relacionamento dos homens entre si, o sistema das convenções úteis, a hierarquia vital, necessária para a vida, em todo o seu tamanho e sua necessidade. A civilização é a mentira [...]. Quem não quer reconhecer nesta mentira as condições básicas de cada progresso humano e de cada dimensão humana admite a si mesmo como adversário da civilização. Deve-se escolher entre a civilização e a sinceridade.[29]

Inverte-se, deste modo, na crítica de Maulnier a apologia da necessidade que se surpreende nos paradoxos da ficção de Gide: trata-se agora da necessidade do falso. Desaparece, aqui, a política no seu sentido mais combativo, de flagrar contradições e expô-las a olho nu, como fazem os ensaios de pesquisadores comprometidos com a transformação do pensamento e da linguagem, ou nos cartazes de rua de artistas comprometidos com uma linguagem de prontidão em tempos duros, capazes de politizar a estética. No seu lugar, está o oposto, a estetização da política. Para Benjamin, que ataca duramente as várias formas de estetização da política,

26 Ibid., p. 486.

27 "Action française", p. 8, citado por Benjamin in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p. 486.

28 Ibid., p. 486.

29 *La nouvelle revue française*, 1935, p. 210, citado por Benjamin in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p. 487.

há no raciocínio de Maulnier o brilho mesquinho que se encontra nos paradoxos banais de Oscar Wilde e seria possível segui-los facilmente até "a decadência da mentira". Com isto, reconhecem-se logo quantos frutos diferentes se originam da semente de uma única vida. Seu esteticismo, a parte mais podre de sua produção inspirada nas receitas do fascismo, levou Wilde a ter que enfrentar a mesma sociedade que ele tanto divertia, na condição de quem a despreza, tornando-se um modelo para o jovem André Gide, modelo decisivo para sua vida posterior. E compreende-se quão profundamente a ideologia fascista tem-se comprometido com a decadência e com o esteticismo e por que ela, na França, na Alemanha e na Itália, encontra os seus pioneiros entre os artistas radicais.

O comentário de Benjamin poderia fazer supor que ele surpreende um solo comum entre Gide e seu crítico. O artigo, porém, dedica-se a demolir tal solo, não apenas a partir de sua obra de ficção como também da audaciosa autocrítica que o romancista francês faz nos volumes de seu diário. E é no compasso entre vida e obra, na ousada autocrítica de sua mentalidade burguesa que o leva à profissão de fé comunista, que se afirma o insistente movimento de politização da arte nos escritos de Gide, na direção oposta à estetização da política, na crítica de seu oponente Maulnier.

A teoria da arte fascista carrega os traços do puro esteticismo. [...] A arte fascista é uma arte de propaganda. Seus consumidores não são os eruditos, mas os dopados [...]. Entende-se assim que as características dessa arte não correspondem de forma alguma às que um esteticismo decadente. Nunca a decadência dirigiu seu interesse à arte monumental. Ligar a teoria da arte decadente com a prática monumental foi tarefa reservada ao fascismo. Nada ensina mais do que este cruzamento em si contraditório.[30]

Para Benjamin, o caráter monumental da arte fascista está ligado ao seu caráter de arte para as massas, mas esta relação nunca é direta. Assim como o inverso não é verdadeiro: nem toda arte de massa é monumental. Assim, quando a arte fascista de massa é monumental isto tem um sentido especial. A arte fascista propaga a idéia de que é executada não só para as massas, mas também pelas massas.

Poder-se-ia supor que, na arte fascista a massa trata consigo mesma; ela é senhora da casa, em seus teatros, em seus estágios, em seus estúdios cinematográficos, em suas editoras. Mas todos sabem que este não é o caso, que em tais lugares só manda a elite e ela não quer, na arte, nenhum auto-entendimento da arte porque então ela tornar-se-ia arte proletária, através da qual a realidade do trabalho assalariado e a exploração reivindicariam seus direitos, ou seja, estariam a caminho da extinção e, com isto, a elite seria arruinada.[31]

30 BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p. 488.

31 Ibid.

O interesse político em limitar o caráter funcional da arte para que de modo algum possa sugerir a mudança da situação de classe serve-se do caráter monumental de dois modos:

> tal monumentalidade adula a ordem econômica existente, apresentando-a como eterna, exibindo-a como invencível [...]; e mostra produtores e receptores numa tal disposição na qual, pelo caráter monumental, devem aparecer a si mesmos como incapazes de ações pensadas e independentes. A arte reforça assim as energias sugestivas de sua ação às custas dos intelectuais esclarecedores. [...] A elite eterniza seu reinado nesses monumentos.[32]

A estetização da política, que leva à espetacularização da vida, mantém esta visão contemplativa das massas, ainda que elas se vejam como parte de um cenário monumental. É a distância que contempla a si mesma. O contrário da descrição de uma iluminação profana, que aparece no ensaio de 1929 de Benjamin sobre o surrealismo, que "fala de uma proximidade que olha para fora de si". Este "fora de si" deve muito ao riso surrealista. "Pensar na natureza humana me faz rir", escreveu certa vez Aragon. O riso será uma das atitudes revolucionárias do público diante dos filmes de Charles Chaplin. Como é revolucionária a desnorteante autocrítica da consciência burguesa dos romances e diários despudorados de Gide. Como é a auto-ironia, outra das estratégias de Benjamin para enfrentar a imprensa em tempos de censura. Basta pensar nos seus muitos disfarces para driblar a autoria de seus textos, no uso de pseudônimos que viabilizam publicações, como no caso da coletânea de cartas selecionadas por ele e editadas em livro, após a tomada do poder pelos nazistas na Alemanha, com o pseudônimo Detlef Holz com o título "Deutche Menschen".[33] Um dos seus pseudônimos, aliás, é um trocadilho: Agesilaus Santander, anagrama de Anjo Satanás.

O perfil de um instituto

A linguagem de prontidão, de acento por vezes satírico, também seria ensaiada por Benjamin num perfil do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, escrito em fins de 1937 e publicado em março de 1938, no jornal bimensal conservador *Medida e Valor*. Neste período, o artigo foi objeto de intensa correspondência entre Benjamin, Adorno e Horkheimer, entre fins de 1937 e o começo de 1938. O objetivo era, como escreve Benjamin a Horkheimer em 6 de dezembro de 1937, "levar a burguesia esclarecida a escutar o que dizia o instituto". O redator da revista, Ferdinand Lion, estava interessado no ensaio, mas fizera algumas restrições. Por isto, em carta a Horkheimer de 6 de dezembro de 1937, Benjamin comenta os percalços com Lion e apresenta uma estratégia para negociar os cortes do texto e conseguir a publicação

32 Ibid.

33 Editora Vita Nova, de Lucerna, na Suíça, 1936.

do ensaio. Ele conta ter recebido, na semana anterior, a avaliação do artigo feita por Ferdinand Lion com o seguinte comentário:

> Caro Benjamin, se a publicação do seu artigo tem a concordância da redação? *L'Etat c'est moi*, e vale dizer de todo o coração e com o maior prazer. Eu queria publicar o seu artigo no caderno 4, no mais tardar no caderno 5. Só um ponto: não pode ser comunista. E um segundo ponto: ele pertence à seção de crítica, não é? De qualquer maneira, como o senhor já viu, nesta seção não faltam espaço e possibilidade de desenvolver um bom texto. Gostaria de saber quantas páginas o senhor reivindica. De todo modo, esta é a antiga falha do redator já na Bíblia – estaria eu curioso para saber do que se trata? – e algumas indicações e palavras serão o bastante para mim.

Na carta a Horkheimer, depois de transcrever a resposta de Lion, Benjamin comenta em seguida que a condição básica do redator para a publicação – a de que o ensaio não seja comunista – deixava-o bastante apreensivo:

> O que se deve entender de uma limitação formulada desta maneira depende, entre outras coisas, do grau de instrução de quem a formula. A última publicação de Lion, "A história do ponto de vista biológico", leva-me a avaliar o seu caso com muita reserva. Além disto, ele mostra que tem o coração no assunto quando estabelece seu ponto número 1. No que tange ao ponto 2, trata-se, na "parte crítica", de glosa impressa em duas colunas, que aparece no fim do caderno. Eu não suponho que o artigo tenha que ser apresentado assim. A contribuição mais longa que encontrei nessa seção ocupa quatro páginas. E eu deveria lá me movimentar em limites tão estreitos que o sentido do artigo só seria alcançado com dificuldade. [34]

Tais limites estreitos foram objeto de uma carta de Benjamin a Lion, propondo alternativas para a publicação do artigo. Ao encaminhar o artigo à revista, ele redige uma nota prévia que mostra o modo como o ensaio foi organizado.

> A moldura do manuscrito forma-se nas páginas 1, 2, 3 e 11. As páginas 8, 9, 10 compõem um bloco fechado que, sozinho ou com outras páginas, pode encaixar-se nessa moldura. As páginas 4, 5, 6, e 7 podem ser introduzidas individualmente ou juntas. Deve-se notar apenas que a página 6 não pode figurar sozinha, sem a 4 e a 5 (mas o contrário pode ser, suprimindo-se apenas a 6). A extensão mínima do artigo é de menos 3 páginas e a máxima é de cerca de 8 páginas inteiras.[35]

Benjamin encaminha um manuscrito de 11 páginas para publicação, prevendo então um corte máximo de três páginas. De acordo com ele, porém, o original datilografado teria oito páginas inteiras e, se o corte máximo ficasse

34 BENJAMIN, Walter. Carta a Max Horkheimer de 6 de dezembro de 1937, transcrita em "Kritiken und Rezensionen", *Gesammelte Schriften*, vol. 3, organização de Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 681.

35 BENJAMIN, Walter. "Kritiken und Rezensionen", *Gesammelte Schriften*, Band 3, organização de Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 681, tradução minha e de Palle Hansen.

restrito ao que ele propunha, o artigo não ocuparia mais do que quatro páginas da revista. Lion, porém, publicou o artigo na íntegra, de modo que a proposta de cortes de Benjamin serve apenas de exemplo de como o autor já temia, àquela altura, o embate com seus editores, a ponto de se antecipar a possíveis restrições. Esta antecipação permite que se tenha a dimensão do quanto os duros tempos de exílio repercutiram na escrita de Benjamin e na organização de seus textos como montagem de blocos, alguns interdependentes, outros destacáveis. Antes de descrever a proposta de cortes, porém, é preciso comentar o teor do ensaio a partir de sua organização como montagem.

Na abertura do ensaio, Benjamin descreve a experiência do exílio nos anos 30 como determinante para a reunião de tantos intelectuais alemães em torno do Instituto de Frankfurt. As difíceis condições de sobrevivência explicam a necessidade de contar com a preciosa ajuda de tal patrocínio:

> Quando começou a dispersão dos eruditos alemães, em 1933, já não havia área onde pudessem estar à vontade e que uma reputação excepcional pudesse garantir-lhes. Apesar disto, os olhares de toda a Europa se voltaram para eles e, dentre esses olhares, um expressava mais do que simpatia. Neles, havia uma pergunta: havia um tal olhar para aqueles que, saídos de um perigo excepcional, haviam sido visitados por novos sobressaltos? Levou certo tempo até que aqueles que haviam sido profundamente afetados pudessem fixar a imagem que surgiu diante deles. Mas cinco anos é um tempo espaçoso. Diante da mesma experiência, cada um à sua maneira e no seu campo, esse tempo seria suficiente para que um grupo de pesquisadores se desse conta do que havia acontecido e do que um trabalho futuro poderia lhes trazer. Esse grupo certamente devia uma prestação de contas àqueles que, no exílio, lhes haviam demonstrado confiança e amizade. O grupo de que se fala tem se reunido no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Não se pode dizer que eles viessem de casa com uma especialização. O líder do instituto, Max Horkheimer, é um filósofo. Seu colaborador mais próximo, Friedrich Pollock, um economista. Ao lado deles, estão o psicanalista Erich Fromm, o economista político Henryk Grossmann, o historiador da literatura Leo Lowenthal, os filósofos Herbert Marcuse e Hektor Rottweiller, o último também um esteta musical.[36]

Ao listar os pesquisadores ligados ao Instituto, porém, Benjamin separa Adorno do restante do grupo, ao nomeá-lo apenas pelo pseudônimo Hektor Rotweiller, e o que é mais significativo: marca a sua própria ausência neste perfil institucional. Benjamin não lista o próprio nome entre os pesquisadores da instituição, mesmo tendo tido autorização de Horkheimer para escrever o artigo para a revista e tendo submetido o texto a ele como também a

36 BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 682. Benjamin se refere ao economista Friedrich Pollock (1894-1970), um dos co-fundadores do Instituto em 1923 e um dos responsáveis pela sua administração financeira nos anos 30; ao psicanalista alemão Erich Fromm (1900-1980), que se mudou para os Estados Unidos em 1934; ao economista político polonês Henryk Grossmann (1881-1950), que também emigra para os Estados Unidos em 1937; ao historiador da literatura Leo Lowenthal (alemão, 1900-1993, associado ao Instituto a partir de 1933) e a Hektor Rottweiller, pseudônimo de Theodor Adorno (1903-1969), então apenas um dos principais colaboradores de Max Horkheimer.

Adorno. Naquele fim do ano de 1937, Benjamin encontrara-se com Adorno por alguns poucos dias em San Remo e a ele submetera as principais idéias e alguns trechos do artigo destinado a *Medida e Valor*, como narra Rolf Tiedemann nas notas que seguem à publicação das resenhas de Benjamin, no volume 3 das obras completas.[37] Adorno viajara em seguida para Londres e dali preparara sua mudança para Nova Iorque, onde passaria a residir em março de 1938, depois de um mês de viagem pelo Atlântico. A decisão de nomeá-lo por um pseudônimo se deve em parte às incertezas da perseguição aos exilados alemães, numa Europa crescentemente influenciada pelo nazismo e aterrorizada pela ameaça da guerra, mas não deixa de permitir uma leitura irônica, a do esteta musical visto como um cão de guarda do Instituto.

Além disto, o motivo descrito por Benjamin para o êxito do Instituto em angariar tantos colaboradores é o da necessidade de sobrevivência. O artigo descreve a linha mestra dos trabalhos do Instituto – uma teoria social que se desdobra em áreas diferentes – e em seguida menciona as duras condições do exílio.

> O pensamento em torno do qual este grupo se reuniu é o de que a teoria social pode desdobrar-se numa série de disciplinas, sobretudo economia, política, psicologia, história e filosofia. Por outro lado, os pesquisadores mencionados têm em comum o esforço de executar um trabalho, em suas respectivas disciplinas, à altura do desenvolvimento social e de sua teoria. O que está aqui em questão dificilmente pode ser apresentado como opinião e tampouco como um sistema. Parece ser mais a manifestação de uma experiência inalienável que penetra todas as reflexões. Tal teoria exige que a rigidez metódica na qual a ciência procura a sua honra só merece seu nome quando inclui, no seu horizonte, não apenas o experimento feito no espaço do laboratório, mas sobretudo no espaço livre da história. Nos últimos anos, essa necessidade tem se aproximado mais dos pesquisadores alemães do que eles gostariam. Ela os tem levado a acentuar a relação entre o seu trabalho e a direção da filosofia européia, como ela se desenvolveu no século XVII sobretudo na Inglaterra, no século XVIII na França e no século XIX na Alemanha. Um Hobbes, um Bacon, um Diderot, um Holbach, um Feuerbach e um Nietzsche tinham em vista o alcance social de seu trabalho. Essa tradição retoma sua autoridade, sua continuidade ganha um interesse crescente.[38]

Benjamin elogia a solidariedade de alguns grupos intelectuais nas democracias, sobretudo na França e na América, que deram aos pesquisadores alemães mais do que um refúgio. O artigo cita nos Estados Unidos o Instituto de Pesquisas Sociais da Universidade de Columbia e na França o Instituto de Pesquisas Sociais da Escola Normal Superior. Neles, a discussão científica ainda permitia soluções de continuidade para o trabalho dos exilados do nazismo. Como escreve Benjamin: "A discussão de palavras de ordem e de

37 Op. cit., p. 681-685.

38 Op. cit., p. 519.

expressões idiomáticas se deve a questões básicas ainda não resolvidas da filosofia européia, e o fato de que elas ainda não tenham sido expurgadas está diretamente relacionado ao atual estado de emergência social."[39]

A maior das divergências, porém, segundo o artigo de Benjamin, não girava em torno de posições explicitamente marxistas e sim no enfrentamento dos opositores da linha de pesquisa de Frankfurt: o positivismo lógico do círculo de Viena de Otto Neurath (1882-1945), Rudolf Karnap (1891-1970), Hans Reisenbach (1891-1953), que compreendia assertivas lógicas como reveladoras de um *a priori* da estrutura da linguagem e das categorias mentais e não como descritivas de construções sociais, historicamente determinadas. Neurath era um sociólogo austríaco que escrevera um manifesto do positivismo lógico e reunira intelectuais em torno de um movimento pela "unidade da ciência" e mudaria para a Inglaterra no fim da década de 1930, com o começo da guerra. O alemão Karnap, até então autor apenas de "Der logische Aufbau der Welt" ("A estrutura lógica do mundo", de 1928), imigraria em 1936 para os Estados Unidos, onde passaria a lecionar na Universidade de Chicago e publicaria um clássico desta corrente de pensamento, "Meaning and necessity", de 1947. O alemão Reisenbach era talvez o mais representativo líder do círculo de Viena, tendo fundado uma escola em Berlim para o estudo do positivismo lógico. Também emigraria para os Estados Unidos em 1938 e lá escreveria *The philosophical foundations of quantum mechanics* (1944) e *Elements of simbolic logic* (1947). Para enfrentá-los, Horckheimer é apresentado como um dos mais destacados combatentes nesta frente de batalha intelectual:

> Eis o motivo pelo qual tanto se debateu o positivismo – ou filosofia empírica, como se diz atualmente – no instituto, nos últimos anos. A escola de Viena de Otto Neurath, Rudolf Karnap, Hans Reisenbach apresentou-se como principal adversária. Já em 1932 referiu-se Horkheimer em "Observações sobre ciência e crise" à tendência tão característica do positivismo em considerar eterna a sociedade burguesa e fazer de suas contradições – teóricas e práticas – bagatelas. Três anos mais tarde, o ensaio "Sobre o problema da verdade" dispõe esta observação sobre base mais larga, considerando todo o conjunto da filosofia ocidental porque a submissão acrítica ao que existe, que acompanha o relativismo do pesquisador positivista como sua sombra, originalmente aparece em Descartes, na relação da dúvida metódica universal com o seu catolicismo sincero. (*Revista do Instituto de Pesquisa Social*, ano IV, folheto 3, p. 322).

Novamente, dois anos mais tarde, diz ele: "A teoria, no sentido tradicional fundado por Descartes, tal como está viva na atividade das ciências exatas, organiza a experiência com base em perguntas que aparecem relacionadas com a reprodução da vida na sociedade atual" (*Revista do Instituto de Pesquisa Social*, VI, folheto 3, p. 125). A rigor, criticar o positivismo significa ter em

39 BENJAMIN, op. cit., p. 519.

vista a atividade científica. Não foi por casualidade que o positivismo se esquivou dos interesses do humanismo e tornou mais fácil fechar um contrato de serviço com os dominadores.

> O ponto morto de certas partes da atividade da universidade como também a esperteza e a formação da ideologia metafísica e não-metafísica inexpressiva [...] tem o seu significado social [...] se realmente adequar-se aos interesses de alguma maioria significante da sociedade (*Revista do Instituto de Pesquisa Social*, VI, 2, p. 261). Que esperança podem ter sobretudo os intelectuais exilados, em sua atividade, quando hoje a sua função mais positiva, preservar as relações internacionais entre os pesquisadores, é de tantas maneira impedida? Alguns ramos da ciência, como a psicanálise, estão fechados para certos países. Vemos serem proscritos os ensinamentos da física teórica, a autarquia ameaça o intercâmbio espiritual por razões apenas materiais. Os congressos que se esforçam para manter os intercâmbios estão cheios de tensões políticas irresolvidas. A teoria virou um cavalo de batalha e o universo literário uma nova Tróia, na qual os inimigos do pensamento e da inteligência começaram a emergir de seu esconderijo. É tão importante combater o cerco às condições atuais de pesquisa quanto resgatar a relevância da sua produção. Esta é a principal tarefa dos que contribuem para a *Revista do Instituto de Pesquisa Social*, especialmente em sua luta contra o pragmatismo.[40]

Mas o panorama composto por Benjamin vislumbra também, de forma indireta e sutil, os pontos cegos desta associação entre pesquisadores exilados europeus e uma certa tradição de pensamento nas universidades americanas, que poderia estar já comprometendo o impulso teórico original dos alemães. A experiência de Adorno nos Estados Unidos, às voltas com demandas por estudos pragmáticos dos programas de rádio e suas variações de audiência, nos anos 40, poderia servir de testemunho da acuidade das observações de Benjamin:

> Uma teoria da ciência, na América, teria mais dificuldades em enfrentar o pragmatismo do que o positivismo. O primeiro difere do último pelo modo como compreendem a relação entre teoria e *praxis*. Para o pragmatismo, a teoria deve se executar segundo os ditames da *praxis*. A prova da teoria na *praxis*, para o pragmatismo, vale como critério de verdade. Contra isto, o pensador crítico cria a prova do pensamento e "realidades objetivas comportam em si um acontecimento histórico que pode ser obstruído e interrompido". O pragmatismo tenta em vão superar a realidade histórica tomando como guia a *praxis* do pensamento. Para a teoria crítica, as categorias do melhor, do útil, do conveniente com as quais opera não são aceitáveis gratuitamente. Ela dirige sua atenção para aquele ponto no qual se origina a formação de um conceito científico, renuncia à *praxis* social para abandonar a sua transfiguração "na medida que, no lugar do interesse por uma sociedade melhor [...] entra o esforço de justificar a eternidade do presente, um momento obstruído e desorganizador da ciência". Um tal

40 BENJAMIN, op. cit., p. 519.

41 BENJAMIN, op. cit., p. 520. As citações de Benjamin são de artigos publicados por Horkheimer em números da Revista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt.

esforço tende a se esconder por trás do brilho da rigidez abstrata; e seguir o seu rastro foi o objetivo pelo qual algumas idéias básicas da crítica do conhecimento – os conceitos de verdade, do ser, da prova, do egoísmo, da natureza do homem – foram tratadas na *Revista*.[41]

O balanço que Benjamin faz do impacto do exílio sobre a produção intelectual é ainda esperançoso, mesmo que entremeado por uma refinada ironia nas citações aos muitos artigos de Horkheimer sobre a situação dos cientistas exilados para a revista:

A injustiça sofrida se aproxima da presunção. Isto vale também para cada imigração. O antídoto mais saudável será buscar a justiça na injustiça sofrida. Não se pretende aqui dizer que os intelectuais possam prever o futuro e menos ainda que eles tenham mudado seu caminho. Os olhares devem dirigir-se para a inteligência livre da ciência "positiva", que tantas vezes virou cúmplice da violência e da brutalidade, passando por cima dos titulares de cátedras. Eles reivindicaram um primado que, assim, não lhes pertence. Trata-se, para os pesquisadores liberais, de um lance de olhos nas possibilidades específicas, reservadas para eles, de interromper o recuo da humanidade na Europa. Para isto, eles não precisam do ensino acadêmico, da sua assim chamada "posição". Por outro lado, isto tampouco é feito com palavras de ordem. "O intelectual que só levanta os olhos com veneração e profetiza a força criadora do proletariado [...] não se dá conta de que "a falta de um esforço teórico que, talvez de maneira útil, pudesse pô-lo em oposição temporária às massas, faz com que tais massas pareçam mais cegas e débeis do que devem ser" (*Revista*, ano VI, folheto 2, p. 268). A transfiguração do proletariado não pode dispensar o Nimbus imperial, com o qual os pretendentes do milênio costumam cercar-se. Nesta compreensão está indicado o objeto de uma teoria crítica da sociedade.[42]

Assim, as tais páginas que, nas palavras de Benjamin, "servem de moldura" ao ensaio – e que não poderiam ser cortadas sob pena de inviabilizar a sua publicação – são aquelas que apresentam os pontos de consenso entre seus pesquisadores, pontos esses definidos a partir de citações a ensaios de Max Horkheimer e concentrados em torno das possibilidades de sobrevivência dos intelectuais alemães no exílio. O segundo bloco, que se encaixa nesta "moldura", é o que descreve o enfrentamento de um inimigo comum, o círculo positivista da escola de Viena. Segundo Benjamin, "os trabalhos do Instituto de Frankfurt convergem numa crítica da consciência burguesa. Esta crítica não se realiza de fora e sim como autocrítica. Ela não se pega à atualidade, mas se dirige para a origem".[43] E por esta diretriz, que caminha no sentido de surpreender a origem da consciência social burguesa, dois pesquisadores são destacados: o psicanalista Erich Fromm (1900-1980) e Hector Rotweiller (pseudônimo de Theodor Adorno), sobretudo em sua análise do jazz, formando então um terceiro bloco, que, no entanto, de acordo com o

42 BENJAMIN, op. cit., p. 522.

43 Ibid.

pedido de Benjamin ao editor, não poderia ser publicado sem o comentário sobre a dificuldade de se enfrentar o pragmatismo das universidades americanas, obstáculo descrito por ele como ainda maior que o enfrentamento do positivismo lógico europeu. Por fim, na última página, a conclusão, cuja presença seria imprescindível na versão publicada: os comentários finais sobre as condições de solidariedade entre intelectuais no exílio que, em caso de um corte extremo, serviriam apenas de fecho para a "moldura", restringindo-se o artigo, neste caso, a refletir sobre a formação e sobrevivência de instituto de pesquisa no exílio.

O que mais interessa no trabalho de Fromm são as pesquisas que encontram pontos de intersecção entre as hipóteses de Freud sobre a pulsão sexual e os de Johann Jakob Bachofen (1815-1887), juiz e professor de história do direito romano, cujo livro *Das Mutterrecht*, de 1861, Benjamin considera um marco nas análises sobre família como instituição social, sobretudo a partir da retomada das idéias de Bachofen por Friedrich Engels (1820-1895), no clássico *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de 1884. Segundo o artigo,

> Freud mostrou na pulsão sexual numerosas camadas modificadas umas pelas outras. Suas descobertas são históricas; mas se referem mais freqüentemente à pré-história do que a épocas históricas da humanidade. Fromm pergunta-se, com ênfase, sobre as variáveis históricas da pulsão sexual (analogamente, outros pesquisadores da escola têm levantado questões sobre as variáveis históricas da percepção humana).[44]

No parêntesis, um comentário que bem poderia ser aplicado ao seu próprio trabalho, ainda que Benjamin não nomeie a si mesmo entre os filiados do Instituto de Frankfurt. O destaque para Fromm segue o comentário de que suas investigações "dirigiram-se à família como à transmissão através da qual a energia sexual, a condição social e as energias sociais influem sobre o estado sexual."[45] E sublinha seu débito com Bachofen, do qual "toma sua teoria da organização da família polar, matricêntrica ou patricêntrica"[46]. Há em comum nas análises sobre o tema o fato de que os dois autores afirmam que "a história da autoridade enquanto representação da crescente integração das obrigações à sociedade através da vida interior do indivíduo corresponde essencialmente à família patricêntrica".[47] Mas Benjamin sutilmente critica Fromm por fazer "uso muito reservado da apresentação das estruturas dos impulsos naturais; trata-se para ele de verificar a dependência das necessidades sexuais em sociedades históricas".[48] E por força desta premissa, para

44 Ibid., p. 523.
45 Ibid.
46 Ibid.
47 Ibid.
48 Ibid.

Fromm, a classe dependente deveria, em medida mais forte que a classe dominante, dominar seus impulsos. O comentário cita um estudo sobre autoridade e família, apresentado como relatório de pesquisa e selecionado por Horkheimer entre os trabalhos promissores do Instituto e por isto amplamente citado por ele em seus artigos.

Já no que se refere a Adorno, e aos seus escritos com o pseudônimo Hektor Rotweiller sobre o jazz, Benjamin comenta apenas que ele "estudou o jazz como um complexo social sintomático"[49]. E aproxima Rotweiller do crítico de cinema alemão Siegfried Kracauer (1889-1966), então no exílio na França (ele só iria para os Estados Unidos em 1941), que, segundo o artigo para *Mass und Wert*, "investigou a propaganda dos estados autoritários".[50] Para Benjamin, "em comum, todos mostram, nos estudos e nas obras de literatura e arte de um lado, na técnica da produção do outro, a sociologia da recepção. Eles se aproximam assim de objetos que não se abrem facilmente para uma crítica do puro gosto".[51] As cartas trocadas por Adorno, Horkheimer e Benjamin entre 1936 e 1938 revelam que o teor e a estrutura do artigo para *Mass und Wert* foram detalhadamente discutidos pelos três assim como o texto, em boa parte, foi revisado por Adorno, quando esteve com Benjamin em San Remo, em fins de 1937, antes de partir para Londres e dali para New York, no ano seguinte. De modo que a menção à crítica musical de Adorno e de seu pseudônimo torna-se uma ironia sutil da postura de feroz cão de guarda que o autor dos ensaios sobre jazz insistia em manter diante da produção dos pesquisadores do Instituto de Frankfurt e de Benjamin, sobretudo após as discordâncias entre os dois em torno da noção de aura no ensaio sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica. A publicação do perfil do Instituto de Frankfurt em *Mass und Wert* foi celebrada por Benjamin como uma vitória incomum na luta contra as diferentes formas de censura que seu trabalho costumava enfrentar. Ele receberia os parabéns pelo artigo em telegrama enviado por Horkheimer em abril de 1938 e comentaria a publicação numa longa carta em resposta, que não por acaso começa por narrar seu encontro em Paris com Friedrich Pollock, economista e um dos responsáveis pela administração financeira dos recursos do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt. No começo de 1938, Benjamin, um tanto constrangido, vê-se instruído a discutir o conteúdo de seus ensaios pelo homem a quem deveria recorrer no esforço de manutenção dos proventos a ele destinados pela instituição e narra em detalhes sua conversa com Pollock na carta a Horkheimer. O plano de seu ensaio sobre Baudelaire, que seria objeto de tantas desavenças com Adorno, é minuciosamente descrito a Horkheimer, na busca de uma

49 Ibid.
50 Ibid.
51 Ibid.

aprovação que deixa vislumbrar o estado de necessidade de Benjamin e sua extrema dependência dos recursos advindos do Instituto.

Talvez por isto seja tão mais ousado e desafiadoramente crítico o tom da conclusão do artigo para *Mass und Wert*, que faz um balanço das condições rarefeitas da liberdade de pensamento numa Europa às vésperas da guerra, sobretudo entre exilados alemães. Como escreve Benjamin:

> Na literatura da liberdade, fala-se momentaneamente na "herança da cultura alemã". Isto é compreensível tendo em vista o cinismo com o qual a história alemã é escrita atualmente e com o qual os bens alemães são administrados. Mas não se teria ganho coisa alguma se, entre os que se calam na Alemanha e os que podem falar para eles de fora, a complacência distinguisse aqueles com direito à herança e se tornasse de bom tom o orgulho do mendigo de um outro *omnia mea mecum porto*.[52]

Pela expressão latina que se traduz por "tudo que é meu carrego comigo", uma citação de Cícero (Paradoxa ad M. Brutum, I, 1, 8), Benjamin revela a condição miserável de muitos exilados alemães na França, entre os quais com certeza ele se via incluído. Daí a insistência de que "atualmente as propriedades espirituais não são mais garantidas do que as propriedades materiais" (*ibid.*). Para em seguida lançar um ataque à concepção conservadora de cultura habitualmente veiculada nos artigos de *Mass und Wert*:

> Esse é um assunto dos pensadores e pesquisadores que ainda conhecem a liberdade de a pesquisa distanciar-se da idéia de que há um estoque de bens culturais, disponível de uma vez por todas, e de uma vez por todas inventariado. Para eles especialmente, é de importância contrapor um conceito crítico de cultura ao conceito afirmativo de cultura" [...]. A dúvida sobre o "conceito afirmativo de cultura" é uma dúvida alemã que deve acrescentar-se àquelas que, nesta revista (*Medida e Valor*, I, 4), ganham expressão de maneira clara e grave.[53]

O tema da solidariedade entre intelectuais mistura-se, assim, à pergunta sobre a possibilidade de resistência do "espírito da democracia, então em agonia". Como pergunta Benjamin, à guisa de conclusão:

> Deixam-se ainda separar do processo de desagregação da sociedade democrática os elementos que, ligados ao seu início prematuro e ao seu sonho, não desautorizam a solidariedade com a sociedade vindoura e com a própria humanidade? Os pesquisadores alemães que deixaram o seu país não teriam salvado muita coisa e pouco teriam a perder, se esta pergunta não tivesse um sim como resposta. A tentativa de ler nos lábios da história não é acadêmica.[54]



52 Ibid.
53 Ibid.
54 Ibid.

A tradução como crítica

João Camillo Penna

O ensaio "A tarefa do tradutor" (*"Die Aufgabe des Übersetzers"*) de Walter Benjamin foi publicado em 1923, como prefácio à sua tradução dos "Quadros parisienses", a segunda parte das *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire[1]. Como demonstrou Paul De Man em sua última conferência de 1983, publicada postumamente, dedicada ao ensaio de Benjamin, trata-se de um texto absolutamente intraduzível. Tanto a tradução americana de Harry Zohn quanto a francesa de Maurice de Gandillac, cotejadas minuciosamente por De Man com o original, apresentam contra-sensos que vão além do pesadelo de cada dia dos tradutores, as pequenas e grandes distrações ou ignorâncias (as "traições") que são a regra de todas as traduções (De Man 1986: 79-81)[2]. A ironia de que o ensaio sobre a tradução seja intraduzível parece sublinhada pelo próprio título equívoco, já que *Aufgabe* (em *"Aufgabe des Übersetzers"*) quer dizer ao mesmo tempo e com igual intensidade "tarefa" e "desistência" ou "problema". Analogamente, por uma perversão que se deve sem dúvida ao tema, ou a um desdobramento mimético, no final de contas, programado pelo tema e pelo texto, eu, por minha vez, diversas vezes também quase desisti de escrever sobre a questão. E no final só aceitei submeter-me à tarefa de comentar o texto de Benjamin porque decidi retomá-lo quase que palavra por palavra, fazendo o que deve ser considerado apenas como uma primeira abordagem à sua leitura.

"A tarefa do tradutor" é a primeira sistemática (e enigmática) expressão que veio a público das teses personalíssimas de Walter Benjamin sobre a linguagem, elaboradas de maneira mais abrangente no ensaio de 1916, "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana" (Benjamin 1986), inédito em 1923. Scholem escreve que Benjamin tinha um grande apreço pelo ensaio e o via "como uma espécie de credo", fruto de um período em que "a sua filosofia da linguagem era

1 O prefácio e as traduções apareceram no quinto volume dos *Drucke der Argonautenpresse*, sob o título de *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens (französisch und deutsch. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Wolter Benjamin.* Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach 1923).

2 No Brasil, até onde eu saiba, há duas traduções do ensaio. Uma de Karlheinz Barck (BENJAMIN 1994), e uma segunda, a que utilizo neste trabalho, consultada aqui no manuscrito, de Susana Kampff Lages, a ser publicada em HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngüe: alemão-português*. NUT-Núcleo de tradução (DLLE/UFSC) Florianópolis, 2001.

abertamente teológica em sua orientação" (Scholem 1981: 121). O caráter hermético do texto deve ter determinado o silêncio quase absoluto do público na época, com uma única exceção para uma curta resenha "negativa" de Stefan Zweig, também tradutor de Baudelaire para o alemão, e cujas traduções Benjamin detestava. Sobre o prefácio, apenas uma curta observação sobre a sua "dificuldade" (Ibid.: 122). As traduções de Baudelaire em si Benjamin não considerava boas. Elas foram feitas em um período de nove anos, e ao final, após a publicação, Benjamin se considerava pronto para começar tudo de novo e tentar traduzir os poemas outra vez. Ele confirma em cartas a Florens Christian Rang e Hugo Hofmannsthal as críticas que os dois correspondentes haviam feito às traduções, de que ele desconsiderara completamente a métrica dos poemas.

> Minha tradução é metricamente ingênua. Com isso não quero dizer apenas a forma em versos da tradução em si, mas também que o metro não se colocou como um problema, tanto quanto a literalidade da tradução. Meu prefácio atesta este fato. (Benjamin 1994: 229-230)

Benjamin refere-se aqui à longa discussão no final de "A tarefa do tradutor" sobre a importância da literalidade na tradução, libertada da "fidelidade" à reprodução do sentido. A discussão se centra em torno das traduções de Hölderlin das tragédias de Sófocles, consideradas no século XIX "exemplos monstruosos desta literalidade", e tidas, no entanto, por Benjamin como "protótipos" (*Urbilder*) da tradução visada por ele no ensaio. Ao contrário das traduções hölderlinianas, entretanto, as de Benjamin estão longe de ser prototípicas, e deveriam ser recomeçadas. Paul De Man evoca o problema de uma forma que pode nos ajudar a entender do que se trata aqui: se "A tarefa do tradutor" é na verdade uma poética, uma tese sobre a linguagem da poesia, por que então Benjamin teria escolhido a figura do tradutor e não a do poeta? Não é por megalomania, o que seria explicado pelo fato de o ensaio introduzir as traduções dos poemas de Baudelaire, mas exatamente porque

> o tradutor, por definição, fracassa. O tradutor nunca pode fazer o que o texto original fez. Qualquer tradução é sempre segunda com relação ao original, e o tradutor enquanto tal está perdido desde o início. Ele é por definição mal pago, ele por definição trabalha demais, ele é por definição aquele que a história não vai reter. (De Man 1986:80)

No entanto, como veremos, o argumento de Benjamin demonstra paradoxalmente a superioridade da tradução com relação à poesia. E esta superioridade está intrinsecamente ligada ao fracasso, segundo um esquema que não deixa de lembrar o do sublime kantiano. (É no fracasso da faculdade da imaginação ou de apresentação de formalizar o ilimitado, no sentimento de desprazer provocado por esta inadequação de nós mesmos para apresentar o infinitamente grande ou poderoso, que se apresenta a finalidade superior da

humanidade, a nossa destinação supra-sensível, a idéia da razão, a lei moral, por definição inapresentável. [Kant 1995: 103-104|)

O argumento de "A tarefa do tradutor" se inicia com uma discussão sobre a arte. A obra de arte (o poema, pois trata-se fundamentalmente dele) não comunica nada a ninguém. ("Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística se revela fecundo para o seu conhecimento". E um pouco mais adiante: "Pois nenhum poema se dirige ao leitor, nenhum quadro ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes".) A relação da obra com o destinatário é não só um "desvio" mas "nefasta" para a obra. Da mesma forma, uma tradução não se justifica por transpor um conteúdo ou enunciado (*Aussage*) do original para a língua-alvo, como se diz em jargão de tradutor. O poema não é comunicação (*Mitteillung*), nada diz (*sagen*), e o que diz é inessencial. No poema, o essencial está naquilo que precisamente excede o enunciado, ou a comunicação – no "inaferrável", no "misterioso" (*Geheimnisvelle*) – a ponto de o identificarmos com o próprio "poético" (entre aspas). Isso, diz Benjamin, até o mau tradutor reconhece. O problema, no entanto, não está exatamente aí, mas numa relação de serviço (*dienen*) para com o destinatário, a transmissão do enunciado ou o original. A consideração do destinatário, a relação serviçal do poema (e da tradução) para com ele é nefasta porque "preocupada unicamente em pressupor a existência e a natureza do homem em geral".

Para aqueles que se lembram da passagem famosa da "Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" sobre a origem cúltica ou mágica da arte que não é destinada a ser vista, não há espanto nesta declaração[3]. Um pouco adiante, ao enunciar o tema da "traduzibilidade" da obra, Benjamin explica que uma obra é traduzível, mesmo quando nunca ninguém se aventure a realmente traduzi-la, da mesma forma com que podemos "falar de uma vida ou de um instante inesquecível, mesmo que todos os homens o tivessem esquecido", já que, no limite, eles não deixam de ser objeto da "rememoração de Deus". Fica claro que o que está em jogo aqui é uma questão teológica. A desconsideração do destinatário da obra está ligada a uma projeção maior do *destino* da linguagem e da humanidade como um todo, que se coloca nesta relação messiânica com a história, como veremos a seguir.

A visada do texto pode ser resumida em uma frase: "a tradução é uma forma (*Form*)". Enganar-nos-íamos se víssemos aí simplesmente uma postulação da essencialidade da "materialidade da forma que [...] sustenta [o sentido]", conforme

3 "O que importa nessa imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador" (BENJAMIN 1994: 173).

quer Karlheinz Barck (Benjamin 1994: 38). A forma consiste numa lei (*Gesetz*), uma exigência ou um pedido contido no original de que alguém o traduza, de que em algum lugar ele ache o seu tradutor. Curiosa lei esta, a da *traduzibilidade* (*Übersetzbarkeit*), sem dúvida cunhada a partir da noção oriunda do primeiro romantismo alemão de "criticabilidade", ou seja, a exigência que a obra faz de ser criticada[4]. Todo texto original contém em si a possibilidade de ser traduzido, assim como ele contém em si a possibilidade de seus leitores. O que não significa que um texto vá necessariamente ser traduzido ou lido. Mesmo que ele não for traduzido, ele é *traduzível*, mesmo que ele não for lido, ele é legível.

A tradução consiste numa sobrevida do original, sua "sobrevivência" (*Überleben*) ou "pervivência" (*Fortleben*), segundo o neologismo de Haroldo de Campos. Ela atualiza e transforma o original. O original está morto e a tradução o ressuscita, o põe em movimento, retirando-o de sua imobilidade. Trata-se em suma de uma questão de vida ou morte. Mas uma vida, Benjamin faz questão de frisar, que não deve ser entendida como "corporeidade orgânica", mas como movimento das formas através da história.

> É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto o sentimento ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida.

Benjamin chama de "traduzibilidade", portanto, a condição de possibilidade de o texto ser traduzido, a sua abertura para o futuro ou para a história. Trata-se da colocação da obra no tempo, através de uma abertura já contida virtualmente em todos os textos na medida em que todos contêm em si a possibilidade de serem traduzidos.

O que está em jogo na tradução, portanto, não é de maneira nenhuma a transmissão de mensagens ("enunciados", como diz Benjamin), mas uma operação vital. A tradução deve a sua existência ao original, mas ela é a sobrevida do original:

> Nelas [nas traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento.

A tradução é um "desdobramento" da obra, da mesma forma como a crítica para os românticos alemães o era. Desdobramento imanente, intrínseco,

4 Em *O conceito de crítica de arte do Romantismo alemão*, Benjamin demonstra como a crítica dos primeiros românticos não era judicativa, ou seja, não exprimia propriamente um juízo de valor. O que definia a qualidade de uma obra de arte era o simples fato de ser obra de arte, ou seja, o fato de pedir ou exigir ser criticada. "Pois o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente [...] A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; e este juízo não pode ser proclamado por uma pesquisa à parte, mas, antes, apenas pelo *factum* da crítica mesmo, pois não há nenhuma outra medida, nenhum critério para a existência de uma reflexão senão a possibilidade de seu desdobramento fecundo que se chama crítica" (BENJAMIN 1999: 86).

imediato, diríamos, sugerindo a inspiração fichtiana (kantiana) de tudo isso. Lembremo-nos dos complexos desenvolvimentos de Benjamin em sua tese sobre o conceito de crítica:

> Aqui [no *Conceito de doutrina-da-ciência*, Fichte] determina a reflexão como a reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez [*Unmittelbarkeit*] do conhecimento dado nela. A sua cadeia de pensamentos é a seguinte: a doutrina-da-ciência possui não apenas conteúdo como também uma forma; ela é "ciência de algo, mas não este algo mesmo". (Benjamin 1999: 31)

A "forma" de que fala Benjamin ao definir a tradução, esta abertura para um destinatário imanente à própria obra (não um receptor), é uma continuidade dela nela mesma, independente de qualquer objeto, um desdobramento "reflexivo" em que a obra se desdobra, como interioridade exterior, não em algo.

A tradução, acrescenta Benjamin, consiste numa finalidade (*Zweckmässigkeit*) mais elevada de vida, e esta finalidade vital superior, paradoxalmente, não tende para a vida, mas para a expressão da essência ou significado da vida que não é vital. A finalidade da vida não pode ser encontrada na vida, mas em sua essência (*Wesens*). A essência da vida, poderíamos dizer, parafraseando Heidegger, não tem nada de vital:

> Vida e finalidade: seu nexo aparentemente mais tangível, mas que praticamente se subtrai ao conhecimento, é descoberto apenas onde aquele fim, para o qual convergem todas as finalidades da vida, deixa de ser, por sua vez, buscado na sua própria esfera, para ser procurado numa esfera mais elevada.

Esta finalidade superior não pode ser experimentada (já que se encontra em uma outra esfera diferente da vida). Qual é esta mais alta finalidade deste desdobramento da vida que é a tradução?

> Assim, a tradução tende finalmente para a expressão do mais íntimo relacionamento [*innersten Verhältniss*] das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de intuir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la [*darstellen*], atualizando-a de maneira germinal [*Keimhaft*] ou intensiva.

Portanto, a finalidade para a qual tende a tradução é "a expressão do mais íntimo relacionamento das línguas entre si", relação esta que é "oculta" e que, na verdade, a tradução não consegue revelar, mas simplesmente sugerir, antecipar ou aludir. As expressões utilizadas por Benjamin remetem todas a um aspecto antecipatório, alusivo, este o "seu modo de apresentação muito peculiar". A tradução não tem a capacidade de produzir (*herstellen*) esta finalidade superior, ela simplesmente a apresenta (*darstellen*), na forma de uma tentativa (*Versuch*), essencialmente embrionária. Poderíamos acompanhar no texto de Benjamin a recorrência destas expressões orgânicas, como embrião, sêmen, crescimento, maturação, dores de parto.

Há uma "convergência", uma possibilidade de "reconciliação" entre as línguas que a tradução certamente não realiza, mas aponta, sugere. A natureza da "afinidade" ou "parentesco" (*Verwandtschaft*) entre as línguas permanece oculta, irrevelável, e, apesar de sua improbabilidade, diante da entranheza evidente entre as línguas, deve ser suposta de forma *a priori*. As línguas, conclui Benjamin, são "afins naquilo que querem dizer". A afinidade pode, portanto, ser reduzida a simples "semelhança" entre obras, e não pode ser entendida a partir da teoria da imitação. A referência aqui é explicitamente à "crítica do conhecimento" (*Erkenntniskritik*) de Kant, à crítica do discurso filosófico como imitação, reprodução (*Abbild*) do real. A tradução é análoga à filosofia crítica na medida em que "pretende comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação".

Apesar do termo *Verwandtschaft* evocar o tema de um parentesco ou uma família de línguas, Benjamin afasta explicitamente a perspectiva comparativa da filologia histórica. O "conceito de afinidade", diz ele, "não pode ser definido de maneira satisfatória através de uma identidade de descendência". A relação entre as línguas não pode ser descrita através de considerações históricas:

> Toda afinidade meta-histórica entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada [*gemeint*]; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua [*die reine Spache*].

O contexto a que se refere Benjamin é o da diferenciação das línguas pós-Babel, e a uma promessa que a tradução, de alguma maneira, encarnaria, de retomar e retornar à língua única (pura), anterior a Babel. Antes de deter-nos neste ponto, convém, no entanto, tratarmos brevemente da oposição curiosa entre o que Benjamin chama de "modo de visar" (ou intencionar) (*Arten des Meines*), e o "visado" (ou intencionado) (*Gemeinte*). Entre a palavras *Brot* em alemão e *pain* em francês, diz Benjamin, existe algo de irredutivelmente diferente, o "modo de visar", e algo que é o mesmo, o "visado". A oposição entre os dois conceitos poderia ser traduzida, à primeira vista, em termos da noção saussuriana de "valor", sobretudo se equacionarmos "modo de intencionar" ao significante e o "visado" ao significado. Lembremo-nos da elaboração de Saussure. Partindo da analogia entre a linguagem e a troca monetária, podemos trocar coisas diferentes (dinheiro por uma quantidade de pão), ou iguais no interior de um mesmo sistema (dinheiro por dinheiro, por exemplo, no câmbio entre países). Da mesma forma, só podemos fixar o exato valor de uma palavra se a compararmos não só com aquilo que é diferente (a palavra representa uma idéia) como com aquilo que é igual (palavra com palavra). Assim, por exemplo:

> O português *carneiro* ou o francês *mouton* podem ter a mesma significação que o inglês *sheep*, mas não o mesmo valor, isso por várias razões, em particular porque, ao falar de uma porção de carne preparada e servida à mesa, o inglês diz *mutton* e não *sheep*. A diferença de valor entre *sheep* e *mouton* ou *carneiro* se deve a que o primeiro tem a seu lado um segundo termo, o que não ocorre com a palavra francesa ou portuguesa (Saussure 1975: 134).

Problema que os tradutores encontram o tempo todo: ao projetar um significado de uma língua para outra, é preciso avaliar a rede de palavras sinônimas nas duas línguas. A noção de Saussure, no entanto, está mobilizada pela dualidade estruturalista entre semelhança e diferença ou oposição. É apenas a partir de uma dedução das semelhanças e diferenças (palavras sinônimas com matizes ou conotações diferentes) que se pode chegar a uma fórmula adequada para a relação entre significado e significante. Não há, em outras palavras, tradução sem resíduo de um significado em significante. Benjamin, por outro lado, está interessado não na semelhança e diferença, ou na irredutibilidade dos significados, mas na relação entre diferença e *complementaridade* entre as línguas, o que não é a mesma coisa. As palavras apontam tendencialmente a uma mesma coisa, que permanece no entanto oculta, e que cabe à tradução sugerir ou apontar (a afinidade), mas essa "identidade" não pode ser reduzida ao significado. No ensaio "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana" (o *Sprachaufsatz*), Benjamin explicitamente condena a postulação comunicativa da linguagem, como mediação de conteúdos mentais ou espirituais (significados). Trata-se, diz Benjamin, de uma "concepção burguesa da linguagem" (Benjamin 1986: 318).

> A linguagem comunica o ser lingüístico das coisas. A manifestação mais clara deste ser é, no entanto, a própria linguagem. A resposta à pergunta: "*O que* a linguagem comunica?" é portanto: "Toda linguagem comunica a si mesma". A linguagem deste candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (pois a essência espiritual do candeeiro, enquanto ela é comunicável, não é de maneira nenhuma o próprio candeeiro), mas a linguagem-candeeiro, o candeeiro na comunicação, o candeeiro em expressão (Ibid.: 316).

Estamos diante da ontologia lingüística de Benjamin: "o ser lingüístico de todas as coisas é a sua linguagem". A linguagem comunica a si mesma, i-mediatamente (retornamos aos temas fichtianos), sem mediação comunicacional. Há um resíduo de comunicação na coisa (do candeeiro, por exemplo), algo que ele não pode comunicar, já que ele só pode comunicar o seu ser lingüístico, o que não é a totalidade do seu ser. No ser humano, no entanto, há coincidência entre essência espiritual e linguagem. Ao nomear as coisas – e a linguagem é essencialmente nomeação – o ser humano comunica a si mesmo, o que, completa Benjamin, não deve ser considerado

antropomorfismo. Ao nomear as coisas, é a "linguagem pura" que é comunicada através do ser humano[5].

Muito se escreveu sobre estas passagens famosas, referentes ao tema da origem da linguagem no *Gênese* bíblico, e à linguagem adamítica. Que se retenha aqui unicamente o fato de que a linguagem performativa de Deus[6] é transposta no ser humano no poder de nomear contido no nome próprio. Ao nomear ou batizar alguém é este poder originário da linguagem que é ativado, é, digamos assim, a parte de deus presente no ser humano. Trata-se em suma da linguagem absoluta, da linguagem como "totalidade de suas intenções", como vimos acima. A tradução consiste num gesto que toca à língua como totalidade ao trazer para dentro de uma língua algo que não pertence a ela.

> [N]o que se refere ao que é visado, porém tomadas em termos absolutos, elas significam a mesma e idêntica coisa [...] E o que se complementa nelas [nas palavras entre duas línguas diferentes] é o modo de visar transformado no que é visado. Pois, nas línguas tomadas isoladamente, incompletas, aquilo que nelas é visado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma, como nas palavras e frases isoladas; encontra-se em constante transformação, até conseguir destacar-se da harmonia de todos aqueles modos de visar enquanto pura língua. Até esse momento, ele permanece oculto nas línguas. Entretanto, quando elas tiverem crescido de tal forma até o fim messiânico de sua história, será à tradução [...] que tocará pôr novamente à prova aquela sagrada evolução das línguas: para saber a que distância está da revelação aquilo que elas ocultam e em que medida pode, consciente dessa distância, tornar-se presente.

As línguas são incompletas, vivem num isolacionismo e numa fragmentação da qual apenas a tradução tem a possibilidade de retirá-las. A tradução opera a transformação do modo de visar em visado, remetendo a uma harmonia oculta entre as línguas. O fim messiânico da história desta evolução das línguas específicas que, partindo de uma mesma linguagem (bíblica, pré-babélica), retornaria a ela, num ponto futuro da história das línguas. É esta comunidade, ou a "afinidade" entre as línguas, que a tradução de alguma maneira aponta, a terra prometida, a "língua pura", constituída a partir da complementariedade entre as línguas.

Assim, a tradução não atua no nível das palavras ou das obras, diz Benjamin, e sim no nível da língua como um todo. Ao estrangeirizar uma língua,

5 Salvo engano me parece que Benjamin está fazendo aqui uma transcrição lingüística da ontologia kantiana, precisamente no ponto daquilo que o próprio Kant batizou como a sua revolução copernicana. Resume ele: "não conhecemos *a priori* as coisas, senão aquilo que nós mesmos colocamos nelas" (Kant 1974: 40). Lembremos por um momento o passo kantiano: Kant apresenta a sua revolução como uma espécie de decisão, ou petição de princípios. Até hoje a metafísica fracassou por tentar acomodar o objeto ao conhecimento subjetivo, agora é preciso fazer o contrário: são os objetos que "devem se acomodar ao nosso conhecimento" (idem: 38).

6 Werner Hamacher faz uma interessante aplicação dos *speech acts* de Searle ao problema da linguagem em Benjamin, em seu estudo sobre a "Crítica da violência" (BENJAMIN 1997).

a tradução está recolocando a língua em movimento, continuando o processo que a constitui. A "língua pura" é o resultado deste processo, que cada tradução cifra, indica, mas não consegue revelar, e revela em seu ocultamento. A visão messiânica da convergência entre as línguas é um aspecto muito discutido deste ensaio. Como entender a intervenção do discurso teológico na teoria benjaminiana da linguagem? A meu ver, e como Benjamin coloca enfaticamente no "Fragmento político-teológico", a esfera divina nunca se mistura à esfera humana:

> Apenas o próprio Messias consuma toda a história, no sentido de que apenas ele redime, completa, cria a sua relação com o messiânico. Por esta razão, nada de histórico pode se relacionar por sua própria conta com qualquer coisa de messiânico (Benjamin 1986: 312).

Assim, o "pura" de "língua pura" deve ser entendido em sentido kantiano, como no título *Crítica da razão pura*. A "língua pura" é a língua transcendental, desenhada em filigrama pelas traduções, mas nunca efetiva.

> Da mesma forma com que os cacos de um vaso devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes para poderem ser recompostos, sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, recompor amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, o modo de visar do original, para com isso fazer com que ambos sejam reconhecidos, da mesma forma com que cacos são fragmentos de um vaso, como fragmentos de uma língua maior.

Na leitura de Scholem da nona das "Teses sobre a filosofia da história", poderemos quem sabe achar uma chave para a leitura deste trecho. Ali Benjamin parte de um poema de Scholem e da pintura de Paul Klee "Angelus Novus", para compor uma visão dupla da história: catastrófica por uma lado, à medida em que o anjo olha os acontecimentos do passado, e messiânica, por outro, à medida que ele olha para o futuro (Benjamin1968: 257-258). Scholem relaciona com este trecho as passagens freqüentes no *Trauerspiel* sobre o estilhaçamento barroco:

> Já foi dito n' *A origem do drama barroco alemão* que para os escritores barrocos da alegoria a história não era um processo no qual a vida eterna se configurava, mas um "processo de constante decadência". O estilhaçamento barroco do qual se fala tanto no livro sobre o drama barroco e que o anjo das "Teses" retoma novamente, quando deseja "fazer inteiro o que foi quebrado", está ligado a um olhar melancólico sobre o passado histórico. O processo de decadência se transformou em uma grande e única catástrofe que mostra o passado diante dos olhos do anjo apenas como um monte de escombros. Ao mesmo tempo, no entanto, o sentido de Benjamin inclui o conceito cabalístico do *tikkun*, a restauração messiânica e a reparação que conserta e restaura o ser original das coisas, e da história também, depois de terem sido destroçados e corrompidos pela "quebra dos vasos". (Scholem 1976: 233)

Scholem aponta aqui para a fusão singular em Benjamin de temas cristãos barrocos com o messianismo judaico. A restauração ou colagem dos cacos do vaso quebrado, que redimiria a catástrofe histórica, ocorre no futuro eternamente diferido. É nesta promessa que consiste a história. Como observa De Man analisando este trecho, os "fragmentos permanecem fragmentos" (De Man 1986: 92). O vaso não é reconstituído ou colado. Benjamin percorre em seu texto temas teológios para, no final, contrapor as traduções literais de Hölderlin das tragédias de Sófocles, seu último testamento antes da loucura, à escritura sagrada. Na escritura sagrada, o percurso de abismo a abismo, o fechamento dentro das profundezas sem fundo da linguagem, em Hölderlin, parece encontrar um antídoto. E este antídoto se encontra numa outra relação possível com a literalidade, como nas traduções ultraliterais de Hölderlin, que trazem para o alemão uma Grécia desconhecida aos próprios gregos, mas talvez vivida por eles. Benjamin escreve que numa tradução interlinear da Bíblia "linguagem e revelação" estão fundidas. Todo original contém em si a virtualidade de uma tradução interlinear.

Mas a escritura sagrada ou as traduções de Hölderlin têm em comum o fato de serem absolutamente dependentes de seu original. É preciso repetir uma vez por todas, Deus está ausente da linguagem, o que ela pode fazer é apenas apontar ou remeter a um Deus que se encontra fora dela. Em toda essa discussão sobre a "linguagem pura" não se trata de retornar a uma linguagem originária, mítica, simbólica, à linguagem nomeadora. Benjamin demonstra isso claramente ao citar (sem traduzir) um trecho de Mallarmé, retirado de "Crise de vers". Como provocação farei aqui uma tradução experimental de um texto intraduzível (como toda a prosa de Mallarmé aliás):

> As línguas imperfeitas pelo fato de serem muitas, falta a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios, nem balbucios, mas tácita ainda imortal palavra, a diversidade sobre a terra dos idiomas impede a pessoa/ninguém de proferir as palavras que, do contrário, se encontrariam, por uma cunhagem única, ela mesma, materialmente, a verdade (Mallarmé 1945: 363-364).

Muito haveria a dizer sobre as oscilações sintáticas neste trecho: a frase "as línguas imperfeitas pelo fato de serem muitas" em que falta um complemento; o sujeito da frase "falta a suprema", a língua, que ela própria falta à frase; as estruturas equívocas pessoa/ninguém (*personne*), mas basta apenas reter aqui a interdição babélica, a falta inscrita na diversidade das línguas, que impede a cunhagem (*frappe*) única da verdade. É na materialidade da cunhagem da letra do poema, da digitação literal, que se diz impossível, mas que se realiza enquanto impossibilidade na materialidade do poema, que a falta da língua única se inscreve. É esta falta que a poesia deve indicar. "Crise de vers" relata de maneira dramática a passagem da poesia à prosa, a perda

da linguagem simbólica, continuando o gesto dos primeiros românticos ao dizer que "a idéia da poesia é a prosa" (Benjamin 1999: 106). A crítica como lugar da poesia, a prosa como enunciação desta falta da linguagem mágica que a linguagem prosaica deve inscrever, são colocações repetidas aqui por Benjamin em sua discussão sobre a tradução. Pensar a tradução como crítica corresponderia a este gesto.



Bibliografia

BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin. Destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". Trad. Karlheinz Barck. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: UERJ, Cadernos de Mestrado, 1994.

———. "A tarefa do tradutor". Trad. Susana Kampff Lages. In HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngue: alemão-português*. Florianópolis: NUT-Núcleo de Tradução (DLLE/UFSC), 2001.

———. *Gesammelte Schriften* I.i. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (Orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

———. *Gesammelte Schriften* II.i. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (Orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

———. *Illuminations. Essays and Reflections*. Trad. Harry Zohn. New York: Schoken Books, 1968.

———. *Mythe et violence*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Denöel/Lettres nouvelles, 1971.

———. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

———. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

———. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

———. *Reflections*. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schoken Books, 1986.

———. *The Correspondence of Walter Benjamin*. Trad. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

———. *The Origin of the German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: Verso, 1985.

DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

———. *Political Writings*. Trad. H.B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

———. *Textos seletos*. Trad. Raimundo Vier. Petópolis: Vozes, 1974.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. "Avant-Propos". In BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe e Anne-Marie Lang. Paris: Flammarion, 1986.

MALLARMÉ, Stéphane. "Crise de vers". In *Oeuvre Complètes*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

SCHOLEM, Gershon. *On Jews and Judaism in Crisis*. Werner J. Dannhauser. New York: Schoken Books, 1976.

———. *Walter Benjamin. The story of a friendship*. Trad. Harry Zohn. New York: Schoken Books, 1981.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidore Blikstein. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

O meio do livro ou a reforma hermenêutica

Materialidade e legibilidade de *Dom Casmurro*

Abel Barros Baptista

Há decerto algumas boas razões para que o destino de *Dom Casmurro* permaneça ligado à célebre questão — ou "enigma" — de Capitu, afinal não tão despicienda como correntemente se tende a supor. Conviria, porém, traduzir o genitivo para termos que sobrelevem o nome próprio, porque a questão — ou enigma, já agora — que persiste não é outra senão a da leitura: o romance de Machado solicita o abandono de algumas presunções que classicamente sustentam a leitura, do mesmo passo que requer a respectiva manutenção. Ou vice-versa. A figura do autor, por exemplo (mas o exemplo da primeira figura decisiva). A presunção clássica dá-o atento e vigilante: o autor inscreve, numa superfície designada "original", certo número de sinais, ao mesmo tempo que vigia de perto a inscrição. Não se processando esta instantaneamente, supõe-se que a vigilância a impede de se desviar do sentido de antemão assinalado ou que reage, em caso de extravio, impondo o reencaminhamento. Numa palavra, a vigilância subordina a materialidade da inscrição à idealidade do significado dela independente: quer dizer, garante a viabilidade do trânsito, neste regime a melhor descrição de leitura, que conduz do traço inscrito à totalidade do significado.

Ora, *Dom Casmurro* é um romance em que se aprende que inscrição e vigilância são figuras siamesas e que o que vamos chamando "intenção" não passa de um nome para a impossibilidade de as separar; mas é também um romance em que a ruína da intenção decorre por inteiro da acção da vigilância sobre a inscrição, ou talvez mais precisamente: da inscrição da vigilância enquanto tal. O romance exibe uma presença excessiva do autor — e refiro-me, é óbvio, ao autor ficcional, que designarei sempre por Dom Casmurro —, muitas vezes em pleno exercício de vigilância, mas desse excesso e sobretudo dessa vigilância não resulta mais do que uma notabilíssima confusão. Chamo "confusão", aliás pedindo o termo de empréstimo ao próprio Dom Casmurro, ao estado paradoxal do livro em que a inscrição parece fazer-se sem vigilância — como se não existisse um significado prévio a orientá-la — e a vigilância se corrompe na materialidade de nova e específica inscrição a que se vê obrigada: um estado em que nada se emenda bem. A particularidade essencial está em que *Dom Casmurro*

coincide materialmente (e quase completamente[1]) com um livro que se apresenta no processo de se escrever, nisso consistindo a ficção fundadora. Daí que a inscrição seja irreversível, pelo que a vigilância, se se pretende eficaz, assume a forma de nova inscrição, e produz um enxerto, que tem o funcionamento da errata: exibe simplesmente a diferença entre um "onde se lê" e um "deve ler-se".

A errata surge neste ponto do capítulo xcvii, "A Saída", que o leitor assíduo conhece bem:

> Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim.[2]

A legibilidade do livro de Dom Casmurro decide-se nesta passagem. Aparentemente — e literalmente —, trata-se tão-só de atenuar ou até corrigir os danos produzidos pela inexperiência, assegurando que o livro chega ao fim sem deixar de dizer "o melhor da narração". Um leitor expedito percebe um momento típico de vigilância — não é incomum um autor que anuncia renunciar digressões —, e talvez se apreste a ler a narração direita sem se deter nos termos que a prometem. Acontece, porém, que, se a noção de inexperiência é vaga, talvez enganadora, "fim" e "narração" são aqui noções problemáticas. De acordo com os termos em que o livro foi apresentado, no capítulo II, não há sentido em distinguir um "melhor da narração", menos ainda em dá-lo "por dizer"; para passar o tempo e combater a vida monótona, Dom Casmurro propunha-se contar alguns dos "tempos idos" de Bento Santiago, propósito que, por outro lado, não implica definição prévia de um começo e de um fim. E se o livro ainda fosse composto segundo o método de "deitar ao papel as reminiscências que [lhe] vierem vindo", tampouco haveria motivo para que se escusasse da inexperiência que o fez ir atrás da pena: estaria sempre a cumprir a finalidade assinalada ao livro, afinal a simples acção de o escrever, e por isso poderia terminá-lo a qualquer momento ou continuá-lo indefinidamente sem prejuízo da unidade ou da coerência interna. Agora, a dois terços do livro, temos notícia de que a composição está sujeita a limites determinados e de que há urgência em completá-la. É desde logo óbvio que a relação de Dom Casmurro com o próprio livro se alterou. Mas o problema não reside na simples inclusão no livro de duas definições antagónicas do mesmo livro, o que por certo, além de plausível, seria suportável sem risco de desfiguração, considerando que vem sendo escrito segundo

1 O ponto de incoincidência é a própria assinatura de Machado.

2 Todas as citações de *Dom Casmurro* seguem a edição peparada por Adriano da Gama Kury (Rio de Janeiro: Garnier, 1988).

um princípio de indeterminação. O problema está em que a nova definição se infere de uma decisão de reencaminhamento perante um desvio que, por sua vez, se conformava com a primeira e explícita definição supostamente em vigor: estamos agora diante de uma definição que se apresenta como se fosse e tivesse sido sempre a única e que justamente define um livro que não suporta senão uma definição única.

De facto, ainda antes de avaliar os efeitos que produzirá sobre a sequência da composição, este capítulo exige por si mesmo uma dupla inferência: a) o livro de Dom Casmurro é agora definido pelas noções de totalidade e completude, em rigor estranhas ao livro projectado no capítulo II; b) os limites do livro são determinados por uma entidade ideal e exterior ao livro, uma história completa, que também não se confunde com as "reminiscências que vierem vindo". Numa palavra, a relação do "meio do livro" com a urgência de chegar ao fim só é inteligível se o livro tiver sido projectado como totalidade unificada. Acabar o livro significa completar a narração, e o "meio do livro" não designa apenas o meio da história — um ponto de viragem demarcado no encadeamento dos factos em direcção a um desfecho —, designa também ou sobretudo a coincidência do livro com a narração de uma história completa. Daquele "aqui devia ser o meio do livro" só pode, então, decorrer que o livro se desviou da conformação a uma sua representação ideal, que necessariamente o antecede e que orienta e vigia a respectiva composição.

A acção da vigilância consiste, pois, em chamar a história por narrar à actualidade do livro, em activar, como se reactivasse, uma regra de subordinação da escrita à narração de uma história completa. E, no geral, fá-lo com sucesso. Dali em diante, o livro reconfigura-se; dali para trás, porém, nada se altera. Se é indispensável que a narração da história subordine o livro desse ponto em diante, parece não haver prejuízo em que não o tenha subordinado sempre, do princípio ao fim. É evidente que o capítulo conjuga duas atitudes incompatíveis, uma que se conforma com a inexperiência e aceita a irrevogabilidade do livro por ela afectado, outra que prescreve uma subordinação disciplinada aos limites da história. A primeira seria conseqüente na condição de aceitar que o livro pode acabar em qualquer ponto e a qualquer momento, por razões diversas e até heterogéneas ao trabalho da escrita; a segunda exigiria a reconfiguração de todo o livro em função da história e a supressão dos desvios para restabelecer a integridade do caminho. Qualquer delas dispensaria obviamente um capítulo aparentemente — e literalmente — destinado a banir digressões, aliás insusceptível de se inserir no livro sem reincidência no vício que pretende extirpar.

Começamos, então, a perceber a eficácia paradoxal — a confusão — da vigilância sobre a inscrição. Reconfigurando o livro daquele ponto em diante

e deixando intocadas as marcas da inexperiência, Dom Casmurro sujeita-se à irreversibilidade da inscrição, e assim divide o livro quando tenta unificá-lo, inserindo dois livros na linearidade do mesmo livro: aquele que subordina forma e limites à história que o precede e aquele que, por vocação ou acidente, não se subordina necessariamente à narração de uma história. Ora, precisamente aqui a vigilância se constitui errata: aqui quer dizer quando o erro não pode ser emendado. As erratas, de facto, não conseguem corrigir erros, apenas dizem que certos erros não puderam ser corrigidos. Daí a necessidade de distinguir dois efeitos:

a) O efeito regular ou retroactivo, consistindo na emenda pela transformação imaterial da inscrição, ou seja, comete ao leitor um programa de releitura: onde se lê "dois terços do livro" deve ler-se "meio do livro"; onde se lê um autor inexperiente arrastado pela pena deve ler-se um caminho narrativo único, delineado de antemão e percorrido do princípio ao fim; onde se lê um livro digressivo, dividido em capítulos curtos, ligados entre si por conexões frágeis, por vezes caprichosas, composto ao sabor das "reminiscências que vierem vindo", deve ler-se um livro projectado como totalidade unificada, cuja forma, limites e método de composição o conformam a uma história completa, configurada de antemão por um princípio, um meio e um fim.

b) O efeito irregular ou, digamos, parasitário: as erratas salientam o erro e sublinham a impossibilidade da emenda. O "meio do livro" representa o lugar de uma imperfeição, ou falha, que afecta todo o livro porque é o livro enquanto totalidade que está em causa. Também deste efeito se deduz um programa de releitura, porém incompatível com aquele outro do efeito regular, já que, partindo do exame do erro apontado, chegará a interrogar a própria acção da errata: esta vem corrigir o desvio pela reposição do caminho projectado ou efectua um novo desvio que agora legitima enquanto caminho? Deparamo-nos, de facto, com uma alternativa em que a decisão é impossível: ou a errata vem impor um caminho que não estava projectado, e então a verdadeira acção não é de correcção mas de transformação do livro noutro livro sem tocar no que está escrito; ou a errata vem efectivamente reencaminhar o livro após demoras ou desvios causados pela inexperiência ou o que seja, caso em que, uma vez que também não corrige o erro, suscita um novo princípio de interrogação: que aconteceu ao livro afectado pela inexperiência? será possível recuperar o livro marcado por demoras, interrupções ou desvios?

A alternativa paralisa a decisão, mas não a leitura; pelo contrário, é ela que a faz avançar, no caso recuando através da operação retrospectiva que a errata em qualquer dos efeitos exige: relendo, o leitor reencontrará, desde o início, diferentes modalidades da mesma alternativa numa tensão entre o livro que

se compõe de "reminiscências que vierem vindo" e o livro em que cada momento é parte de um todo a que deveria dar acesso e que por sua vez o iluminaria. A própria escolha da "tarde de novembro" para começo da "evocação" entende-se lendo "todo o livro" — é o começo da história —, mas também se entende lendo apenas a respectiva narração — é o começo de Bentinho. No extenso e complicado movimento digressivo dessa secção inicial, os dois entendimentos são inseparáveis. Dir-se-á que também não se separam o começo de Bentinho do começo da história, aí residindo justamente toda a "tese" de Dom Casmurro. Porém, o problema não se situa no interior da história, mas no princípio de construção do próprio livro que a conta, e a verdade é que o regresso ao início, depois de lido o capítulo final, não anula a possibilidade do "começo de Bentinho" enquanto começo de um livro que não se destina necessariamente a contar uma história configurada de antemão: a reconfiguração pedida pelo efeito regular da errata não consegue nem absorver nem excluir tudo aquilo que, nesse começo, não se integra na linearidade da narração de uma história. Uma leitura minuciosa dos capítulos iniciais mostra que a noção de começo dependente de uma totalidade inscreve-se no livro precisamente graças ao movimento de escrita que evolui sem relação com a ideia de totalidade[3].

Como é evidente, a eficácia do efeito parasitário consiste em suspender o efeito regular. Ora, a leitura moderna de *Dom Casmurro* tem dependido da exclusão do efeito parasitário: quatro décadas de interrogação crítica acolheram, sem o interrogar, o efeito retroactivo da errata, assumiram-no como declaração explícita da intenção de Dom Casmurro, tomaram essa intenção como princípio totalizante do livro. Poderá estranhar-se que uma tradição crítica que, a partir de Helen Caldwell, leu *Dom Casmurro* desconfiando do autor ficcional, se tenha sujeitado sem sombra de inquietação a esta problemática injunção da errata[4]. Na verdade, tal sujeição é indispensável se se quer reconfigurar todo o livro como totalidade unificada: dela, e apenas dela, resulta a idéia de que o livro de Dom Casmurro se escreve deliberadamente, do princípio ao fim, para contar uma certa história sob um certo ponto de vista. Por isso a operação que imputa a Dom Casmurro uma intenção totalizante se confunde necessariamente com uma transformação imaterial da inscrição, e por isso é inteiramente cúmplice do efeito regular da errata. Decide-se na errata, para dizer logo tudo, a condição de possibilidade de uma leitura hermenêutica.

3 O processo é bem mais complicado, e aqui não posso senão esboçá-lo. Permito-me remeter para a análise que efectuei em *Autobibliografias* (469-485).

4 Tanto quanto sei, o único ensaio que discute com alguma demora esta passagem do romance é o de Silviano Santiago. O propósito, porém, é o de restabelecer aquilo mesmo que aqui se arruína: a presença efectiva da intenção totalizante de Dom Casmurro. A argumentação de Silviano Santiago assenta na figura da manipulação, a que voltarei. Para uma discussão, ver *Autobibliografias* (110-118).

Compreende-se então que o intérprete sofra a tentação irreprimível de emendar o livro — isso mesmo aliás faz dele intérprete —, afinal visando a reconstituição de um único capítulo, de um livro de capítulo único, como que inscrito instantaneamente, na verdade nem livro nem capítulo, mas entidade ideal desprovida e dispensada de qualquer materialidade veicular. O programa da emenda correspondente ao efeito regular da errata foi exposto de forma lapidar por Doris J. Turner:

> *Dom Casmurro* dá a impressão de estar fragmentado em numerosos capítulos de pouca ou nenhuma relação imediata com a narrativa central. No entanto esses mesmos capítulos são fundamentais e parte integrante do todo, já que cada um dá corpo e sustenta muito do significado emotivo e conceptual do romance. (Turner 1976, 55.)

O empreendimento do ensaio de Turner, clarificar os capítulos "estranhos", vale sobretudo pela exposição precisa do objectivo — a restituição do todo —, pela designação do obstáculo — a aparência de fragmentação causada pelos capítulos "estranhos" — e, em particular, pela pressuposição de partida: o livro define-se em função de uma narrativa central e de um significado único. A acção da errata detecta-se justamente no facto de esta pressuposição nunca ser interrogada, não obstante as *aparências*: por que razão a narrativa central define o livro e a fragmentação cria a aparência que o desfigura? Decerto não se poderá sustentar que a aparência enganadora está antes na suposição de narrativa central; mas o efeito de subordinação do livro a uma história, já o vimos, inscreve-se nele enquanto operação de vigilância suscitada precisamente pela ocorrência dos capítulos "estranhos"[5]: e o exame de cada um deles acaba por não produzir mais do que a comprovação da impossibilidade da transformação imaterial da inscrição.

Daí que a figura dominante da tradição crítica, em que se evidenciam tanto o alcance como os limites da sua vocação hermenêutica, seja a manipulação, levada ao ponto em que se pretende com ela descrever a composição do livro: não há verdadeira digressão, nem verdadeiro desvio, nem demora na narração, porque tudo isso se resume a uma estratégia de manipulação da leitura. O trabalho essencial está menos em determinar a intenção totalizante de Dom Casmurro, essa suposta explícita e inequívoca, do que em delimitar os momentos decisivos em que a voz de Machado interfere para denunciar o autor ficcional. O trânsito interpretativo encara a composição como dúbio artifício que, dado por um, Dom Casmurro, mascara o sentido, e dado, ao mesmo tempo, por outro, Machado, o revela. De Caldwell a Schwarz, a aventura decifradora de *Dom Casmurro* assenta simplesmente nisto: a interpretação faz-se, e só pode

5 Os capítulos analisados por Doris J. Turner são os seguintes: "A Ópera", "Os Vermes", "Uma Reforma Dramática", o episódio Manduca e "O Barbeiro". A esta lista se poderiam juntar vários outros, mais ou menos estranhos, além de que cada um deles, em regra, integra uma pequena série de capítulos ou de partes de capítulo.

fazer-se, contra o autor ficcional e contra a forma singular de composição do livro que escreve. A maior vantagem, como se compreende, é a dissolução da própria errata nessa estratégia geral de manipulação que organiza o livro: Dom Casmurro simularia corrigir um livro que no entanto cumpre escrupulosamente o projecto que delineou. Mas a conseqüência não será menos devastadora: como conciliar numa mesma estratégia manipuladora duas indicações opostas do projecto do livro? Onde está a manipulação: na primeira, no capítulo ii, ou na segunda, no capítulo xcvii? Ou em ambas? E que função desempenharia nessa estratégia a indicação do "meio do livro"[6]? Enfim, como compreender que uma estratégia manipuladora acabasse afinal por se denunciar a si mesma, para mais recorrendo a pretexto tão frágil como a falta de papel?

Não pretendo retomar agora uma discussão que empreendi noutro local[7]. Apenas sublinho que a figura da manipulação conduz a leitura ao impasse porque é tão incapaz como qualquer outra de funcionar enquanto figura totalizante do livro de Dom Casmurro. De um modo mais geral, qualquer aproximação hermenêutica parte de pressuposições que o romance põe em causa. Mais precisamente, o romance reclama uma leitura hermenêutica pela mesma operação que a inviabiliza. A operação da errata, nos seus dois efeitos, tem essa eficácia paradoxal, exigindo, por um lado, a recomposição do livro segundo o ideal clássico do livro e repondo, por outro, um tipo de livro que barra o acesso a uma intenção totalizante. Não há por isso leitura do romance que possa eximir-se ao confronto com o capítulo da errata: nesse confronto se decide a singularidade da legibilidade de *Dom Casmurro*.

Dom Casmurro é antes do mais um livro sobre a possibilidade de escrever livros, e por isso exige do leitor menos a compreensão do que Dom Casmurro intentou dizer do que das razões que o impediram de o dizer num livro organizado para esse fim: ou seja, perceber que para Dom Casmurro se tornou bem mais importante interpretar o próprio livro do que interpretar a vida que esse livro supostamente conta. Impor um sentido ao livro sem tocar na

6 Silviano Santiago tem uma resposta para esta pergunta, aliás o esteio da sua leitura do romance. Dom Casmurro estaria a justificar um desequilíbrio necessário para convencer o leitor da justeza da sua tese. Essa tese consistiria, não tanto na culpa de Capitu, mas na ideia de que o conhecimento da Capitu menina o colocava em posição de decidir com justeza sobre os actos da Capitu adulta. Seria este, pois, o ardil a denunciar: Dom Casmurro dedica dois terços do livro à Capitu menina e apenas um terço à Capitu adulta, porque a respeito desta última não dispõe senão de uma interpretação provável; o seu objectivo é utilizar e generalizar como meio de persuasão a autoridade da posição de testemunha, que ocupou no período correspondente à Capitu menina, iludindo a fragilidade da condição de intérprete, que ocupa no período correspondente à Capitu mulher. O apelo dirigido ao leitor no último capítulo ("se te lembras da Capitu menina..."), viria mostrar que toda a estratégia de Dom Casmurro se baseia num preconceito: "Não é de estranhar [...] que gaste 2/3 do livro descrevendo as suas impressões da Capitu menina e 1/3 da Capitu adulta. Ora, o que nos provaria que a tese de Dom Casmurro é válida a não ser certa noção preconcebida, certo preconceito, de que o adulto já está no menino, assim como a fruta dentro da casca." (Santiago 1978, 36.) Por sedutora que pareça, a verdade é que esta leitura não é menos prisioneira do efeito regular da errata. De facto, Dom Casmurro não gasta dois terços do livro a descrever "as suas impressões de Capitu menina": há largas digressões em que Capitu nem sequer figura, e a parte do livro que antecede a errata gasta-a realmente a falar de vários outros assuntos.

7 Cf. em *Autobibliografias* sobretudo a secção dedicada ao que chamei "paradigma do pé atrás" (367-400).

materialidade da inscrição, exercer a vigilância apelando à transformação imaterial do livro, é o procedimento da errata. Mas isso é também o que chamamos leitura. A impossibilidade de emendar o livro é a impossibilidade de o ler; e no entanto, lemos essa impossibilidade e, mais do que isso, a legibilidade do livro depende da possibilidade de a lermos. É a esta possibilidade estranha que chamo a reforma hermenêutica.



Referências

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias*. Solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis. A Study of Dom Casmurro*. Los Angeles: University of California Press, 1960.

SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". *Uma literatura nos trópicos*. S. Paulo: Perspectiva, 1978.

TURNER, Doris. J. "A Clarification of Some 'Strange' Chapters in Machado's *Dom Camurro*". *Luso-Brazilian Review*, 13, 1, 1976.

Gênero e poesia em João Cabral

Marta Peixoto

Grande parte da poesia de João Cabral volta-se, como se sabe, para o fazer poético: inúmeros de seus poemas não só propõem uma certa forma de fazer artístico mas também a exemplificam. Nesta meditação reiterada sobre o fazer poético que se dá na própria poesia, comparecem certas idéias e práticas recorrentes que a crítica sobre o poeta há muito vem destacando. Observa-se, por exemplo, que Cabral celebra e pratica a poesia racional, resultante do rigor e do cálculo: poesia enxuta, contundente, de "geômetra engajado," como quer Haroldo de Campos.[1] Poesia que exclui terminantemente a retórica altissonante, a prolixidade, o sentimental. Observa-se também que Cabral equipara a escrita a construções materiais: o poeta como arquiteto da palavra, engenheiro do verso. Estes aspectos da figuração da escrita em Cabral já foram estudados com bastante freqüência a ponto de se converterem, como afirma Sebastião Uchoa Leite em artigo recente, nos "truísmos em torno de sua obra."[2] Gostaria de refletir aqui sobre um aspecto talvez igualmente patente mas pouco estudado da figuração da escrita em Cabral: o uso de imagens sexualizadas em muitos dos poemas que configuram a poética – ou melhor, *algumas* das várias poéticas cabralinas.

Com a crítica feminista norte-americana e européia, *gender* ou o gênero sexual – isto é, as construções culturais e simbólicas que tomam por base as diferenças biológicas dos sexos – passou a funcionar como categoria analítica e a ser reconhecido como um fator importante na produção, circulação e consumo do discurso literário. Depois de uma fase inicial da crítica feminista em que o interesse se voltou quase exclusivamente para o feminino – representações da mulher, a produção cultural de mulheres, debates sobre a *écriture féminine* – sobrevieram novas fases de investigação literária nas últimas duas décadas, desde os anos '80. Nesta época, surgiu o reconhecimento de que a escrita masculina também é marcada pelo gênero, e que estudá-la deste ponto de vista pode ser proveitoso. E com *queer studies*, não só se destacou nos estudos literários a importância do homossexualismo e de sexualidades que não se encaixam em divisões binárias mas também revelou-se o poder opressivo inerente à própria construção binária do gênero.[3] Algumas leituras neste

1 CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 67-75.

2 LEITE, Sebastião Uchoa. João Cabral e a tripa. *Folha de São Paulo (Mais!)*, 17-10-99, p. 5-7.

amplo e fascinante campo intelectual de *gender studies* levaram-me a repensar certos truísmos em torno da poética de Cabral, não para negá-los, mas para constatar que não esgotam o que pode ser dito sobre a prática e teorização da poesia em Cabral.

Este ensaio pretende indagar a função de valores tradicionalmente designados como "masculinos" e "femininos" na figuração da escrita em Cabral, destacando principalmente um recurso habitual da imagética cabralina que costuma representar poéticas poderosas com imagens de sexualidade masculina.

Constata-se, a um primeiro olhar, uma correspondência muito próxima entre as qualidades que caracterizam a poética desejada e as características tradicionalmente consideradas masculinas: agressividade, contenção ou mesmo secura emocional, racionalidade, contundência. Chama a atenção também a inegável codificação masculina de algumas figuras e imagens que transmitem esta poética: toureiros, facas, pedras e "balas enterradas no corpo".[4] O propósito da reflexão que se segue não é detectar eventuais posicionamentos machistas, mas sim observar como funciona esta imagética masculina, em relação a outros elementos fundamentais da estética de Cabral.

Vejamos alguns exemplos, escolhidos um pouco ao acaso, mas representativos de momentos – e momentos altos – da poesia cabralina. O poema "Alguns toureiros" destaca as figuras másculas de toureiros espanhóis que, no entanto, em lugar de manipular capa e espada, cultivam flores, tornando-se assim representantes do poeta e de diversos tipos de poesia. Manolete, "o toureiro mais agudo, / mais mineral e desperto," recebe posição de destaque no poema, representando a poesia que Cabral ambiciona e faz:

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

3 Ver SHOWALTER, Elaine. "Introduction: The Rise of Gender," em Elaine Showalter (Ed.). *Speaking of Gender*. New York: Routledge, 1989.

4 "Uma faca só lâmina". MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 205. Todas as citações de Cabral (com exceção de entrevistas) remetem a esta edição, como também os números de página entre parênteses sem outra indicação.

e como então trabalhá-la
com mão certa, pouca, e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema. (158)

A flor, velha metáfora da poesia lírica, aqui aparece em contexto perigoso. Mais que isso, a flor é o próprio elemento perigoso, ocupando nos versos citados o lugar do touro como a força a ser domada. O fazer da poesia exibe-se como arte viril: é preciso coragem e habilidade extremas para domar a explosão, para evitar os excessos e descontroles que a flor lírica pode desencadear. Só assim é possível atingir a medida justa do poema nem perfumado nem poetizado.

Se em "Alguns toureiros" a flor é o elemento feminino que o poeta viril controla, em outros poemas o caso não é tanto de controle como de transformação. Em "Escola das facas," por exemplo, o vento alísio aprende a modificar o seu impacto assimilando, ao sobrevoar a Zona da Mata, o gume das folhas laminadas de coqueirais e canaviais. Na escola da experiência e do embate com o meio ambiente, o alísio abandona o que tinha inicialmente de feminino: "Suas mãos, antes fêmeas, redondas,/ ganham a fome e o dente da faca"(429). O alísio adquire, assim, "mão cortante e desembainhada", características tradicionalmente consideradas masculinas e sempre prezadas na poética cabralina.

Já em outro dos grandes poemas sobre a poesia de Cabral, "A palo seco", a narrativa da potencialização da poesia depende da metáfora central do *cante a palo seco*, o *cante* flamenco sem acompanhamento instrumental, que se configura no poema com atributos masculinos. Representa a poesia despojada, em que a voz se lança sozinha em meio ao silêncio circundante, atuando em cenários metafóricos que vão se modificando ao correr do poema. Sempre, no entanto, contrapõem um elemento cortante, duro, agudo, agressivo, a uma força contrária que oferece resistência externa, ou que, infiltrando-se, apodrece-o por dentro. Destaca-se aqui a dificuldade que tem o elemento ativo em prevalecer contra a oposição, possibilitando interpretações inclusive políticas da voz que rompe silêncios e censuras. Esta voz que a custo prevalece, desprotegida mas persistente, afirmando-se em ambiente hostil, certamente se apresenta em termos masculinos, inclusive de sexualidade masculina: basta pensar na metáfora do título, a palo seco. A série de metáforas que vão se deslocando e substituindo umas às outras, representam o *cante* que, despido e de uma independência radical, se opõe a seu também cambiante adversário, o silêncio. Se o *cante* é lâmina, chama nua, diamante, o silêncio é metal gelado, ou líquido denso, ou líquido sutil e infiltrante, ou tela que difícil se rasga e logo volta a se emendar. Estas diversas lutas surtem

resultados apenas provisórios. Narram-se as pequenas e repetidas guerrilhas contra um inimigo poderoso. A vitória, se é que há vitória, está na atitude de quem, disposto a continuar a lutar, não busca bajular ou agradar:

A palo seco é o *cante*
que mostra mais soberba;
e que não se oferece:
que se toma ou se deixa;

cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
é cante que não canta,
cante que aí está. (250)

Apesar do *cante* apresentar, como vimos, características masculinas, ocupa uma posição de autoridade precária e ameaçada. O poema narra a afirmação do *cante* como o difícil acesso a um poder masculino, sem demonstrar a prepotência de quem já atingiu este poder de forma definitiva. Podemos ver no *cante* uma versão da faca, "metáfora privilegiada, na poesia de Cabral," como afirma Silviano Santiago, "para [uma] voz clara, agressiva, e dogmática."[5] No entanto, é preciso lembrar que o que se narra neste poema não é a posse definitiva desta voz, mas a sua difícil busca. "Há em Cabral," diz ainda Silviano Santiago, "uma linguagem (e, portanto, um conhecimento) que exclui a dúvida: uma linguagem poética clara e transparente, certa e solar, impecável na sua lógica negativa, que possibilitou poemas dogmáticos e excludentes".[6] Para Silviano, só em *A escola das facas*, de 1980, com o surgir de poemas autobiográficos, se inicia um processo de desdogmatização na poesia de João Cabral, "traço autobiográfico" que "em Cabral serve de corpo-de-apoio para a voz abstrata e poética que antes falava com clareza, agressividade e dogmatismo. Mas ainda e sempre falava sem o apoio de um corpo humano".[7] Mas talvez a poesia de Cabral, mesmo antes de acolher elementos autobiográficos, seja menos dogmática do que se pensa, e que já tenha o seu corpo-de-apoio, se não num eu lírico ou autobiográfico explícitos, neste corpo humano e masculino e metaforizado, cujas trajetórias persistentes tantos poemas narram.

Não que o autoritarismo em Cabral seja um aspecto negligenciável. Vejamos outro poema em que talvez se encontre em sua forma mais acabada, o célebre "Graciliano Ramos", que descreve com rara perspicácia tanto a linguagem do romancista quanto a do próprio poeta. Este poema apresenta uma

5 SANTIAGO, Silviano. "As incertezas do sim". *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 42.
6 Ibid., p. 43.
7 Ibid., p. 42.

camada dupla de autoritarismo verbal, pois o eu do poema é Graciliano Ramos sem deixar de ser também e indiretamente o eu lírico cabralino. Aqui, no entanto, a linguagem-faca transparece sobretudo em seu aspecto instrumental, linguagem útil, que não apenas implementa a vontade de quem a manipula mas também a dirige no sentido da luta social a favor dos excluídos. As insistentes expressões tautológicas, que, se em outro contexto poderiam talvez indicar uma precariedade humilde de recursos, aqui parecem fazer alarde de uma certa prepotência, afirmando escolhas e ações de quem não deve explicações a ninguém: "Falo somente com o que falo," "Falo somente do que falo," "Falo somente por quem falo," e "Falo somente para quem falo" (311-12). Mas este autoritarismo, no entanto, de palavras contundentes, giradas ao redor do sol "que as limpa do que não é faca", encontra o seu sentido maior na defesa de "quem existe nesses climas / condicionados pelo sol, / pelo gavião e outras rapinas"(311-12). Assim, a sede de justiça, de fazer com que a palavra poética contribua para um fim maior, justifica e resgata o autoritarismo verbal de João Cabral, que neste poema atinge talvez o seu ponto máximo. E o leitor, que, se por um lado pode sentir-se agredido pela linguagem imperiosa que "bate nas pálpebras como / se bate numa porta aos socos"(312), pode também identificar-se à fúria justiceira, e ao ímpeto (ou ilusão) de uma linguagem que "pode cortar com rigor e vigor as carnes esclerosadas da classe dominante brasileira" (para citar mais uma vez Silviano Santiago)[8]. Se nos poemas comentados acima a linguagem e as imagens de conotação masculina representam a poesia desejada e eficaz, o que ocorrerá quando os artistas produtores das linguagens louvadas forem não homens mas mulheres? A antologia *Poesia crítica* de 1982, em que o próprio Cabral reúne exemplos de poemas que comentam o fazer artístico seu e de outros, contém cinco poemas sobre a produção artística feminina.[9] Não surpreenderá a nenhum conhecedor da poesia de Cabral observar que a arte praticada por estas artistas mulheres – todas louvadas como exemplares – demonstra uma continuidade absoluta com a arte de criadores homens. Por exemplo, Marianne Moore, outra adepta da linguagem-faca, "emprega quando escreve / instrumento cortante: / bisturi, simples canivete" (292). Em "Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen," o fazer poético da poeta portuguesa tem por metáfora o processo industrial da usina, pois tanto uma como a outra fazem e refazem:

> Sofia vai de ida e volta (e a usina);
> ela faz-desfaz e faz-refaz mais acima,
> e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
> algarves de sol e mar por serpentinas. (339)

8 SANTIAGO, Silviano. "Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)", em *Vale quanto pesa* , p. 40.

9 MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

Em outro poema, a escultura de Mary Vieira assimila, por sua vez, lâminas e máquinas, segundo o poema que descreve a sua arte em termos de uma série de preceitos:

Dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio
.....
dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte (375)

Outra artista plástica, a gravadora Vera Mindlin, também merece elogio por seus desenhos que dão a ver "a coisa máquina:"

com sua aparência grosseira,
compacta (e todavia grávida),
com o basto e o peso do metal
que é mais pesado quando em máquina. (399)

Apesar da referência à gravidez, o objeto artístico de Vera Mindlin não remete nem ao feminino biológico nem ao feminino cultural de delicadezas e belezas frágeis. Vera Mindlin, assim como as outras artistas mulheres que Cabral menciona, são partidárias de estéticas modernas que lembram, por exemplo, o funcionalismo e rigor geométrico da escola Bauhaus, e em nada se afastam das preferências estéticas de Cabral. É interessante notar a recorrência da máquina como metáfora tanto na rede imagética que descreve o fazer da poeta Sofia de Melo Breiner (a usina) como nas imagens concretas, em gravuras ou esculturas criadas pelas artistas plásticas Mary Vieira e Vera Mindlin. Destaca-se assim nestas artistas a participação na produção cultural, afastando-as de qualquer contato ou contágio, por metafórico que fosse, com a reprodução biológica ou com o feminino cultural. A antropóloga Sherry B. Ortner propõe, em seu artigo já clássico "O feminino está para o masculino assim como a natureza para a cultura?", que é numa suposta maior proximidade da mulher com a natureza que se apóia a lógica da sua desvalorização em relação ao homem, tido como participante da ordem superior da produção cultural. Sem ser necessariamente derivada de fatos reais – pois tanto a mulher como o homem na realidade fazem parte da natureza e da cultura – esta lógica apresenta uma enorme pertinácia e serve de apoio à desvalorização da mulher em todas, segundo Ortner, as sociedades humanas conhecidas.[10] Se Cabral, por um lado, coloca as mulheres artistas em pé de igual-

10 ORTNER, Sherry B. Is Female to Male as Nature is to Culture?", em *Woman, Culture and Society*, eds. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 67-87.

dade com os homens, por outro lado as separa de qualquer feminino cultural ou biológico que pudesse diminuir as suas realizações no campo artístico. Para Cabral, a poesia válida tem um impacto masculino, mas a mulher – por que não? – pode também participar.

Esta espécie de cruzamento das fronteiras entre os sexos, que faz com que as artistas mulheres tenham igual acesso a artes mais ou menos marcadas pelo masculino, observa-se também na belíssima seqüência de poemas "Estudos para uma bailadora andaluza". Aqui se sugere que a perfeição artística da bailadora, cuja dança possui dicção "tão morse e tão desflorida" (222), se deve justamente ao fato de seu desprezo pelo feminino cultural, ao qual ela substitui uma vitalidade de fêmea que no entanto apresenta certas características masculinas.

Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore,
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la. (222)

A bailadora, que metaforicamente se associa ao camponês rude e robusto (e não, diga-se de passagem, a uma camponesa), tem como contra-imagem negada a bailarina, um dos avatares do feminino tradicional. Os possíveis atrativos sexuais desta bailarina são sumariamente negados, pois "sempre" se assemelha a uma ave "assexuada e mofina". É como se o feminino, para ser atraente, tivesse necessariamente de conter fortes traços masculinos, o

que se observa também no poema final da seqüência. Este termina numa imagem que não seria demais caracterizar como fálica. O progresso da dança assemelha-se a um gradual desnudamento, semelhante ao que ocorre com a espiga: "verde, envolvida na palha; / madura quase despida" (224). No final da dança, destaca-se plenamente esta imagem de afirmação:

> A imagem que a memória
> conservará em sua vista
> é a espiga, nua e espigada,
> rompente e esbelta, em espiga. (225)

Se quiséssemos partir para interpretações psicanalíticas, poderíamos até recorrer à mulher fálica freudiana, mulher imaginada que possui o órgão genital masculino ou seus símbolos, não só no caso da bailadora andaluza mas também no de algumas das outras mulheres produtoras de textos artísticos citadas acima, cujos textos ou procedimentos artísticos se descrevem com imagens fálicas.

Mesmo não sendo o objetivo deste ensaio a interpretação psicanalítica nem do texto nem do autor, é interessante observar em Cabral uma atitude que está longe de ser isenta ou fria para com a possível conexão da poesia com noções de masculino e feminino e com as transgressões deste binarismo prescrito. Nota-se até um certo preconceito com relação a uma suposta qualidade afeminada não só da poesia lírica tradicional mas de seus praticantes. Numa entrevista de 1989, Cabral afirma que não gosta de ser chamado de poeta: "Você imagina logo aquele cara com uma cabeleira grande, uma gravata *cavalière*, um sujeito irresponsável, talvez até homossexual..."[11] E, como Cabral sugere nesta mesma entrevista, o "cerebralismo, o intelectualismo" servirão de índice de opções poéticas e vitais totalmente diversas: "eu gostaria de fazer uma poesia ainda mais cerebral do que eu faço".[12]

Um dos sentidos, então, que podemos dar à insistência das imagens que remetem à sexualidade masculina ou ao masculino cultural na figuração da escrita e de outras linguagens artísticas em Cabral relaciona estas imagens masculinas ao antilirismo, ao lirismo contra, do poeta. Considerada num contexto internacional, a poesia de Cabral pode ser colocada entre os movimentos e poetas do século XX que puseram o lirismo em xeque sem deixar de criar dentro de seus parâmetros: o imagismo norte-americano, por exemplo, com a subjetividade oblíqua e o apego a descrições precisas, o Neruda de *Odas elementales*, a poesia de Marianne Moore e Francis Ponge. Como Marianne Moore, que em verso famoso afirma sobre a poesia "I, too, dislike

11 "João Cabral de Melo Neto", *34 Letras*, número 3, março 1989, p. 14.
12 Ibid.

it" – "A mim, também, me desagrada" – Cabral como se sabe (é um dos truísmos) elabora um lirismo do contra, sempre desconfiado quando não agressivo para com um outro lirismo, oponente necessário, que encara a poesia como expressão do eu. As imagens de poder masculino que Cabral assimila ao seu projeto poético estariam então encarregadas de afirmar uma poesia não-comprometida com um subjetivismo exacerbado e "fraco", para não dizer feminino, e aliada a um intrumentalismo eficaz, que, em certos momentos, ambiciona não só dar a ver mas modificar condições injustas no mundo social. É claro que esta narrativa que discerne o poeta, "de alma e armas em riste" (394), como o "homem a quem a faca / corta e empresta o seu corte" (214), é apenas uma das múltiplas narrativas que podem ser desentranhadas das poéticas de Cabral, mas certamente uma narrativa privilegiada que teve influência marcante tanto em poemas dos mais extraordinários como na crítica da sua poesia, sem que fosse, no entanto, assinalada a importância da imagética masculina nesta configuração. A rede de metáforas que em Cabral tantas vezes veicula a poética escolhida se apóia não só na anatomia masculina e em seus processos, mas também e sobretudo em sua simbolização cultural como instância de poder.

Seria, no entanto, insuficiente e superficial caracterizar a figuração da escrita em Cabral aqui assinalada como apenas machista. Dada a plurivalência da linguagem literária, estas caracterizações em todo caso não podem ser mais que provisórias. Segundo Elizabeth Grosz,

> ...no text can be classified once and for all as wholly feminist or wholly patriarchal: those appelations depend on its context, its place within that context, how it is used, by whom and to what effect. These various contingencies dictate that at best a text is feminist or patriarchal only provisionally, only momentarily, only in some but not in all its possible readings, and in some but not all its possible effects. (Grosz 23)[13]

Uma destas leituras possíveis poderia até destacar aspectos da poética de João Cabral surpreendentemente afins aos projetos do feminismo e do estudo dos gêneros, que são projetos afinal empenhados em examinar a produção discursiva de relações de poder definidas pelo gênero sexual, e, em última análise, desfazer hierarquias. Não que se queira afirmar um Cabral feminista, nem recompor as intenções do autor "como um animal pré-histórico é recomposto a partir de um pequeno osso."[14] O propósito aqui é

13 "...nenhum texto pode ser classificado de uma vez por todas como inteiramente feminista ou inteiramente patriarcal: estes rótulos dependem de seu contexto, seu lugar dentro do contexto, como é usado, por quem e para que fim. Estas contingências ditam que um texto será feminista ou patriarcal apenas provisoriamente, apenas momentaneamente, em algumas mas não em todas as suas leituras possíveis, em alguns mas não em todos os seus efeitos possíveis". GROSZ, Elizabeth. Feminism after the Death of the Author. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995, p. 23-24.

14 MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição, *Obra completa*, p. 729.

simplesmente observar certas configurações no texto e delinear interpretações a que elas dêem lugar: aspectos menos óbvios e até paradoxais que, em conclusão, gostaria de destacar. O caso das mulheres artistas que não deixam de ter acesso a poéticas fortes e masculinizadas, se por um lado pode ser interpretado como excludente de valores culturais femininos, pode por outro lado ser visto como uma crítica a uma hierarquia que prende mulheres a certos tipos de características, saberes e fazeres que limitam e impedem outras opções. E vale a pena pensar na difícil trajetória percorrida pelo fazer artístico em Cabral na afirmação da voz poética contra forças externas e internas que lutam por silenciá-la. Flora Süssekind observa "que são sobretudo vozes que não soam, roucas, frias, meio mudas que se manifestam na poesia cabralina" e continua:

> os atributos ou situações empregados, na poesia de Cabral, para descrever a voz humana apontam, em geral, para um alcance reduzido, para algum tipo de barreira expressiva (rouquidão, gagueira, secura) ou de precariedade de sustentação...[15]

Esta barreira expressiva também impede – e possibilita – o fazer artístico em Cabral, que necessita de facas, armas e balas para se impor. O "fazer em luta," o "fazer com luta," como diz Cabral sobre Miró.[16] Se bem que marcada tão ostensivamente pelo masculino cultural – e até anatômico – não seria esta uma luta afim à luta de mulheres artistas tão estudadas pela crítica feminista, luta por estabelecer-se num campo cultural possivelmente hostil? Cabe observar aqui um fato talvez relacionado, a relativa freqüência de ensaios críticos sobre Cabral de autoria feminina. Esta poesia que valoriza um fazer artístico tão marcado pelo masculino acabou sendo particularmente atraente a estudiosas mulheres, fato digno de nota que demonstra, entre outras coisas, que em matéria de gênero as identificações são mais complexas do que podem parecer à primeira vista. A figuração da escrita em Cabral, que tantas vezes inscreve o acesso a um poder masculino, não impõe, então, uma leitura igualmente masculinizante, pois na especificidade de sua execução, delineia um contexto em que outras lutas – mesmo e paradoxalmente a feminista – podem se inserir.



15 SÜSSEKIND, Flora. "Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo", em *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras / Editora UFMG, 1998, p. 38-39.

16 João Cabral de Melo Neto, citado em Flora Süssekind, op. cit., p. 48.

Traçados pós-cabralinos: Ana C. & Caio F.

Italo Moriconi

O objetivo da presente apresentação é dar conta de um projeto de pesquisa que estou começando a desenvolver, e que tem por título "Condições da escrita na contemporaneidade", inserido, neste momento, como pesquisa de pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Escola de Comunicação da UFRJ, coordenado por Heloísa Buarque de Hollanda. O projeto está ligado à linha de pesquisa "Cultura de mercado e responsabilidade ética". É um projeto de historiografia literária, porém num sentido mais de *belles-lettres* do que de *literary theory*. Ou seja, visando a crônica, a memória geracional e talvez até um pouco de etnografia envolvendo pesquisas de campo, entrevistas, etc., como aquela que o Carlos Alberto Messeder Pereira realizou (*Retrato de época*, Ed. FUNARTE, 1982), mas diferente no sentido de que vou trabalhar com pessoas já consagradas ou com carreiras feitas, enfim, com escritores que não apenas querem ser escritores, mas já são, com uma biografia nesse sentido. Agora é o olhar retrospectivo, pré-crepuscular, em contraste com o olhar jovem, atento às emergências da escrita-libido.

O ponto de partida desse trabalho foi meu ensaio biográfico sobre a Ana Cristina César (*Ana Cristina César*, Ed. Relume Dumará, 1996). Neste momento trabalho com uma reconstituição biográfica da vida e obra do Caio Fernando Abreu, começando a coletar todo um material de correspondências dele. Encaro meu foco em Caio como uma nova porta de entrada para um painel geracional.

Uma questão central para mim é a relação mantida por essa geração com a cultura de mercado, o impacto que as transformações sofridas pelo mercado editorial trouxeram para a produção do texto, para as condições em que se dá a produção do texto. Quando falo em condições da produção do texto, estou também preocupado com as condições existenciais mesmas do ato de escrever, enquanto ato gratuito, estético, dentro da tradição das Belas-Letras. E outra questão que gostaria de vincular a esta é o problema da responsabilidade ética. A relação entre as condições existenciais pelas quais se dá o ato gratuito, estético, da escrita inserida na tradição das Belas-Letras e o problema da responsabilidade ética. É claro que, se você está trabalhando com literatura, dá vontade de mudar a palavra, e falar não em responsabilidade, mas em irresponsabilidade ética, no sentido de uma

disponibilidade total para a devoção ao vivo, ao psicológico. Às vezes me pergunto scherzando se o tema mais adequado para a linha de pesquisa do PACC não seria "Cultura de mercado e irresponsabilidade ética" do artista, do escritor. Posso dizer que diante das novelas de TV de uma Glória Perez, essa questão me assalta com força. E Glória Perez é uma escritora pop da mesma geração 70 de Caio e Ana. Antes de ser noveleira, ela foi poeta da geração marginal carioca.

No entanto, é preciso enfatizar que aquilo que é muitas vezes concebido como irresponsabilidade ética do artista, do escritor, pode na verdade estar dizendo respeito à sua responsabilidade para com a escrita. A questão mais simples e primeira colocada nesse terreno movediço é o nível de interferência e deslocamento imposto à ética em geral pela ética da escrita. O que é uma ética de escrita? O que é um destino de escritor, no sentido das *belles-lettres*? Se a ética tematiza os fins últimos de uma subjetividade, norteia racional e emotivamente a subjetivação auto-referida, o que significa ter por fim a escrita como ato estético e de diversão voltado para um leitor, como já disseram antes, que é todos e nenhum?

No momento, não estou tão interessado em formar uma opinião sobre tal assunto, mas sim em ver o que certos autores formulam sobre isso nas suas cartas, em entrevistas e em suas obras. E como enfrentam na verdade os conflitos éticos, colocados pela sua situação no mercado, por isso a importância para mim da pesquisa biográfica.

II

Em relação ao propósito deste seminário na Casa Rui Barbosa, destaquei, dentro da diversidade de pontos, dois que me pareceram interessantes de levantar aqui: "condições da escrita" em dois sentidos, basicamente.

Primeiro, no sentido da situação do escritor, que pode ser lida de diversas maneiras, mas aqui especificamente em relação ao problema da profissionalização. Hoje mesmo, presenciamos a conferência de Beatriz Resende sobre o problema da profissionalização tal como vivido por Lima Barreto e Monteiro Lobato. O Pré-Modernismo foi um momento em que a questão da profissionalização esteve muito fortemente colocada para o escritor brasileiro. Depois, no Modernismo, a coisa se colocou de maneira diferente: todos nós sabemos como os escritores modernistas tinham muito o perfil do funcionário público, mas a questão da profissionalização, de outras maneiras, esteve também presente, cabendo explorar esse tema de pesquisa de uma forma inovadora e criativa. Basta lembrar do internamento por estafa (hoje chamaríamos de crise de *stress*) de Jorge de Lima, que foi quando ele conseguiu produzir seu *Livro de sonetos*, num estado de seminarcose, como relata Fábio de Souza Andrade (*O engenheiro noturno*, EDUSP, 1995).

Portanto, o enfrentamento das questões relacionadas com a profissionalização não surgiu de repente nos anos oitenta. Estou interessado em investigar como ele foi vivido num momento de passagem, de intensificação de uma série de relações de mercado, no contexto cultural como um todo. Além da própria questão da universidade, que absorveu o contexto extra-universitário de existência das *belles-lettres*. De hoje para o futuro, as *belles-lettres* dependem inteiramente da pesquisa universitária, mas por definição o espaço delas é o extra-universitário.

Concluindo esse primeiro ponto, temos como dados fundamentais no final do século essa intensificação das relações de mercado, no contexto cultural brasileiro, e por outro lado vários espaços de profissionalização que se colocavam nos anos 30, 40 e 50 foram absorvidos pelo universo universitário. Como na caso de Ana Cristina César, em que estava colocada sempre a questão da relação da universidade com o mercado, e Caio Fernando Abreu, já com uma relação mais complicada, totalmente lançado ao mercado. Essa situação quase de desproteção do Caio, ao longo de toda sua carreira, me interessa muito. Investigar como ele e os demais escritores de sua geração que se aglutinaram em São Paulo, a boca-do-lobo do mercado, escritores que estão aí até hoje, viveram essa situação de estarem fora da universidade e ao mesmo tempo em um espaço de mercado que passava por uma transformação muito grande, no sentido mesmo que nos anos 90 a própria sociedade, se não a sociedade brasileira como um todo, pelo menos a vasta sociedade interiorana do Brasil, foi completamente ganha para os valores do mercado, para a psicologia do mercado, para os estilos de vida ligados a um mercado cada vez mais glamoroso, um mercado atraente para pobres e ricos, burgueses e proletários, aristocratas e desclassificados.

Meu guia teórico para desenvolver uma reflexão sobre essa primeira questão será o texto "O autor como produtor", de Walter Benjamin (*Magia e técnica, arte e política*, Ed. Brasiliense, 1985). Fica aqui apenas como indicação, pois não tenho tempo nem espaço agora para desdobrar a grade conceitual que ele me fornece.

A segunda questão é a do suporte material, que me parece ser o tema mais importante deste seminário. Isto é, a questão da relação da escrita, ou do escrito, com o horizonte técnico. Que é justamente a questão que Flora Süssekind explora e trabalha no *Cinematógrafo de letras* (Ed. Cia das Letras, 1985), um livro que considero clássico para uma série de questões relacionadas a esse meu projeto. Nessa obra, tem-se a demonstração completa, uma pesquisa bastante completa, com relação a esse tópico, num determinado recorte temporal. E tem-se também uma série de pontos de partida conceituais, para pensar essa questão em qualquer época. Então estou pinçando a idéia de que toda escrita, e de que esses escritores produtores dessas escritas

que vou trabalhar, defronta-se com um horizonte técnico em vários sentidos. Não apenas como tema, mas também para pensarmos em problemas internos mesmo da técnica da escrita.

III

Gostaria de voltar à expressão usada em meu título – "traçados pós-cabralinos". É obvio que existe um sentido mais aparente nesse conceito do traçado ligado a um outro tipo de problemática também interessante, particularmente no caso da Ana Cristina César, que é toda a questão da caligrafia. Conceitualmente falando, da escrita enquanto grafia, enquanto mero gesto, quase que gesto sem sentido. E também a relação do corpo com o papel, do corpo com o suporte.

Aludi a isso, mas o sentido da palavra "traçado" aqui é mais metafórico, no sentido de "traçado biográfico", "traçado histórico", cronológico. Nesse sentido é que "pós-cabralino" representaria "um outro momento". E dentro do meu interesse: "um outro momento na situação do escritor brasileiro". Era o que eu tinha mais ou menos em mente. Isso inclusive representa uma redefinição do próprio uso que tenho feito da expressão "pós-cabralino". Tenho escrito alguns textos sobre poesia brasileira, em que essa palavra é usada para expressar o momento posterior ao que chamo de "alto-modernista", representado pela poética de um João Cabral de Melo Neto. Pós-cabralino referindo-se ao momento posterior, uma palavra utilizada pela própria Ana Cristina César, no famoso debate publicado no número 2 da revista *José*, tentando caracterizar a geração 70, dos poetas marginais, os poetas que participaram da antologia *Vinte e seis poetas hoje* da Heloísa Buarque de Hollanda, publicada em 1976. O que é o "pós-cabralino" e como poderemos caracterizar esse momento na poesia e de maneira mais ampla na literatura brasileira.

Um ponto de partida fundamental é que o pós-cabralino contrasta com o alto Modernismo e não com o Modernismo como um todo. Contrasta com um conjunto heteróclito de poéticas que gosto de balizar pela poética de João Cabral de Melo Neto, mais a poética, porém apenas até certo ponto, de Clarice Lispector e, finalmente, uma poética "filológica" como a de Guimarães Rosa, que teria um análogo lingüístico no neologismo desenfreado dos textos doutrinários concretistas e, depois, em certa crítica universitária estruturalista e pós-estruturalista. Acho interessante circunscrever um espaço histórico-literário posterior a esse, o espaço pós-cabralino da geração 70.

Agora eu gostaria de fazer uma distinção importante entre a maneira pela qual tenho definido "pós-cabralino", principalmente nos meus textos sobre poesia, e a forma pela qual estou pensando aqui neste instante. No sentido mesmo de uma correção de rumos.

O pós-cabralino, obviamente, é análogo, faz parte de um conceito tupiniquim de pós-modernismo. A primeira ênfase já está dada. São ambos os pós opostos não ao conceito global de modernismo, e sim a aspectos específicos do alto Modernismo ou Modernismo canônico, enquanto momento histórico específico do Modernismo, momento de consagração, em que o Modernismo se busca clássico.

Uma primeira característica básica do alto Modernismo é a famosa autotelia, de que os *new critics* gostavam tanto. A autotelia do poema, a autotelia do texto. Uma segunda característica é toda a orientação da cultura literária no sentido da instauração canônica, ou seja, o escritor alto-modernista é aquele decidido a construir uma obra. É o escritor decidido a empreender uma viagem significativa no corpo da língua-mãe, e nela produzir um corte, uma inserção, uma obra que tenha um futuro e que tenha um impacto de monumento para gerações posteriores. São as duas características. A idéia de um objeto de linguagem bem-construído, autotelia, e o objetivo de uma estética cada vez mais consistente dentro de um projeto sério de instauração canônica na língua.

O pós-modernismo é o que vem depois desse momento e obviamente é um momento que não pode durar muito, por ser fundamentalmente epigônico, pequeno, desambicioso, quase uma impossibilidade. A grande obra como impossibilidade. Por isso é interessante também confrontar as biografias dos escritores dessa geração 70 tendo por foco os insucessos. Estou interessadíssimo pelos casos de insucesso. Quando começo a fazer listagens dos escritores a serem entrevistados, me interesso muito mais pelos fracassados. Algo me leva a secundarizar na lista os escritores de sucesso muito retumbante, seja pelo aplauso crítico, seja por terem virado em algum momento autores de *best sellers*. Os escritores B são vários e são muito bons num certo sentido. Aliás, os escritores B são ótimos em entrevistas e conversas. E é claro que se transformarmos essas entrevistas e conversas dos escritores B em um *corpus*, temos um texto, uma obra, um livro. Pode-se publicar e colocar no mercado, na biblioteca, que aquilo é uma obra tanto quanto a de um escritor que teve sucesso. A questão do suporte volta aqui numa outra configuração também muito pertinente

Minha leitura anterior do pós-cabralino associava-se demais a um pressuposto de anticabralino, partindo daquela idéia até já um pouco clicherizada de que nossa geração, a geração 70 da Ana C. e do Caio F., reagiu ou quis romper, quebrar com certos aspectos de um suposto paradigma alto-modernista brasileiro, tal como representado pela poética cabralina, poética do rigor construtivo. Nesse sentido a poética pós-cabralina de Ana C. e Caio F. seria uma poética anti-rigor, anticonstrutiva. Já escrevi textos marcando essas oposições, textos aliás que o Carlito Azevedo detestou, mas talvez eu esteja até dando a mão à palmatória, hoje, aqui, para certas coisas que o Carlito diz.

O cabralino se caracterizaria por uma busca de unidirecionalidade do sentido, desemocionalização da escrita, rigor construtivo. O traçado pós-cabralino no discurso de Ana C. e de Caio F. seria justamente o anticonstrutivismo, a antidesemocionalização, portanto a reemocionalização e a antiunidirecionalidade, ou seja, o texto se abrindo para uma multidirecionalidade de sentidos. Mais ou menos como o texto da Clarice Lispector, que diverge do texto do Cabral no sentido de que tem uma multidirecionalidade. Lispector seria a poeta-fetiche da geração alto-modernista que mais próxima estaria, como mito inspirador, dos traçados de afirmação de assinaturas pós-cabralinas como Ana C., Caio F. e muitos outros.

O que acho hoje é que essa dualidade não é de todo errada, mas pode ficar simplista. O esquema é falho, primeiro porque a obra de Ana C., por exemplo, não é uma obra anti-rigor, embora contenha uma certa ambigüidade diante da questão do rigor construtivo. O que temos em Ana C., de um lado, é uma vontade desestruturadora e até caotizante, mas por outro lado a poética da Ana C. está enraizada em uma poética do rigor construtivo, sim. Quanto ao Caio F., então, nem se fala, apesar de que a presença do sentimento, a reemocionalização da escrita é muito forte no Caio. Mas ele é um contista tecnicamente muito competente, e isso na verdade significa rigor construtivo. Posso também mencionar o próprio esquema da astrologia. O esquemão da astrologia funcionou como uma espécie de apoio estruturante nos textos do Caio F., inclusive acho errada uma leitura *new age*, ou uma leitura esotérica do Caio F., porque acho que o que é genial no Caio é que ele pegou esse conteúdo esotérico e o utilizou como uma forma de estruturação das suas narrativas, de maneira mais ou menos explícita.

A narrativa do conto "Dodecaedro" (*Triângulo das águas*, Ed. Nova Fronteira, 1983), por exemplo, é completamente explícita, construída em cima dos doze signos do zodíaco. Temos muitas outras narrativas em que o elemento astrológico entra como suporte construtivo. E temos também narrativas que compõem constelações astrológicas entre elas. A partir do momento em que Caio é diagnosticado soropositivo, ele partiu para um trabalho que eu diria mais de reescritura que escritura. E podemos observar que essa reescritura que o Caio faz, em geral, vai se valer do esquemão esotérico para dar uma estrutura mais clara aos seus textos.

Finalmente, nesse processo de refinamento de uma melhor compreensão do pós-cabralino *versus* cabralino, cabe constatar que no poema de Cabral também existe emoção. Claro que aqui surge um problema paralelo, que é definirmos o que é emoção no texto. Não entrarei nesse ponto, só quero dizer que acho que todo literário trabalha com valores afetivos, com valores pulsionais, e joga esses valores pulsionais dando a eles uma certa estruturação, é isso que estou chamando de emoção no texto literário. O afetivo são os

punti luminosi em torno dos quais se constrói toda a parte rígida, estrutural, que se dinamiza pelo jogo rítmico, que é pulsional, escópico e mentalmente ouvido em qualidades que são tons e semitons.

Então não podemos dizer que haja efetivamente uma desemocionalização radical no texto do Cabral, embora ele próprio em certos momentos coloque isso como uma ideologia do seu trabalho. Não devemos tomar a ideologia dos escritores ao pé da letra, temos de ver como a coisa se dá efetivamente no texto que ele produz. Tenho por princípio crítico desconfiar profundamente de tudo que um escritor diz sobre sua própria obra. Esse metadiscurso auto-reflexivo do escritor me interessa como obra em si, mas jamais por considerar que ele deva ser lido como tendo uma relação de esclarecimento cartesiano de sua obra em livro, em contraste com suas palavras ao vento, que a técnica moderna, ao gravá-las em sons e imagens, permite transformar em texto-que-fica, em literatura. Do vento ao *tape* e deste à página.

Conclusão do ponto. Não sendo o conceito pós-cabralino meramente cronológico, não sendo identificado como anticabralino, o caminho que gostaria de desenvolver é o caminho em que ele se relaciona com uma metodologia tipicamente benjaminiana, que refina o sentido de histórico, no sentido de histórico-situacional, e não propriamente histórico-cronológico. Essa questão do confronto entre o pós-cabralino e o cabralino, gostaria de repensá-la como uma questão histórica no sentido histórico-situacional, no sentido de analisar a situação do escritor, relacionada com determinado tipo de produção textual. Tentei esse tipo de abordagem em meu texto "Qualquer coisa fora do tempo e do espaço" (*Leituras do Ciclo*, Ed. ABRALIC, 1999), em que faço um confronto entre o escritor diplomata e o escritor profissional, a partir de uma definição desse histórico como situacional. Imaginando situações-tipo que não dariam em ideal-tipo, e sim nas figurações concretas desses escritores e suas redes de relações. A situação do escritor profissional teria em Caio F. uma singularidade, contrastando com a singularização do escritor diplomata num Cabral. A Ana C. fica em uma outra categoria complicada, que é a do escritor professor. Infelizmente não tenho condição neste momento de expor cada categoria e desenvolvê-la em contraste com as categorias do escritor burguês e do revolucionário no texto O autor como produtor. Sugiro isso como um trabalho a ser feito por alguém e, quem sabe, ser apresentado num próximo encontro como este.

IV

Com relação à questão do horizonte técnico, serei sucinto, indicando os pontos que acharia instigante explorar. Pretendia ler uma crônica do Caio F., Até que nem tão eletrônico assim, onde ele, já doente de AIDS, menciona o computador que ganhou. Quem leu as *Pequenas epifanias* (Ed. Sulina, 1996)

sabe que as últimas crônicas do Caio F. eram todas cartas abertas. O que me chamou a atenção é que se poderia usar as categorizações ou tipologias que Flora Süssekind faz no *Cinematógrafo de letras*, as quais nos permitem ler esta e outras crônicas em que o Caio F. enfrenta o horizonte técnico. Horizonte técnico nas crônicas do Caio F. é no sentido tanto do computador quanto do que eu gostaria de propor que chamássemos de máquina do CTI, a máquina da medicina, que inclui também uma máquina que é droga, uma substância medicamentosa, o AZT. Caio morreu no mês em que a mídia global anunciava a superação do tratamento da AIDS com AZT, através do ovo de Colombo que foi a idéia do coquetel, inspirada nas estratégias de tratamento que tinham preparado a grande vitória contra a tuberculose nos anos 50.

Finalizo apontando para este tema, um tema em que se cruzam biografia, vivência do fim último da escrita enquanto experiência, e, do outro lado do rio, os textos mesmos de Caio F., seus livros, suas entrevistas, suas cartas, seus papéis perdidos e acháveis. Penso na relação da escrita com o horizonte técnico nesse sentido, o horizonte técnico enquanto horizonte médico, aquilo que permite ao portador do HIV sobreviver e por outro lado esse horizonte do computador, que permite ao escritor sobreviver. A crônica do Caio F. é interessantíssima por lembrar referências que a Flora faz dos escritores expressando a sua relação com a primeira máquina de escrever, quer dizer, tudo aquilo que os escritores antes do Modernismo sentiam diante da sua primeira máquina de escrever, quando eles começaram a escrever em máquina de escrever, no início do século XX, volta de uma maneira interessante com o Caio F. diante do computador. A relação corporal do escritor com o computador, da escrita com o computador. As categorizações que Flora Sussekind faz no *Cinematógrafo de letras* podem nos ajudar a entender melhor esse processo.

Empreender a leitura de um corpo que se torna simbiótico com o universo técnico e escreve no espaço intervalar dessa simbiose. Algo magnificamente traduzido na montagem que Gilberto Gavronsky fez em sua adaptação teatral do conto "A dama da noite" (*Os dragões não conhecem o paraíso*, Ed. Companhia das Letras, 1988). Aquela engrenagem que ele montou constitui, digamos assim, a estrutura simultaneamente rigorosa e caótica dentro da qual o sujeito se indaga sobre si mesmo ao espelho mudo da inocência. Delirando, a cavalo de uma aranha metálica.

O Livro, A Leitura

VI

1 AS FORMAS DO LIVRO

Entre o ver e o ler
A forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Caldas e Artur Barrio 401
Luiz Camillo Ozorio

O livro e a escrita no cinema (O caso Greenaway) 409
Cláudio Da Costa

A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina 424
Márcia Abreu

A cidade como livro 435
Renato Cordeiro Gomes

Não-livros 442
Flora Süssekind

2 O LIVRO E A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Livro simbolista, o livro a mais 487
Vera Lins

O livro pré-modernista 494
Beatriz Resende

O livro modernista: *Primeiro caderno* e *Pathé Baby* 502
Maria Eugênia Boaventura

3 FORMAS DE LEITURA

Uma teologia da recepção?
Os censores (em desacordo) contra a superstição, Portugal 1770-71 508
Rui Tavares

Humboldt e Gonçalves Dias: a visão do Amazonas desde o alto 531
Lúcia Ricotta

Vênia para Luiza – já caem coa calma as avestruzes 538
Márcia Maria de Arruda Franco

O leitor moderno no Brasil 547
Regina Zilberman

Entre o ver e o ler

A forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Caldas e Artur Barrio

Luiz Camillo Ozorio

O fato de ter dedicado parte significativa de minha formação acadêmica à história das artes visuais pode me colocar meio como um peixe fora d'água em um seminário como este, pautado na historiografia literária, na palavra. Os territórios vizinhos da arte e da literatura, do ver e do ler, ficam muitas vezes isolados e sem a devida contaminação. É uma pena.

Isto, de algum modo, foi estimulado por uma parcela significativa da história da arte modernista – de Lessing a Clement Greenberg –, que a despeito do exercício crítico deles mesmos, sempre brilhantes, desenvolveu-se apostando na autonomia da visibilidade em relação à narratividade. Até certo ponto, no sentido de se constituir um vocabulário visual, isto foi importante; todavia, penso que algumas reavaliações sejam necessárias de modo a não esterilizarmos certas conquistas. Melhor dizendo, para não passarmos de uma vigorosa análise formal das obras de arte para um formalismo estéril e desatualizado.

Somente revendo certas posições quanto ao que se entende por autonomia da visualidade poderemos começar a nos aproximar de maneira mais proveitosa e interessante de algumas poéticas contemporâneas. E será à luz dessa revisão que pretendo analisar a presença do livro nas artes visuais ao longo do século XX; apostando no cruzamento inexorável entre o ler e o ver.

Comecemos por uma citação de Clement Greenberg:

> Foram os efeitos da literatura que a pintura dos séculos XVII e XVIII mais se esforçou por lograr. A literatura, por várias razões, havia conquistado a ascendência, e as artes plásticas – especialmente na forma da pintura de cavalete e da estatuária – tentaram ganhar acesso ao seu domínio. Embora isso não explique por completo o declínio dessas artes durante esse período, esta parece ter sido a forma que ele assumiu.[1]

1 GREENBERG,C. Rumo a um mais novo Laocoonte. In COTRIM C. e FERREIRA G. (Orgs.). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 46.

Em um outro texto, caracterizando a independência da pintura em relação à literatura no século XIX, e o seu fortalecimento como meio expressivo, ele afirma "que o modernismo (abandonando a representação do tipo de espaço que objetos reconhecíveis podem ocupar) tornou a pintura mais consciente de si mesma"[2]. Esta autoconsciência da pintura modernista seria o seu maior mérito, e isto fez com que ela tendesse para a abstração. Para Greenberg, a defesa da abstração correspondia a desnarrativizar o espaço pictórico. Foi De Kooning quem foi direto ao ponto: o espaço perspectivado implica a idéia de narrativa, ele se monta a partir das noções de causalidade e sucessão de eventos.

Curiosamente, foi no mesmo momento em que se quebrou a articulação entre imagem e narrativa que surgiu um diálogo novo e inusitado entre a palavra e a forma plástica. Com a colagem cubista, que assumiu radicalmente a verdade planar da superfície pictórica, qualquer material passou a poder ser usado, absorvido, colado na tela, inclusive letras e palavras. Acho que posso dizer, sem muita hesitação, que esta é a matriz que me interessa aqui para falar da forma-livro nas artes visuais. Daí, das colagens cubistas, saíram as experimentações gráficas e tipográficas dos construtivistas russos, a corrosividade das fotomontagens dadaístas e até mesmo a escrita automática surrealista.

Diferentemente do que pensara Greenberg, a contaminação entre a linguagem visual e a verbal não viria contrariar a autonomia do fenômeno plástico. O que esta contaminação iria negar era a necessidade de equacionar esta autonomia – a liberdade e arbitrariedade do signo visual ou verbal – com a especificidade de meios expressivos, argumento caríssimo à tese modernista de Greenberg. Cito-o novamente: "as artes foram tangidas de volta a seus meios e neles foram isoladas, concentradas e definidas. [...] Para restaurar a identidade de uma arte a opacidade de seu meio deve ser enfatizada"[3]. Voltaremos a isso em breve; antes, porém, um rápido passeio pelas mais ilustres contribuições entre artistas plásticos e literatos.

Muito poderia ser dito sobre este tema do livro nas artes visuais, concentrando nossa atenção nos livros ilustrados, onde artistas plásticos colaboram, muitas vezes de maneira genial, em publicações consagradas. As dobradinhas Goethe/Delacroix, Mallarmé/Matisse, Tarsila/Oswald de Andrade, Goeldi/Dostoievski são exemplos que me passam imediatamente pela cabeça. Este poderia ser um filão que ocuparia todo um seminário.

Creio que há um momento interessante, que seria um híbrido total entre o livro ilustrado, o livro-objeto e o livro de artista, que é o *Jazz* de Matisse. Aí é o próprio artista o autor do texto e das imagens que compõem a edição. Ele constrói imagens lúdicas e de imenso valor plástico retratando a vida circense,

2 GREENBERG, C. A pintura moderna. In BATTCOCK, G. *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 100.

3 GREENBERG, C. Rumo a um mais novo Laocoonte, cit., p. 54.

e as faz acompanhar por pequenas passagens em que escreve sobre o seu processo criativo. A integração entre letra, desenho e cor é de rara beleza. Mas Matisse é um caso à parte, ele transcende sempre o tempo e a história.

Todavia, não gostaria de me ater ao livro ilustrado na minha história da forma-livro nas artes visuais. Prefiro privilegiar momentos em que o livro é assumido como suporte artístico nele mesmo, em que ele não é veículo de idéias e textos independentes, mas é tomado como o próprio lugar de experimentação estética. Esta história tornou-se mais substanciosa recentemente, remete às décadas de 50 e 60 e aos movimentos concreto, minimalista e conceitual.

Foi aí que uma certa dispersão poética passou a predominar, em que a vinculação a determinado meio expressivo foi tomada como uma limitação frente às necessidades criativas da época. A redução ontológica do modernismo greenberguiano e sua busca de uma especificidade, seja pictórica seja escultórica, entrava em crise, não dando mais conta de compreender a produção que surgia. Uma nova crítica passa a pensar os meios expressivos não mais a partir de sua capacidade de purificar-se de toda alteridade, mas sim de renovar-se com ela; quanto mais agregadoras e polissêmicas fossem as práticas artísticas, mais elas dariam conta de exprimir um mundo que se sabia inacabado, fragmentário, destotalizado, sujeito a todo tipo de transformação e manipulação criativa.

Este é o momento em que o livro de artista surge para ser um dos pólos de agregação poética; nele o artista vislumbra uma possibilidade de deixar sob tensão processo e forma, fragmento e totalidade. Ele não só agrega e des-hierarquiza os momentos do ler, ver e tocar, como é também o lugar de convergência de múltiplas temporalidades; refiro-me aqui, principalmente, aos livros de artista que são registros de ações e performances já realizadas. Neste caso, não se trata de tomá-lo, o livro, como secundário, como tentativa de documentar o que já não é mais, mas sim como um elemento de transcriação, onde se cruzam múltiplas temporalidades, técnicas e meios de expressão.

Como observou Anne Delcroix em um catálogo sobre livros de artista que acompanhou uma exposição realizada no Centro Georges Pompidou em 1985, seria em relação a esta atividade intermidiática que devemos interpretar a palavra artista, nesta expressão livro de artista. Esta indeterminação caracteriza uma situação em que a criação artística não se vincula mais à especificidade da pintura ou da escultura, mas recorre a meios e materiais inéditos (como a fotografia, o vídeo, o xerox, a voz, o corpo, o livro), sendo que na maioria das vezes vários deles simultaneamente.

É este o sentido que me interessa destacar tomando este vastíssimo tema da forma-livro nas artes visuais: o seu caráter multimeios e uma certa designação temporal, processual, que subjaz às práticas contemporâneas que podem ser materializados aí.

Em se tratando de um seminário internacional no Rio de Janeiro, achei que seria mais produtivo trabalhar com artistas brasileiros, e, neste aspecto, darei prioridade a dois artistas cuja obra conheço mais de perto e que teria mais material para ilustrar. São eles Waltércio Caldas e Artur Barrio.

Antes de entrarmos nos seus livros, cabe dar um breve histórico para situá-los melhor. Antes de tudo, gostaria de fazer uma distinção entre o livro de artista e o livro-objeto. O primeiro, como já disse há pouco, lida com a multiplicidade de meios – desenho, texto, fotografia, performance, etc. – e mantém uma idéia alargada de narratividade. O livro-objeto, por sua vez, conspira com a estrutura da narração e se afirma como acontecimento plástico. A principal diferença aí é a temporalidade; o livro de artista lida com vários tempos concomitantes, o livro-objeto é pura presença, acarretando uma certa suspensão do tempo. O livro de artista é mais sinestésico, o livro-objeto mais óptico. Como uma espécie de defesa frente às inúmeras contaminações entre estas duas tendências, poderíamos falar também de livros híbridos, que incorporam elementos tanto do livro de artista como dos livros-objetos. Os Livros da Criação de Lygia Pape e os Gibis de Raimundo Colares seriam exemplos aí.

Sem querer fazer uma historinha, gostaria de destacar dois momentos em que a forma-livro despontou na primeira metade do século. Ambos derivam, como disse antes, da colagem cubista. O primeiro seria a experimentação protoconceitual de Duchamp que produz a sua caixa-verde no ano 1934; o segundo refere-se ao construtivismo russo.

Marcel Duchamp realiza a caixa-verde como uma compilação de notas/indagações/cálculos/desenhos, que derivam e ilustram o seu Grande-Vidro. Esta caixa-livro seria, nas palavras de Octavio Paz, um guia seguro mas hermético. Esta situação paradoxal de ser um guia hermético, ou seja, de difícil decifração, impõe uma condição que será importante para os livros conceituais dos anos 60 e 70, que é a necessidade de o leitor tomar o registro escrito e visual como parte poética e ficcional do trabalho artístico. Se a caixa-verde é um guia, isto se dá no sentido de nos guiar para dentro de um universo onde as palavras produzem imagens inesperadas e surpreendentes, para além de seus sentidos e referências usuais. Como o próprio Duchamp dizia, levando em conta sua formação de pintor, os títulos nos seus quadros eram cores que não saíam do tubo de tinta. Tomando o que disse Luís Fernando Ramos em sua apresentação neste seminário, Beckett buscava com suas rubricas uma espacialidade e uma ação cênica feita sem atores, só com palavras. Seria o caso de se pensar Duchamp pintando só com palavras. Mais do que qualquer artista antes dele, Duchamp abriu um horizonte poético novo a partir da contaminação criativa entre palavra e imagem, contaminação esta definitiva para a transitividade poética que está na origem dos livros de artista.

É por esta interseção entre palavra e imagem que passo para o outro momento, igualmente relevante, desta história, que leva aos livros de artista e livros-objetos dos anos 60 e 70. Trata-se da revolução tipográfica e visual do construtivismo russo.

O arrojamento formal com que eles trabalhavam as letras seja na tela de cinema – penso na colaboração entre Rodchenco e Vertov –, seja na página de um livro ou mesmo nos *posters*, fez com que um artista como El Lissitzky afirmasse que as palavras impressas por ele, seja nos livros ou nos *posters*, deveriam ser captadas pelo olhar e não pela audição. Até mesmo no começo da era Stalin, Rodchenco e Stepanova ainda conseguiam criar verdadeiros monumentos gráficos e visuais. A edição de 1935 de "Russia em Construção", é uma obra-prima do gênero. O trabalho realizado na capa dos livros tinha relação estreita com o realizado nos *posters*; isto mostra o quanto esta impressão visual era relevante na captação e sedução de potenciais leitores, apontando também para uma característica destes livros russos, que era a tiragem grande visando um público de massa.

Destes dois momentos, o construtivista – pensando o livro na sua qualidade gráfica e formal –, e o duchampiano – pensando a contaminação semântica entre palavra e imagem –, sairiam os livros de artista e os livros-objetos que compõem a minha história da forma-livro nas artes visuais.

Passemos agora ao Brasil. Fora a colaboração de Tarsila e Oswald em *Pau-Brasil* e o caso muitíssimo pontual de Flávio de Carvalho com o seu livro sobre a experiência número 2, de 1931, podemos dizer que nossa história, do ponto de vista das artes plásticas, começa mesmo no final dos anos 50 com os movimentos concreto e neoconcreto. E aí a intercessão do construtivismo com Duchamp também é determinante.

Como observou o poeta e crítico Ferreira Gullar em um artigo intitulado "palavra, humor, invenção"[4], de 1960, no neoconcretismo, "não só os poetas adotam elementos plásticos nas suas criações, como os artistas plásticos imprimem ao seu trabalho uma participação manual – como no caso dos bichos de Lygia Clark – que estava no livro-poema, onde o manuseio adquiria caráter expressivo". É dentro deste território de inúmeras contaminações criativas que brota a melhor arte brasileira dos anos 60 e 70 – que foi muito bem sintetizada em sua motivação poética por Mário Pedrosa quando a ela se referia em termos de um "exercício experimental de liberdade". Entro agora mais diretamente nos dois artistas mencionados.

É a mistura do rigor formal e conceitual da tradição concreta com a potência experimental dos neoconcretos que caracteriza a poética de Waltércio Caldas. O seu interesse pelo objeto livro combina o seu apreço pela leitura

4 GULLAR, F. Palavra, humor, invenção. *Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, Funarte, 1977, p. 157-162.

com a sua inteligência visual. Os achados espirituosos, o *trompe-l'esprit* duchampiano, são uma constante em sua obra e sempre vêm informados por uma rigorosíssima economia plástica.

Esta economia é muitas vezes confundida com uma certa influência minimalista, mas é o próprio artista quem descarta esta vinculação e afirma: "convivi desde pequeno com uma maquete de Brasília que o meu pai tinha em casa; daí vem a minha economia formal e não do minimalismo, que só vim a conhecer bem mais tarde"[5]. Diferentemente dos minimalistas, Waltércio não lida com uma lógica serial; a presença material é sempre singular e a manobra conceitual vem sempre carregada de ironia e humor.

A primeira fase de seus livros-objetos, que vai de 1967 até meados dos anos 80, caracteriza-se pela imediatez do signo plástico, privilegiando a forma em relação à imagem e esvaziando a matéria de temporalidade. "Vôo noturno" de 67 e "Matisse com talco" de 78, são dois exemplos desta sua primeira fase, onde o livro se entrega em um único lance, dando à forma-livro uma existência puramente visual.

"Matisse com talco" aponta também para uma outra característica de sua poética, que é o modo sempre criativo de se relacionar com a história da arte. Se parte relevante da arte atual lida consciente e criticamente com o passado, muito se deve aos museus imaginários constituídos pelos livros de arte. Os riscos, por um lado, de auto-referência estéril, e, por outro, de domesticação conceitual da recepção são ambos ironizados e transcendidos pelos deslocamentos e associações propostas por suas apropriações.

Este jogo com a história está presente em vários livros, produzidos mais sistematicamente na década de 90. O livro-escultura intitulado *O livro para Ingres, 1998* fascina na medida em que une a pureza da pintura com a da escultura: Ingres e Brancusi. Algo que começa a se mostrar em livros mais recentes é uma articulação entre imagem e forma. É uma imagem sem narrativa, que funciona por associação, reflexo, deslocamento. Se tomarmos *Velazquez*, de 1996, vemos que, ao desfocar e retirar as figuras dos quadros do pintor espanhol, Waltércio vai reinventá-los para um outro olhar: aquele transtornado pela dúvida de Cézanne.

Por fim, não poderia deixar de falar de *É=(o espelho)um véu? de 1998*. Waltércio retira uma cena aterrorizante de um filme de ficção científica – um homem diante do espelho percebe que um olho nasce no seu ombro – e a faz ficar reverberando a cada página ao mesmo tempo em que a desloca no interior do livro, transformando-a em um outro olho, isolado e sem a imagem. Acaba que o susto é nosso: o olho que estava refletido no espelho agora nos reflete.

Parte de sua motivação poética ao realizar estes livros ele mesmo esclarece em uma nota de seu *Manual de Ciência Popular*; cito-o: "não somos obrigados

5 Conversa do artista com o autor.

a acreditar inteiramente no que vemos, não é verdade? Há uma dúvida que pertence à clareza". Sua clareza, todavia, é perpassada de ironia, de um senso agudo de humor que se insinua sempre nas entrelinhas, ou melhor, nos intervalos e dobras daquilo que se entrega ao olhar.

Já Artur Barrio usa a forma-livro de outra maneira. São livros de artista que na maioria das vezes registram algumas de suas ações. Como já dito antes, não se trata de tomá-los apenas como produto secundário, como um documento, mas de tomá-los por si mesmos. Os livros seriam células poéticas que se materializam paralelamente no espaço real. Livro e ação complementam-se e potencializam-se.

A mistura de desenho, fotografia e texto é recorrente, enfatizando sempre a visceralidade muito própria à sua obra. Não se trata de explorar a abjeção, mas de deixar o gesto, o processo e o tempo penetrarem na forma. A precariedade destes livros – como das próprias ações – não indica uma falta, mas um excesso, é como se a matéria expelisse a forma sem ser ordenada por ela.

Em um de seus livros está escrito: "cada homem enfia/mete a mão (como se procurasse um relógio de bolso) em seu próprio abdômen, retira o fígado, examina-o e recoloca-o logo após no interior de seu corpo abotoando a camisa...". Esta combinação de gratuidade e crueza pulsa no interior de seus livros e obras. O abdômen está para o relógio de bolso assim como o seu livro de carne ou seus rodapés de carne estão para os livros e objetos de arte.

O que sobressai nestes livros de Barrio que trago para esta comunicação é uma mistura curiosa de gratuidade e urgência. É isto também que marca suas ações; elas acontecem às vezes dentro de casa, às vezes na rua, dificilmente em uma galeria. Ao contrário do conceitualismo europeu e americano, no Brasil dos anos 70 não se tratava de incorporar a instituição, mas de negá-la e inserir a obra, com o máximo de atrito e faísca possível, no circuito ideológico, fora da defesa e da censura institucional.

Portanto, apesar de utilizar certas estratégias da arte conceitual, principalmente no que diz respeito ao livro de artista como registro, não há em Barrio a frieza e a desmaterialização tão típicas daquele movimento. Ao contrário, há uma energia plástica e uma expressividade singulares; além, é claro, do primado do material orgânico que perpassa toda a sua obra, livros inclusive. É ele mesmo quem faz questão de enfatizar estes elementos no pequeno texto que faz para o livro de carne:

> a leitura deste livro se faz a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne, as fibras seccionadas, as fissuras, etc. etc., assim como as tonalidades e colorações diferentes. Para terminar é preciso não esquecer de falar das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. .....
> .....boa leitura.

As reticências que se disseminam pelos seus livros insinuam justamente este pensamento fragmentário e deslocado, que precisa de outro mundo, o da matéria, para se totalizar, para se constituir enquanto forma. Elas criam ritmos próprios à leitura, além de fazer a passagem, e, concomitantemente, a ligação, entre idéias, garatujas, coisas e sensações aparentemente desconexas. São livros-coisas, de acabamento precário, que querem restituir um mínimo da resistência material próprio a todo ato poético.

A "pedra no meio do caminho" que caracteriza a busca da palavra poética deflagradora de um sentimento de mundo renovado acabou concretizando-se nos *livros de pedra* realizados recentemente por Barrio, na fronteira sul do país[6]. Não se trata de um comentário niilista frente à impossibilidade contemporânea do poético; pelo contrário, trata-se de recriar do zero, do chão, da terra, novas possibilidades poéticas, seja através de palavras ou de coisas, dependendo do modo como se vai dar forma à vontade de expressão.

Enfim, muitas outras poderiam ter sido as abordagens da forma-livro nas artes visuais, mas preferi escolher este momento em que o livro de artista passa a ser um lugar privilegiado para o exercício tanto da experimentação poética como da liberdade criativa e existencial. Afinal, como disse o sociólogo polonês Zygmunt Bauman: "só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de experimentar"[7]. E neste processo experimental, o livro ganhou um lugar de destaque agregando múltiplos meios e formas expressivas.



6 Trata-se do trabalho que Barrio realizou para o projeto *Fronteiras* do Itaú Cultural, onde ele se apropria de uma "biblioteca de pedras" perdida nos pampas gaúchos – pedras que inexistem na região e foram trazidas do Uruguai para um empreendimento anterior e abandonadas – e repõe algumas em pontos estratégicos da paisagem.

7 BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 137.

O livro e a escrita no cinema (o caso Greenaway)

Cláudio Da Costa

A abertura de *O livro de cabeceira (Pillow Book)*, 1995, tem uma montagem razoavelmente simples. Após os créditos iniciais, acompanhados com uma música que soa como proveniente de, ou similar a, rituais religiosos orientais, surge na tela um rosto de menina e sobre ele um pincel que escreve, em ideogramas japoneses, a seguinte frase:

> Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Depois, Ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse.
>
> Esse ritual, que se repetirá todos os anos nos aniversários da menina Nagiko até o dia de seu casamento, é acompanhado por três mulheres e seu pai, o escritor-calígrafo "autor" dos escritos sobre seu rosto. Os planos iniciais da menina e do pai calígrafo têm enquadramentos bem fechados. A cena inteira do ritual é vista, nessa seqüência, em dois planos frontais mais abertos sob ângulo baixo, com a câmera sobre o chão, em clara citação ao cineasta japonês Yasujiro Ozu, esse a quem Gilles Deleuze dá o crédito de "inventor das imagens óticas e sonoras puras" (NAGIB e PARENTE, Orgs., 1990)[1].

Dando continuidade ao ritual, o pai-calígrafo gira a menina de costas e escreve sobre sua nuca o restante:

> Se Deus aprovou Sua criação, Ele trouxe à vida o modelo de barro pintado, assinando Seu próprio nome.

Se nessa abertura a montagem ainda não utiliza, pelo menos explicitamente, a técnica digital, essa será usada abundantemente durante todo o filme. A edição digital forçará os quadros a se abrirem com novos enquadramentos no interior do próprio quadro, adicionando ainda o elemento da escrita, procedimento que já está anunciado na primeira cena, sem a utilização da técnica digital. É o momento em que uma das

1 As imagens óticas e sonoras puras são, para Deleuze, imagens virtuais, essas que surgem não na ação atual do sujeito no mundo, mas quando esse mesmo sujeito está impotente para agir. São imagens (sensação óticas e sonoras) que não se completam na ação e portanto são desterritorializadas e atemporais. São figuras do devir. (Ver DELEUZE, 1990).

mulheres mostra um espelho redondo à menina Nagiko para que ela veja a "obra" de seu pai sobre seu rosto. Aparece, sobre o espelho, um texto escrito com a mesma forma circular, apresentando os nomes da personagem e da autora do livro em que o filme foi baseado e com quem a personagem se identifica e se confunde.

A justaposição de elementos díspares é a base da composição geral do filme, através da montagem (ou edição, se pensarmos na técnica digital utilizada) que conjuga tempos e personagens em uma ordem reticular, como dobras na mesma imagem. Greenaway rejeita a linearidade da narração mais realista e opta por justapor, numa mesma tela, diversas situações de tempos distantes na história de Nagiko. Ao mesmo tempo uma numeração de "treze livros escritos sobre pele" (GREENAWAY, 1996b, p. 102) ordena a história linearmente em direção ao futuro. Foi justamente a obsessão por listas, aparentemente arbitrárias, o que chamou a atenção de Greenaway para o livro clássico de Sei Shonagon, depois de já ter trabalhado, em *Zoo, um z e dois zeros (A Zed and the Two Noughts)*, com listagens alfabéticas e numéricas (GREENAWAY, 1996a, p. 5).

Mas é com outro filme – *A última tempestade (Prospero's Books)*, lançado quatro anos antes de *O livro de cabeceira* – que podemos perceber maiores semelhanças de procedimentos narrativos e mesmo técnicos, inclusive o uso da escrita alfabética aparente na imagem e a tematização do livro enquanto suporte da escrita. A primeira imagem de *A última tempestade* é a de um gesto que escreve um texto sobre o papel. Na banda sonora, ouvimos a pena atritar-se contra o suporte ao mesmo tempo que uma voz em *off* narra as palavras de Próspero que lemos, simultaneamente, no texto gerado digitalmente e visto na imagem. É a réplica de Próspero contando a Miranda, sua filha, que Gonzalo, amigo nobre e antigo conselheiro, teria embarcado seus livros quando de sua deposição como duque de Milão. Enquanto o som áspero do riscar da pena – instrumento arcaico da escrita alfabética – ressoa na banda sonora, na imagem, processos tecnológicos ultra-avançados de edição digital justapõem a escrita às figuras dos personagens. Isso implica a tematização de duas técnicas de escrita, a pena e o computador, o livro e a imagem.

Dois tempos presentes, duas técnicas convivendo simultaneamente: o passado remoto da pena e o presente moderno da alta tecnologia da imagem. O filme *A última tempestade* cria elos e relações entre conhecimentos, técnicas e tempos distintos, como a pena e o computador, a escrita e a imagem, o cinema e o vídeo, fazendo surgir o movimento de pensamento que está entre as técnicas, nas dobras que o tempo da narrativa cria, nas pregas reticulares desse filme-hipertexto.

Ainda na abertura de *A última tempestade*, ouvimos o som perfurante que acompanha a imagem de gotas furando o espelho d'água, pingando e

penetrando, suavemente, a poça sobre a qual elas caem. Uma segunda narração em *off* entra na trilha sonora associada ao primeiro – o Livro das Águas – dos 24 livros que formam a biblioteca de Próspero imaginada por Greenaway. A composição do filme gera continuamente novos elementos – sonoros e/ou visuais –, produz listas – como a dos 24 livros de Próspero – e relaciona-os todos, mantendo entre eles, porém, uma exterioridade. No caso da abertura de *A última tempestade*, as sensações opostas da aspereza da pena e da doçura perfurante da água são justapostas. O sentido de rasgar a superfície, inscrevendo uma marca ou um traço, liga as duas imagens, enquanto a diferença entre elas é mantida, uma vez que a pena inscreve um traço que é palavra e a gota d'água não. As duas imagens convivem disjuntivamente no quadro visual. Esse tipo de abordagem que cria uma relação aproximando elementos díspares e distantes no tempo é fundamental na escrita fílmica de *A última tempestade* assim como de *O livro de cabeceira*.

Um gesto risca o papel e escreve a palavra. Outro, filma – fora do campo de visão do espectador – esse gesto, a figura de Próspero ou imagem do Livro das Águas. Outro ainda, edita, digitalmente, gerando a palavra escrita sobre a imagem que vemos. Três modos de escrita, que desenham traços, palavras e figuras. Mas a edição digital produz oscilações qualitativas entre esses diferentes modos da escrita. Enquanto gera caracteres desenhados semelhantes ao de um escriba, a edição digital aproxima a letra à dimensão de imagem, como se um copista trabalhasse sobre um velho manuscrito. Por outro lado, transforma a figura numa imagem a ser lida, uma vez que somos obrigados a ler as palavras inscritas sobre essas figuras, nos tornando conscientes de que a imagem necessita de uma leitura para ser compreendida. Parece que Peter Greenaway desde de *A última tempestade* já tematizava o problema da imagem como escrita e vice-versa, retornando a um problema levantado no final dos anos 40.

Nessa época, Alexandre Astruc escrevia o texto que seria fundamental para a geração que se formava, a Nouvelle Vague: *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*. Astruc preconizava: "Com o termo câmera-caneta quero dizer que o cinema gradualmente se livrará da tirania do visual, da imagem pela imagem, das necessidades imediatas e concretas da narrativa, para tornar-se um modo de escrita tão flexível e sutil como a linguagem escrita" (GRAHAM, 1968, p. 17-23). Astruc mostrava um interesse pelo plano-sequência, rejeitando a montagem em prol da imagem contínua registrada pela câmera que inscreve um movimento e um tempo no suporte fílmico. Muitos teóricos pretenderam que Astruc defendia uma especificidade do cinema, sem perceber a sutileza de sua proposta. Mais que uma especificidade, Astruc entendia naquele momento o que atravessa tanto o cinema quanto a literatura. Ainda que distintos, utilizando matérias formantes diferentes, o cinema e a literatura são escritas. Ou em suas palavras, ambos são "escritas flexíveis e sutis".

Peter Greenaway em seu par de filmes *A última tempestade* e *O livro de cabeceira* levanta esse complexo problema que, já no ano de 1957, alguns críticos dos *Cahiers du Cinema*, em conversa publicada sob o título "Seis personagens à procura de autores: uma discussão sobre o cinema francês", se colocavam. Os críticos dos *Cahiers* desejavam uma independência entre a literatura e o cinema. Jacques Rivette defendia que o cinema não devia seguir a literatura e que a "única função real do cinema deveria ser a de ir além da literatura". Eric Rohmer falava de "diferentes territórios" e que o "cinema e a literatura buscavam coisas distintas" (HILLIER, ed., 1985). Paradoxalmente, ainda que considerassem o cinema e a literatura territórios diferentes, aqueles cineastas defendiam, como uma das características fundamentais do cinema de autor, a não-distinção da função do roteirista e a do diretor. Isto é, não diferenciavam aquele que escreve a imagem em texto daquele que transforma o texto em imagem.

Alain Resnais não contribuía com os *Cahiers* como crítico, mas era considerado um *auteur* pela revista dos anos 60, sendo associado ao grupo da Nouvelle Vague. Ficou conhecido, ao contrário de Rohmer e Rivette, por trabalhar roteiros de escritores famosos como Margueritte Duras e Alain Robbe-Grillet. Resnais não somente trabalhava os roteiros desses escritores como seguia rigorosamente o texto original (PINGAUD e SANSON, 1969). Godard, por outro lado, jamais seguiu os roteiros que ele mesmo escrevia e considerava-os meros pretextos para seduzir os produtores. Ao mesmo tempo, Godard, ao contrário de Resnais, continuou as pesquisas sobre a expressão da palavra escrita sobre a tela, pesquisas iniciadas pelos russos Eisenstein e Vertov na década de 1920. A literatura sempre foi para ambos, Resnais e Godard, uma fonte de inspiração para o cinema, ainda que não desprezassem – até mesmo ao contrário, pois *Passion*, de Godard, é uma abordagem cinematográfica da luz pictórica – a pintura, a filosofia e outros conhecimentos e formas de expressão artística. Mas a literatura foi para ambos muito importante, senão fundamental. Se Godard, por um lado, em vários filmes colocou personagens a ler textos diretamente de livros, Resnais, por sua vez, dirigiu um filme, *Providence*, onde pensava a crise de um escritor, problematizando o autor-pai, questionando o poder e a autoridade desse que escreve. O fato de perceberem uma relação de proximidade e troca entre o cinema e a literatura não fez com que esses cineastas confundissem as matérias formantes dessas diferentes expressões artísticas.

Enquanto o cinema tem como matéria de composição a luz, o movimento e o som, a literatura tem as palavras escritas. Mas essa diferença não implica deixar de aproximá-las no âmbito da escrita, mas não necessariamente como pensava Astruc, através da câmera-caneta, pois esse cineasta-pensador excluiu a montagem. Se cinema e literatura são escritas é mais no

sentido que Maurice Blanchot deu à noção de escritura: uma experiência do "fora", exterioridade que não diz respeito ao mundo visível relativo ao sujeito que vê. A exterioridade para Blanchot é essa dimensão neutra de uma palavra original que não é nem linguagem nem silêncio, nem interior nem exterior, nem sujeito nem mundo. Pode-se dizer que o "fora" é aquilo que está entre o sujeito e o mundo, aquilo que permite a constituição do sentido do mundo pelo homem. A experiência dessa instância só é possível pela escrita (SCHULTE NORDHOLT, 1995). Greenaway, ao criar essas relações disjuntivas em que o que aparece é justamente a exterioridade entre os elementos, as técnicas, os tempos, trata o cinema como escrita. Através, principalmente da montagem/edição, Greenaway justapõe imagens e palavras, figuras e sonoridades, fazendo aparecer entre essas dimensões uma multiplicidade de sentido que não está necessariamente nelas, mas na exterioridade que as liga.

Esses problemas – que remetem à relação entre cinema e literatura –, Peter Greenaway revê em seus filmes *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, insistindo na relação palavra (sonora e/ou visual) e imagem, ao mesmo tempo que propõe o entendimento do cinema como uma escrita da imagem, onde a experiência do tempo e do sentido se dá por desvios, nas dobras do movimento, na justaposição das imagens visuais e sonoras. Pela primeira vez em sua extensa obra cinematográfica, Greenaway dirigiu dois filmes cujos roteiros não foram escritos originalmente, por ele, para o cinema. Ambos são adaptações de obras literárias anteriores: um dos filmes se baseia em um clássico da literatura inglesa de quatrocentos anos de idade e o outro é uma adaptação livre de um texto clássico japonês de mais de mil anos. Curiosamente, o texto original de Shakespeare, *A tempestade*, falado quase integralmente em *A última tempestade*, recebe novo título na tradução cinematográfica de Greenaway. Já *O livro de cabeceira*, que apenas se inspira e utiliza algumas citações do original de Sei Shonagon, recebe o título do próprio original em sua tradução na língua inglesa. Ambos os filmes têm em seu título original a palavra "livro" e ambos fazem extensivo uso da escrita de palavras sobre a tela. Uma outra semelhança é a estruturação numérica da narrativa: *A última tempestade* é estruturado pelos 24 livros da biblioteca de Próspero que Greenaway resolve inventar e inventariar. Já *O livro de cabeceira* é dividido em duas partes principais. A primeira parte é estruturada por sessões que contam a vida de Nagiko, modelo famosa que deseja encontrar um amante que usasse seu corpo como suporte para escrita, do mesmo modo que seu pai, escritor-calígrafo, o fazia até o dia de seu casamento aos 18 anos. A segunda parte de *O livro de cabeceira* tem também estrutura numérica. São 13 livros escritos por Nagiko, que, agora, decidida a escrever, escolhe a pele dos corpos dos homens que utilizará como papel para enviar a seu editor.

Essa estrutura de narração numérica ou classificatória não é nova em Greenaway: em *The falls*, as 92 biografias de pessoas afetadas pelo "Evento Violento Não Identificável" vão criando e sempre transformando a imagem de um misterioso apocalipse que estaria provocando um caos lingüístico e a metamorfose dos seres humanos em pássaros. Ainda sobre a estrutura classificatória, em *Zoo, um z e dois zeros*, Alba Bewick queria ter 26 filhos cujos nomes começassem com as letras do alfabeto Grego. Sua filha Beta dá nome aos animais de acordo com a ordem do alfabeto romano. Em *Afogando em números (Drowning by numbers)*, além das cem mortes classificadas pelo garoto Smut que levam a história adiante, outras classificações reestruturam também a narrativa. A garota vestida como a Infanta de Velasques conta estrelas e lhes dá nomes irreais sem que a narração nos avise da falsa identificação entre o nome e a coisa: "Twenty-five: Luper", "Thirty-seven: Zed", "Fifty-eight: Kracklite". Luper e Kracklite são personagens de Greenaway e Zed é o nome que identifica a última letra do alfabeto, Z, em inglês. Ainda em *Afogando em números*, outras classificações criam pistas falsas para a leitura: as três mulheres, todas com o mesmo nome de Cissie Colpits, matam seus respectivos maridos e têm o respaldo técnico de morte natural dado pelo legista da cidade, Madgett. Ainda que as três mulheres sejam mãe, filha e neta, o nome que as identifica significa, em linguagem informal, irmã. São irmãs no crime de assassinato de seus maridos.

São muitas as estruturas classificatórias, taxonômicas, catalogativas que um mesmo filme de Greenaway pode conter. Elas produzem diagramas que mapeiam um mundo que se desvia por via de falsas pistas e codificações problemáticas. A escrita diagramática de Greenaway envolve teatro, escrita alfabética, cinema, pintura, arquitetura; envolve diversos conhecimentos como a ciência natural, as matemáticas, os mitos. Ao mesmo tempo não é nenhuma dessas artes especificamente e não produz nenhum conhecimento de fato. A escrita da imagem em Greenaway é um complexo hipertexto que envolve, de maneira não-linear, todas as artes simultaneamente e pretende diagramar todo o conhecimento do mundo. É um diagrama que se exterioriza e se expande infinitamente e encontra um espaço problemático puro que é a própria morte. Veremos a presença obsessiva desse tema em seus filmes. A morte permite ao mundo se desfazer e se refazer como imagem do pensamento que se desvia. Mas tal pensamento se dá no corpo. Ele é o sentido que se produz na superfície dos corpos.

Os corpos abundam nos filmes de Greenaway: os maridos assassinados e os corpos mortos que Smut encontra em seus jogos em *Afogando em números*; os animais em putrefação em *Zoo, um z e dois zeros*; o casal de amantes que, perseguido pelo marido ladrão – em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante (The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover)* –, expõe sua nudez num

freezer do restaurante, num caminhão de carnes e depois num banho purificador. Outros corpos vivos ou mortos aparecem, incluindo aquele do ritual canibalístico de *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, em que o marido assassino é obrigado a comer a carne do amante assassinado de sua esposa. Em *O livro de cabeceira*, Greenaway acrescenta uma nova camada sobre os corpos, além do sangue e da putrefação: as palavras. As palavras, escritas sobre a pele, não se diferenciam muito do corpo ou do sangue que se esvai tingindo o próprio corpo. O sangue é matéria, mas expressa uma sensação no espírito. Do mesmo modo, a putrefação determina uma transformação na carne, mas expressa um sentido no tempo e do tempo. As palavras inscritas sobre os corpos são elas mesmas matéria sobre a superfície material do corpo, mas expressam o sentido que se dá na superfície corporal, sentido profundo, porém, enquanto sensação que atravessa o corpo. O pensamento não é, portanto, o que aparece como imagem, mas o que desaparece como sensação – paradoxalmente, superfície e profundidade, sentido mental e sensação profunda. Assim ocorre com as palavras que se dissipam na superfície da pele sob a chuva ou quando os personagens se banham e a tinta desce pelo ralo. O mundo que havia nas palavras ou na imagem escorre literalmente, morre para dar lugar a um diagrama de sensações, o não-lugar do pensamento.

O cinema de Greenaway é cheio de cifras, sinais, pistas, códigos e agora letras e palavras sobre a tela e sobre os corpos. Num momento, esses códigos podem parecer extremamente claros, mas logo se desvanecem na sombra, ou somem ao descer pelo "ralo". *Em Zoo, um z e dois zeros*, várias pistas sobre o animal zebra: os listrados em preto e branco que aparecem e reaparecem, a referência ao Z para a classificação alfabética dos animais, além daquele personagem que se pergunta se a zebra é um animal preto de listras brancas ou branco de listras pretas. Se num momento a zebra remete ao animal da última letra do alfabeto, em outro ela é uma questão fundamental na história da pintura moderna dos cubistas aos concretistas dos anos 50, o problema da figura e do fundo. O cinema de Greenaway funciona como uma verdadeira criptografia, onde todos os sentidos são reversíveis, dobráveis, expandidos infinitamente. Em *Afogando em números*, a menina vestida como a Infanta de Velasquez que conta estrelas não lhes dá nomes necessariamente reais. Alguns, como referido acima, Kracklite e Luper, são personagens de Greenaway. Outras estrelas recebem nomes de mitos gregos, como a de número 100, Elektra. Mas por que a escolha de um nome real como a estrela de número 1 (Antares) e outros falsos, como a de número 100? Por que a última estrela, a de numero 100, recebe o nome de Electra, essa que ajudou a vingar a morte de seu pai matando sua mãe num filme onde as mulheres matam seus maridos?

As relações ou os sentidos nos filmes de Greenaway parecem se desviar ou mesmo se desdobrar em novos sinais ou novas pistas, de modo a formarem uma língua cifrada. Nessa língua ou código de cifras que é o cinema de Greenaway, o sentido nunca é dado, mas adiado, num acúmulo infinito de novos sentidos. São contínuas reversões e dobraduras que esticam e tornam elástica a potência da imagem, da palavra e do som, tudo a verter continuamente o pensamento como problema.

Mas o que há de novo nesses dois filmes, *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, além dos antigos problemas do diretor como as classificações, as pistas falsas, a morte e outros não mencionados como a repetição, a cópia, a perda do modelo, a arte? Ainda que todas essas questões estejam presentes em *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, o que parece novo é mesmo a tematização explícita do livro e da escrita.

A contar pelos temas da relação palavra/imagem, literatura/cinema, presentes nesses dois filmes, Greenaway recoloca, de outro modo, a questão de ordem estética que fora levantada na conversa dos críticos dos *Cahiers du Cinema*: um filme pode ser baseado em obra literária sem que a palavra tenha privilégio de origem. Assim falou Greenaway na época de lançamento de *O livro de cabeceira*:

> A metáfora visual global para o filme *Livro de cabeceira* é o hieróglifo oriental como um modelo para a prática cinematográfica. A história da caligrafia japonesa é também a história da pintura japonesa. Imagem e texto são um. O texto é lido através da imagem e a imagem é vista no texto – muito possivelmente uma modelo ideal para o cinema, considerando o casamento incômodo do texto e da imagem que ele tenta cimentar (GREENAWAY, Sight and Sound, nov. 1996).

Greenaway promove, com esses dois filmes, *A última tempestade* e *O livro de cabeceira*, uma expansão da própria noção de imagem, que deixa de ser semelhança com algo existente no mundo para se tornar uma escrita. Escrita de um mundo que se dissipa em pista falsas, mas que pode ser diagramado, ainda que no diagrama ele também desapareça como mundo. A imagem não é o que aparece mas o que desaparece no ato mesmo de escrever a imagem. A escrita da imagem, portanto, não diz respeito ao que é legível através da palavra e tampouco ao que é visível na imagem. Peter Greenaway, nesses dois filmes, coloca em questão a identidade analógica da imagem, mas também a realidade digital da palavra. Através de uma escrita que é imagem, a edição videográfica digital do cinema, Greenaway tematiza a reversibilidade do analógico e do digital. A escrita da imagem é a modulação de uma imagem virtual. Digo modulação no sentido de Deleuze ao diferenciar essa do molde:

> O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem moldes, um por forma sensível o outro por estrutura inteligível: por isso podem se comunicar um com o outro. Mas a modulação é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. (DELEUZE, 1990, p. 40)

A modulação é o que dá ao tema ou aos temas sua mobilidade, provocando modificações contínuas e infinitas, se fazendo atravessar na visibilidade da imagem e pedindo para ser lido. Greenaway está a cada instante modulando o mundo de que trata, fazendo-o passar por novas transformações, de tal modo que a *Tempestade* de Shakespeare é a peça escrita por Shakespeare há quase meio século – haja vista que todo o texto é dito no filme, com alguns cortes apenas, mas sem propriamente adaptação do texto –, e não é a peça do autor renascentista inglês – lhe é acrescentado, materialmente visível, uma biblioteca de 24 livros, que é apenas citada no texto original, além de uma infinidade de outras imagens que funcionam como "atrações"[2]. Nagiko, em *O livro de cabeceira*, é a personagem que conta a história em nosso século mas também encarna a própria autora do livro clássico da literatura japonesa. O tempo não é dado pelas transformações das ações de um personagem, mas atravessa todas as ações como que autonomamente, fundando as possibilidades das ações, trazendo mortes, desaparecimentos e diferenças no mundo vivido das personagens.

Na história do filme *O livro de cabeceira*, Nagiko escreve livros sobre os corpos de homens, utilizados como papel, mas tal realidade, fundamentalmente literária, trata da realidade do desaparecimento do mundo, a realidade da imagem, e também das palavras. Não há presente no mundo das imagens e nem mesmo das palavras, há um tempo próprio delas, que é sempre virtual, passado e futuro, vida e morte, ser e não ser simultaneamente. A experiência da imagem ou mesmo da palavra não é experiência de mundo, mas a experiência de um não mundo, ou de um estado a meio caminho do mundo e da morte do mundo. O último livro que Nagiko escreve para seu editor é *O livro do morto*, "O livro para acabar com todos os livros", como diz seu próprio texto. A imagem está prestes a ser semelhante a alguma coisa que falta e a palavra a significar uma ação que inexiste.

A escrita da imagem é apenas a relação ou as relações entre as imagens visual e sonora, entre a palavra visual-escrita e a sonora, e ainda entre a arquitetura e a fotografia, o cinema e a pintura, a história natural e o conhecimento classificatório, a escrita e a tecnologia, etc. A escrita da imagem é

2 Lembro aqui o termo de Eisenstein em seu texto clássico, "Montagem de atrações" (XAVIER, 1983, p. 187-198). Eisenstein usou o termo para significar os múltiplos recursos de variedades utilizados na encenação da peça *Todo sabichão tem um pouco de tolo*, de A. N. Ostróvsky, no Prolekult. Considero apropriado o termo no contexto de um filme de Geenaway, uma vez que o diretor inglês procede do mesmo modo com a peça de Shakespeare e dá continuidade ao entendimento do cinema como montagem.

aquilo que expande a imagem ao limite da palavra e vice-versa, que expande o cinema ao limite da literatura, da pintura, da arquitetura, mas também do vídeo e do computador, uma expansão que provoca o desaparecimento, o desvio, o entrelaçamento, a mistura. A escrita fílmica de Greenaway é o que expande seja a especificidade analógica da imagem cinematográfica seja a especificidade digital da palavra e da imagem computadorizada, tornando ambas reversíveis, dobrando e redobrando o campo de visão, de audição e de leitura, que se ampliam infinitamente. A escrita fílmica não é analógica nem digital, ela é aquilo que modula e diagrama a imagem que necessariamente se desvia.

A expansão diz respeito também ao próprio quadro e ao campo de visão. As composições dos planos de Greenaway até a produção de *A última tempestade* tendiam a trabalhar intensamente a profundidade e o primeiro plano da imagem. Eram enquadramentos que deixavam entrever novos enquadramentos no interior da imagem através de janelas e portas no interior do cenário. Espelhos, na mesma função de reenquadrar, nos mostravam o que estava fora do campo de enquadramento da câmera. Ações ocorriam em planos diferentes da imagem no cinema de Greenaway anterior a *Prospero's Books* e a *Pillow Book*. Com o uso das novas tecnologias de edição de imagem, Greenaway fará essa expansão do quadro através das aberturas de janelas videográficas, ampliando ainda mais o campo de visão. Se a tela é limitada, não há porque apenas mover a câmera e mostrar o que há ao lado ou atrás do cenário. Pode-se ainda mostrar imagens que nem mesmo fazem parte daquele cenário, mas que remetem a outros tempos, como o contexto de Sei Shonagon em *Pillow Book* ou a deposição do duque de Milão em *A última tempestade*. Com efeito, a expansão remete a um fora ainda mais exterior que um tempo passado, remete a um impensado, a um tempo que não pode ser pensado, pois ele é tanto passado como futuro simultaneamente. É nesse sentido que a pena, como instrumento arcaico de escrita, convive com a edição computadorizada e ultramoderna de Greenaway. Não há na apresentação da pena nenhuma dimensão saudosista, assim como não há vanglorização da técnica e do futuro do mundo dominado pela imagem digital. Ao contrário, o que permeia esse tempo paradoxal de passado e futuro, de ausência de presente vivido, é a morte.

A morte é talvez uma forma dessa expansão; o tempo impensado de uma ausência de tempo, outra. Essas são as mais radicais. A expansão contínua e interminável leva o pensamento a esse limite impensado. Há, portanto, que expandir os limites para se encontrar essa ausência de limite. Assim, além da expansão da imagem analógica à sua dimensão digital reversivelmente, do quadro ao fora de quadro, há também uma expansão à oralidade nessa escrita da imagem. Em *Prospero's Books*, toda a narração é conduzida por

Próspero em sua ilha onde habita desde a fuga de Milão. Próspero, como mago, vai escrevendo as falas de seus personagens cujas vozes ressoam sob a voz múltipla de John Gilgud. Isto é, John Gilgud dubla todas as falas, mesmo as femininas, que ressoam sob sua voz poderosa e sempre diferente para cada personagem. Sobre a tela aparecem escritas algumas dessas falas com tratamento caligráfico. Greenaway explora assim as interações entre a palavra oral e a palavra escrita. E ainda os pontos de contato entre o som do risco e a imagem do gesto que inscreve a palavra sobre o papel ou a imagem sobre a tela. Com as aberturas de janelas, as imagens sobrepostas, os sons múltiplos e as escritas caligráficas, Greenaway dobra o sentido das imagens na significação das palavras e redobra, reversível e especularmente, uma na outra, de modo que a palavra entra na imagem, o sentido passa pela sensação, o pensamento se faz no corpo. A palavra vai se tornando aquilo que ela não é, imagem, profundidade de campo, dobra, interação de conhecimentos, hipertexto. Ao mesmo tempo, a imagem se faz palavra, transformando-se em algo que ela não é, ou seja, estrutura, classificação, redobra, superfície, narração. Da profundidade à superfície, uma oscilação infinita que faz o acontecimento surgir em sua multiplicidade, em sua estranha reversibilidade entre passado e presente, entre sentido e não-sentido, entre atual e virtual, entre palavra e imagem.

Esse movimento oscilatório, que vai da profundidade à superfície e retorna à profundidade, não pára de se repetir. O sentido então torna-se uma profundidade extremamente profícua ou uma superfície cheia de dobras, contínua e infinita. Daí o uso de grandes planos-seqüências em continuidade e imagens fixas em profundidade de composição barroca. O sentido, no cinema de Greenaway, se ergue como uma estrutura labiríntica, oscilatória, ou um diagrama hipertextual onde as relações são feitas e desfeitas e novamente refeitas, produzindo um contínuo desvio da direção e do sentido. Nesses filmes, como em outros do diretor, há uma proliferação de espelhos e reflexos que desviam a luz, fazendo e refazendo a cena que se repete e se diferencia diante do espectador. A iluminação barroca repete a composição do claro-escuro que Greenaway tanto admira em pintores como Velasques, Franz Halls e outros. Por vezes, o cineasta repete o quadro mesmo que ele admira: os Vermeer em *Zoo, um z dois zeros* ou o Franz Halls em *O cozinheiro, o ladrão, a mulher e o amante*. Mas a repetição é impotente para produzir um mundo estabilizado, um espaço designável, um tempo realizável na história. O que a imagem repete é a própria imagem e não um mundo original. O tempo que ela produz não é um passado eternizado, nem um presente atual e verdadeiro, mas o tempo da própria imagem, da cópia sem original. Em *O sonho do arquiteto* (*The Belly of an Architect*), o arquiteto Kracklite xerocopia e amplia o cartão-postal do dorso do imperador romano Augustus. Kracklite pretende

encontrar a explicação para as dores de barriga que sente e a razão para a morte de Augustus, mas a cópia é impotente para a criação de tal sentido. Pela cópia Kracklite não descobre o diagnóstico de suas dores nem a verdade sobre a morte de Augustus. Mas o que pode ocorrer com a imagem quando ela perde a relação com seu original? Um dos temas do filme é justamente a relação entre a imagem e o poder. Kracklite quer fazer a exposição sobre o arquiteto moderno Boulée, mas o poder do capital torna sua exposição um mero espetáculo. O capital termina por achar Kacklite desnecessário para a organização do evento e o destitui da produção da exposição que ele desejava organizar tão obsessivamente. O capital quer que a exposição refaça um Boulée reconhecível, admirável e espetacular. Mas Kracklite envolvido com suas dores e com a reprodução infinita das imagens descobre a conspiração da imagem que vai perdendo a relação com o seu original. Kracklite descobre a imagem sem origem, o desaparecimento do original, a morte. Se Kracklite vai se descobrindo doente e termina por suicidar-se, sua vitalidade foi descobrir essa imagem que se desvia do seu original pelo excesso da reprodução, imagem que é pura potência, transformação infinita.

É nesse sentido que as pistas falsas nos filmes de Greenaway conduzem e reconduzem o significado, desvirtuam-no. Ou melhor, as pistas fazem o sentido insistir nesse espaço entre as imagens, entre as palavras, mas que nunca se estabiliza, que jamais se realiza. As pistas, os números, as classificações, têm a função de mapear um problema, de conduzir a diagramação do corpo, do tempo e do pensamento. Em *Pillow Book*, a narração em *off* de Nagiko, a modelo famosa que busca seus amantes em escritores-calígrafos que façam de seu corpo o suporte de sua escrita, antes de se tornar ela mesma uma escritora, é feita no presente do indicativo. Mas as imagens que aparecem nas janelas abertas pela edição computadorizada são tanto de seu passado vivido como do tempo remoto de Sei Shonagon. Os mesmos atores se dividem nos tempos diversos. As atrizes que fazem Nagiko fazem também Sei Shonagon. A atriz que faz sua tia é a mesma que faz a empregada de Nagiko adulta. O passado atravessa o presente, está presente nas janelas abertas do tempo atual. O tempo é essa multiplicidade em que passados e presentes se acumulam em dobras infinitas, promovendo ausências nas presenças. O tempo é aquilo que a narração busca diagramar em sua contínua e infinita expansão. São os mil anos que atravessam o filme *O livro de cabeceira*, os quatrocentos anos que atravessam *A última tempestade*. Esse tempo é o tempo da escrita da imagem, um tempo onde o presente se ausenta para dar lugar a esse não-tempo de passado e futuro simultâneos. Um tempo puro do pensamento, ou melhor, o próprio tempo enquanto desvio permanente de um presente que não se realiza, ou o próprio pensamento enquanto morte contínua do mundo que o habita.

Todos os filmes de Greenaway tematizam a morte. Há sempre um personagem central que morre no final do filme, seja por suicídio ou por assassinato. Há mortes programadas como os dois irmãos gêmeos de *Zoo, um z e dois zeros*, os jogos de mortes em *Afogando em números*, o assassinato do pintor em *O contrato do desenhista (The Draughtsman's Contract)*, o suicídio do arquiteto Kracklite em *O sonho do arquiteto*, os assassinatos que as três Cissie Culpits fazem de seus maridos em *Afogando em números*. Os exemplos vão se multiplicando, pois em cada filme, além das mortes de personagens centrais ou não, as histórias tematizam questões afins: o terror e a violência em *O cozinheiro*, a putrefação em *Zoo, um z e dois zeros*, a doença e o envenenamento fatais em *A sonho do arquiteto*. Ainda como tema afim, poderíamos pensar a conspiração que surge em diversos filmes de Greenaway. Afinal, a morte é uma conspiração da vida contra a própria vida, mas também uma conspiração da vida contra a estagnação, a estaticidade, a legalidade, a institucionalização. Há os conspiradores da torre de água em *Afogando em números*, a conspiração através da tematização da Revolução Francesa em *O Cozinheiro*, a conspiração contra o duque de Milão em *A última tempestade*, a conspiração das mulheres contra os homens em *O contrato de amor* e em *Afogando em números*. A morte, como conspiração da vida, é potência de vida, transformação infinita. A conspiração é o negativo, a oposição, o conflito em todas as formações. Tudo que se forma é desviado pela conspiração do negativo. Poderíamos pensar então que Greenaway teria uma tendência para a dialética, o que seria um equívoco. A admiração confessa de Greenaway por Eisenstein não passa por aí, mas pela própria idéia de cinema como escrita, que o cineasta russo teria teorizado como escrita ideogramática. A dialética encontra na oposição, no negativo, a síntese. Na escrita fílmica de Peter Greenaway, a síntese é sempre adiada, é o que se ausenta, é o que permite a expansão, a busca. A síntese é o fim sem fim, a morte sem morte.

O tema da morte em Greenaway não diz respeito apenas à morte do corpo, ainda que se materialize desse modo, mas é também uma maneira de problematizar questões modernas, como a morte da arte e a morte do autor. Aí é que podemos ver a grande diferença entre Greenaway e os diretores russos dos anos 20. Vertov foi um grande defensor da morte da arte. Em grande parte, suas desavenças com Eisenstein diziam respeito a esse tema. Para Vertov, Eisenstein ainda pensava o cinema com a estética do século 19, encenando a história "artisticamente" como dizia. Vertov queria refazer a história com materiais de cinemateca, "imagens-fato". Sua defesa a favor do documentário, e oposição ao artístico encenado de Eisenstein, não deslocou Vertov, entretanto, da visão dialético-hegeliana da morte da arte. Se Hegel acreditou que a arte teria um fim para dar lugar à razão, Vertov acreditou que a encenação artística teria fim par dar lugar à verdade documental.

A morte em Greenaway não dá lugar, é o não-lugar. Ela não é o fim de um tempo, mas o contínuo renascimento do tempo antigo sobre os tempos que surgem. A morte acumula mortes sem fim. Por isso a escrita é tematizada nesses dois filmes que se utilizam de tecnologias tão modernas. Já se falou que *A última tempestade* é uma crítica do poder da linguagem e da autoridade e da onipotência do autor-pai (LAWRENCE, 1997). Não há dúvida que este é um tema problematizado nesse filme, mas há de se perceber os desvios que Greenaway produz no tema. A comparação com *Providence* de Resnais é inevitável e também já foi feita, mas, ao contrário de Resnais, a crítica de Greenaway é afirmativa em relação à potência paradoxal do artista, do autor, do escritor e da obra. John Gilgud em *Providence* está doente, sempre bebendo, é mesquinho e seus trajes são decadentes. Gilgud em *A última tempestade*, quase dez anos mais velho, tem muito mais vigor e jovialidade do que no filme de Resnais produzido quase dez anos antes. Não há sinais de decadência no personagem de Greenaway. Estaria Greenaway fazendo uma crítica mais suave que a de Resnais? Greenaway não é romântico e não idealiza o autor. Próspero é autoritário, escraviza seus ajudantes. Greenaway não é ingênuo e reconhece a relação saber/poder. Apenas sua estratégia é outra. Ele acredita na potência da arte em fabricar o artifício, em produzir falsas pistas. Acredita na potência da simulação e na multiplicação do artifício. Próspero é um mago que usa seu poder e no final se desfaz de seu manto e cajado mágico e também de seus livros. Mas o último livro, as obras completas de Shakespeare, que Próspero joga ao mar, se mantém intacto nas águas e as primeiras páginas que estão em branco receberão o texto de *A Tempestade*. É a peça que Próspero escreve ao longo do filme. Próspero então é identificado com Shakespeare e ambos com Greenaway. A identidade é o outro; o autor morre para que nasça outro. Do mesmo modo a obra é também outra, aquela que se busca, aquela que morre continuamente mas que sobrevive na seguinte. A obra se repete na nova, ainda que se diferencie. O artista-escritor não é afirmado em sua possibilidade de dizer a verdade, mas em sua capacidade de ampliar infinitamente o artifício, em sua capacidade de ser sempre outro, morrendo e se renovando do acúmulo de mortes. *Prospero's Books* é tanto uma crítica à autoridade do autor-pai, voz do saber, como uma afirmação implacável da figura do artista que *Pillow Book* retoma. Simultaneamente, em vários filmes de Greenaway, questiona-se e afirma-se a figura do autor. O artista é não-artista, o autor é não-autor, enquanto ele é capaz de multiplicar o artifício. O sujeito artista não é um "eu" cuja unidade está presente nos temas reencontrados de suas obras, mas a multiplicidade de eus falsos que ele mesmo coleciona, um não-eu infinitamente mapeado, um diagrama do negativo, uma criptografia do morto. Nessa escrita, o cifrado, o diagramado, inclui o negativo, aquele que se desvia, o adiado,

sempre colecionando novos elementos, esticando infinitamente e em contínuas reversões e dobraduras, esse que se ausenta. Nesse sentido a morte é para Greenaway um acontecimento inevitável, sempre presente, uma morte infinita e ao mesmo tempo impossível, esse tipo de fim interminável que Blanchot não parou de descrever em seus trabalhos críticos sobre Kafka, Mallarmé e outros autores modernos. Pode-se mesmo dizer que Greenaway em sua pós-modernidade irônica, tecnológica, barroca e sensível à não-especificidade dos campos, afirma uma modernidade retomada e renovada, onde o pensamento é imagem sem imagem, escrita hipertextual e infinitamente expandida. Não é à toa que em diversos momentos declarou que o cinema em poucos momentos foi moderno.



Bibliografia

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*, cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GRAHAM, Peter. *The New Wave*, critical landmarks. London: Secker & Warburg/British Film Institute, 1968.

GREENAWAY, Peter. Body Talk. *Sight and Sound*, nov. 1996 a.

———. *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir, 1996 b.

———. *Prospero's Books*, a film of Shakespeare's *The tempest* by Peter Greenaway. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.

HILLIER, Jim (Ed.). *Cahiers du Cinema, the 1950's*: Neo-realism, Hollywood, New Wave. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LAWRENCE, Amy. *The films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

NAGIB, Lúcia e PARENTE, André (Orgs.). *Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

PINGAUD, Bernard e SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. São Paulo: Documentos, 1969.

SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot*, L'écriture comme expérience du dehors. Genève: Droz, 1995.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/EMBRAFILME, 1983.

A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina

Márcia Abreu

Nos últimos anos, tem-se assistido a uma reviravolta nos estudos literários, fruto das discussões realizadas no âmbito dos estudos culturais e das investigações sobre a história do livro e da leitura. Esta nova visada chamou atenção para o fato de que a produção literária – assim como a produção escrita e impressa em geral – não é mera atividade do espírito. Ao contrário, vincula-se fortemente a questões contextuais e materiais: interdependência entre autores, editores, público, críticos na realização das obras; importância do formato, diagramação, composição dos impressos na constituição do sentido.

É cada dia mais difícil acreditar na idealização romântica do autor inspirado que escreve tomado de um ímpeto criador, alheio ao mundo da edição e venda de obras, à apreciação da crítica e do público. Certeiros golpes têm recebido também as idéias estruturalistas que postulam a autonomia do texto, cuja interpretação dependeria exclusivamente do funcionamento da linguagem. Tomar a leitura do crítico como a única autorizada também parece inadequado quando sabemos que diferentes formações culturais estabelecem distintas relações de sentido com os textos que lêem.

De todo o trabalho já realizado, uma das contribuições mais notáveis é a percepção de que a materialidade dos suportes textuais interfere na maneira como se lê, assim como restringe e gera possibilidades de produção de textos. Outra grande contribuição foi demonstrar que a forma de ler não é a-histórica e universal. Ou seja, já não é mais possível acreditar que todas as pessoas, em todos os lugares, leram e lêem de uma mesma maneira. Os estudos realizados nos últimos anos mostraram que a leitura tem uma história e uma sociologia.[1]

Apesar dos inegáveis avanços, no entanto, é preciso reconhecer que, pelas próprias condições impostas às pesquisas, o enfoque tem se centrado na produção e circulação de impressos destinados às elites econômicas e/ou culturais. Ou seja, tem-se feito mais história do que sociologia na discussão sobre livros e leitura. Além disso, na maior parte das vezes em que se busca conhecer a relação com os impressos estabelecida por grupos não pertencentes às

1 CHARTIER, Roger. Histoire et littérature. *Au bord de la falaise, l'histoire entre certitude et inquiétude*. Paris: Albin Michel, 1998.

elites, toma-se como fonte a produção erudita, na qual estariam representados os modos de ler e escrever das camadas populares – por exemplo, a representação de um leitor popular feita em um romance de Balzac ou de Alencar. Principalmente quando se trata de investigar o passado, a forma de composição dos arquivos e bibliotecas quase obriga a tomar estes atalhos, já que ali se conservam preferencialmente as produções de elite, desprezando-se panfletos, folhetos ou almanaques como documentação a ser preservada.

Entretanto é necessário ampliar os estudos do livro e da leitura para além do círculo restrito das obras consagradas ou da imagem que nelas se faz de livros e leitores distanciados dos núcleos de prestígio.

O interesse de buscar essas pessoas e essas obras não se restringe ao sempre saudável desejo de compreender o outro, mas reside também na possibilidade de fazer uma história do livro e da leitura menos etnocentrada e, portanto, menos parcial. Se as contribuições da história da leitura fizeram com que se repensassem categorias de análise com as quais se trabalhava tranqüilamente, o alargamento das fontes força uma nova reflexão sobre práticas que tomamos como gerais a partir de determinado momento histórico, como a leitura silenciosa ou o direito de autor. No mínimo, lembraremos que não há processos históricos totalizantes que façam com que alterações nos modos de produção, de comercialização ou de leitura atinjam o conjunto das pessoas sincronicamente, mesmo considerando um único país ou uma mesma região.

Muitas fontes poderiam – e precisam – ser consideradas, mas vou restringir-me a alguns comentários sobre a literatura de folhetos nordestina[2]. O próprio nome pelo qual é conhecida mostra que a materialidade dos impressos é fundamental. O aspecto material define e nomeia essa literatura: folheto, livro (ou livrinho) de feira, literatura de cordel são os nomes dados aos impressos pelos poetas e leitores. As várias denominações possíveis fixam-se no aspecto material – folheto ou livrinho –, no local de venda – livro de feira –, ou em um dos modos de exposição do produto à venda – literatura de cordel. Essa última designação, mais recente e menos difundida entre os consumidores, foi importada de Portugal, onde é empregada para designar um tipo de impresso de massa, vendido, no passado, "a cavalo num barbante", como disse o poeta português Nicolau Tolentino em um de seus poemas[3]. Batizada, portanto, com as marcas de seu formato, local de venda e forma de comercialização, esta literatura não permite que se desconsidere a materialidade de seu suporte.

2 Impressa desde o final do século XIX, a literatura de folhetos conheceu muitas transformações, seja no modo de produção e comercialização, seja na relação entre autores, editores e público. Em meus comentários não pretendo acompanhar diacronicamente a evolução dos folhetos e sim tecer considerações sobre a importância da materialidade dos impressos na constituição dessa literatura.

3 O Bilhar. *Obras poéticas*. Lisboa: 1861.

O folheto define-se como uma brochura com 8, 16, 32, 48 ou 64 páginas, número determinado pela quantidade de folhas de papel dobradas em quatro empregadas em sua confecção, de modo que uma folha gera um folheto de oito páginas, duas folhas geram um de 16, compondo folhetos com números variados de páginas, mas sempre em múltiplos de 8. Pode haver pequena variação no tamanho das brochuras conforme se utilize papel A6 – o mais comum – ou formato A5 – empregado pela Editora Luzeiro[4]. No início desta produção, em finais do século XIX, empregava-se o formato 8 ou 9.

Isso pode parecer bobagem, pois todo livro é composto pelo agrupamento de certa quantidade de folhas (dobradas ou não); mas, na literatura de folhetos, o formato – surgido da necessidade de economizar papel – condiciona uma série de questões relativas à composição dos poemas.

O número de folhas baliza a criação, pois o autor não pode ocupar menos ou mais páginas e sim um espaço exato, em situação análoga à dos escritores de folhetim, que deveriam desenvolver um capítulo dentro de determinado número de linhas. É preciso lembrar que os folhetos são escritos em versos, de modo que a delimitação não se restringe à quantidade de páginas: na verdade, o poeta deve compor um número determinado de estrofes. Um desses poetas, Rodolfo Coelho Cavalcante, explicava que "em cada página cabem cinco estrofes (sendo em sextilhas [...]). Na primeira, apenas quatro – para que o título da História, do Folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor."[5] O texto em que Rodolfo Cavalcante apresenta estas instruções chama-se "Como fazer versos" e traz, como se viu, não apenas considerações sobre temas e formas poéticas, mas trata também – e com igual destaque – de questões de composição formal.[6]

Não termina aí a relação entre materialidade e criação, pois o número de páginas regula também o gênero dos escritos. Os folhetos de oito páginas são destinados ao tratamento de assuntos do cotidiano e à reprodução de desafios e pelejas, enquanto histórias de valentia e de esperteza assim como narrativas de casos amorosos devem ocupar os folhetos maiores, com 16 ou mais páginas. A associação entre tema e número de páginas define também uma especialização na nomenclatura, fazendo com que a literatura de folhetos se subdivida em *romances* (narrativas com 16 páginas ou mais) e *folhetos* (reprodução de desafios e relatos de fatos do cotidiano, com oito páginas).

Assim, um autor de folhetos não pode dominar apenas as regras de composição poética que regulam a métrica, a rima, etc., mas deve também ter conhecimentos sobre a composição material do impresso para saber que o

4 Localizada em São Paulo, é a maior editora de folhetos em atividade.

5 CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. Como Fazer Versos. *Correio Popular*. Campinas, agosto de 1982.

6 Uma análise mais completa do texto de Rodolfo Coelho Cavalcante, assim como sua reprodução integral, encontra-se em *Histórias de cordéis de folhetos* (Campinas: Editora Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999), de minha autoria.

relato sobre um acidente rodoviário, por exemplo, deve ter 39 estrofes (quatro ficarão na primeira página e 35 serão distribuídas ao longo das outras sete páginas)[7].

A atenção ao suporte dos textos é favorecida pelo fato de que os poetas desempenham simultaneamente várias funções. Quase todos são, ao mesmo tempo, escritores e vendedores de folhetos, enquanto alguns acumulam também o papel de editores de sua produção e da de seus colegas. Não podem, portanto, preocupar-se apenas com a criação de um poema, atividade pela qual raramente são remunerados, mas devem ocupar-se com a produção e/ou com a venda de folhetos – de onde, em geral, tiram seu sustento. Comumente o poeta compõe seus versos e vende o direito de publicação a algum editor, que passa a ter o direito exclusivo de publicação daquela narrativa, pagando ao autor *em folhetos* – o que o obriga a ser vendedor se quiser converter sua produção em dinheiro.

Arlindo Pinto de Sousa, proprietário da Editora Luzeiro até recentemente[8], explicou, em entrevista a Ana Raquel Mota de Sousa[9], o funcionamento do sistema de compra de originais:

> E no Nordeste eles faziam assim. O autor tinha um livro, então ele procurava um editor, [...] ele publicava e dava duzentos, trezentos exemplares – quando tinha muito sucesso trezentos exemplares – e tinha o pagamento dos direitos, da compra dos direitos. Bom, quando eles vieram a São Paulo, achou muito pouco trezentos, então fizemos na base de mil livros. Eles ficaram satisfeitíssimos [...] porque geralmente o poeta, ele é vendedor também.

Esse sistema pode gerar situações curiosas, como a vivida pelo poeta João Firmino Cabral, autor publicado pela Luzeiro e também revendedor da editora em Aracaju:

> A mesma Luzeiro que comprou todos os meus direitos autorais, hoje eu compro a ela os livros para revender.[10]

Para ser autor de folhetos não basta ter um jeito especial no manejo das palavras, é preciso associar destreza poética e habilidade comercial – e, em alguns casos mais complexos, domínio das artes tipográficas. Segundo Mauro Barbosa,

> entrar no ramo de folhetos significa não apenas optar por um meio de vida ligado ao comércio, mas também por uma atividade de conhecimento ligada à beleza. [...] O lado "específico" da

7 Há uma pequena flexibilidade nesses limites, aceitando-se folhetos com quatro ou com cinco estrofes em todas as páginas. Quando o poeta necessita de espaço extra para concluir sua narrativa, utiliza-se também da contracapa para impressão dos versos. Esse expediente não é habitual – o mais comum é reservar a contracapa para propaganda.

8 A Editora Luzeiro, fundada por Arlindo P. Sousa, foi vendida para Gregório Nicoló em 1995.

9 SOUZA, Ana Raquel Motta de. Editora Luzeiro – um estudo de caso. *Dossiê Memória Social da Leitura, Revista Horizontes* nº 15, Bragança Paulista, Editora Universidade São Francisco, 1997. Versão eletrônica em http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/index.html. Pesquisa realizada sob minha orientação.

10 Entrevista concedida a Ana Raquel M. Souza, em Aracaju, 1996. Ibid.

> mercadoria-folheto, associado a beleza e saber, é, de fato, reiterado e reproduzido pelo comércio, na medida em que coincide com um gosto do público, de um "povo" que gosta do folheto. Pois, será parte do sistema de produção do folheto e especialista nas regras desse gosto.[11]

O duplo papel autor/vendedor traz ainda outra conseqüência importante para a produção: o contato com o público. Se todo texto promove o encontro de autor e leitor, por meio de imagens e representações, aqui pode ocorrer, além daquele encontro virtual, um contato concreto, físico. Conversar com leitores de carne e osso, dia após dia, permite conhecer suas opiniões, seus modos de ver a vida, suas preferências literárias. O peculiar sistema de comercialização adotado por muitos vendedores permite extrair informações mais sutis – mas também fundamentais – sobre o gosto do público. Em geral, para atrair compradores, faz-se uma leitura oral (ou uma declamação de memória) do poema, que é interrompida em uma situação de clímax da narrativa, momento no qual o vendedor anuncia que, para saber o final da história, é preciso comprar o folheto... Esse sistema de divulgação é apresentado, por exemplo, no folheto *O monstro de Cabrobó*, como preâmbulo da narrativa:

> Senhores que vão passando
> Me preste bem atenção
> Tenha a bondade de ouvir
> Esta triste narração
> A maior barbaridade
> Naquele alto Sertão
>
> Eu cheguei na estação
> Às 9 horas do dia
> Comecei a ler um folheto
> Agradando a freguesia
> Naquilo chegou um homem
> Por esta forma dizia[12]

Cantando o folheto, o vendedor/autor pode acompanhar as reações dos ouvintes a cada passo da história: em que ponto acham graça, assustam-se, abandonam a roda com ar de enfado, etc. Esse conhecimento será de grande utilidade na composição de uma nova história – se o poeta vive da venda dos folhetos, não poderá se dar ao luxo de desagradar os compradores.

A proximidade entre autor e público passa também pelo conhecimento partilhado por eles: ambos conhecem as regras poéticas, as convenções

11 ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A literatura de cordel no Nordeste brasileiro)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

12 LIMA, José Mestre de. *O monstro de Cabrobó*, s/l, s/ed, s/d, p.1.



Fig. 1 – *Estória do valente sertanejo Zé Garcia*, João Melquíades Ferreira, Juazeiro, Editor proprietário Filhas de José Bernardo da Silva, 08/08/1981.



Fig. 2 – *Peleja de José Gaspar com João de Barros*, João de Barros. Folheto sem indicação de data, editora e local de edição.



Fig. 3 – *História de Natanael e Cecília*, João Martins de Athayde, Editor proprietário Filhas de José Bernardo da Silva, Juazeiro, 15/04/1982.

reguladoras da abordagem e desenvolvimento de temas e o padrão material de composição de um folheto. O público em geral não domina as artes da tipografia, mas tem conhecimentos e opiniões sobre a materialidade dos impressos que interferem em sua decisão de comprar e em seus modos de ler. Compradores interessados em conhecer um fato do cotidiano, um acontecimento recente, sabem que devem procurar brochuras de oito páginas. Por outro lado, quando desejam uma narrativa ficcional, sabem que devem buscar folhetos mais encorpados com 16 páginas ou mais. Da mesma forma que no século XVIII e início do XIX era possível saber se um impresso era um romance ou um livro de ciência considerando apenas seu formato – pois os romances eram publicados *in octavo* enquanto as obras científicas circulavam em edições *in-folio*[13] –, os compradores de folheto podem orientar-se pela quantidade de páginas ao fazer suas escolhas.

Outro aspecto material que atua fortemente na interação entre o leitor e o impresso é a ilustração das capas. Se um comprador pode saber, pela espessura do folheto, de que tipo de tema ele trata, seu conhecimento será ainda mais acurado se observar a ilustração da capa. Suponhamos que ele esteja buscando uma história de amor. Primeiramente ele eliminará as brochuras muito finas. Depois excluirá as que trazem fotos, desenhos ou xilogravuras de homens armados, a cavalo ou lutando – pois essas são histórias de valentia (figura 1). Eliminará também os folhetos que trazem dois cantadores com suas violas – pois esses contêm desafios e pelejas (figura 2). É claro que ainda sobrarão muitos tipos de ilustração, mais aí ele poderá se concentrar nos

13 CHARTIER, Roger. *A História Cultural, entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: DIFEL/Bertrand, 1985, p. 132-133.

folhetos que trazem as figuras de um homem e uma mulher com o rosto colado ou de mãos dadas ou olhando um para o outro (figura 3). Conhecendo a convenção que rege a ilustração das capas é possível chegar ao folheto que se quer mesmo que não se leia o título ou sequer uma de suas estrofes.

A elaboração da ilustração da capa não se limita a questões temáticas. Compradores e vendedores preocupam-se também com a técnica empregada. Manuel Caboclo e Silva, autor e editor de folhetos, fazia uma distinção quanto ao uso do clichê de zinco e da xilogravura: o primeiro deveria ser utilizado nas capas de romances, pois, embora mais caro, permitia melhor nitidez e maior quantidade de detalhes; a segunda deveria ser reservada para os folhetos sobre fatos do cotidiano.

> O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca.[14]

Novamente se interligam questões econômicas, estéticas e funcionais. As capas dos folhetos sobre fatos do cotidiano devem ser ilustradas com técnicas ágeis – pois o interesse por uma notícia desaparece em pouco tempo, não sendo possível esperar muito pela elaboração de uma capa – e baratas, já que o baixo preço dos folhetos não permite despender recursos elevados com a ilustração. Os romances custam mais caro do que os folhetos, têm saída lenta mas constante, por isso podem ter capas ilustradas com técnicas mais complexas – pois não há pressão de tempo em sua elaboração – e dispendiosas – pois seu custo será diluído na tiragem numerosa.

É função da ilustração da capa indicar "o que foi dito no folheto", como diz o poeta. Ou seja, a capa fornece uma espécie de síntese gráfica do enredo, permitindo um fácil reconhecimento no momento da escolha (para compra ou leitura) do texto, assim como possibilitando aos analfabetos – segmento importante do público dos folhetos – a identificação das histórias sem a necessidade de ler o título.

A importância das capas pode ser claramente percebida em momentos de mudança de técnica, como por exemplo, da passagem do clichê de zinco para a xilogravura. Pesquisa realizada por Luli Hata[15] revelou que o público tradicional desconfiava da autenticidade de folhetos ilustrados com xilogravuras quando se começou a empregar esta técnica, chegando a recusar-se a adquiri-los. Considerando a elaboração gráfica das xilogravuras pouco sofisticada,

14 Declaração de Manuel Caboclo e Silva. In SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O Folheto Popular – sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 1981, p. 25.

15 HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. Dissertação de Mestrado desenvolvida sob minha orientação e defendida junto ao Programa de pós-graduação em teoria literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1999. Texto integral disponível em HYPERLINK http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/index.html http://www.unicamp.br/iel/memoria/Teses/index.html



Fig. 4 – Capa com ilustração fotográfica gravada em zinco. *Domiciano e Rosete ou o viajante da sorte*, José Francisco Borges. Folheto sem indicação de data, editora e local de edição.



Fig. 5 – A história de *Domiciano e Rosete*, em folheto cuja capa foi ilustrada a partir de xilogravura.

imaginava tratar-se de uma falsificação de outro folheto cuja capa seria ilustrada com foto ou desenho. É o que afirma o vendedor de folhetos Edson Pinto da Silva em entrevista a Liêdo Maranhão:

> Eu já avisei a dona Maria José que as gravuras que estão botando naqueles romances vai findar ninguém comprando mais. A não ser turista, porque turista compra. Sendo de zinco ele não quer. De madeira eles querem, porque interessa mais a gravura do que a história. Agora mesmo, rejeitei o romance *Rosa Munda e a Morte do Gigante*, era uma capa de zinco, mudaram para madeira. Se eu apresentar este romance a qualquer pessoa aqui da praça, eles vão dizer que é falsificado. Que isto não é *Rosa Munda*! Isto é qualquer coisa por aí! Quem lê folheto é gente quase analfabeta. É um sujeito que está acostumado com aquelas gravuras de Athayde. [...] E a decadência do folheto vem por causa disso. Uma gravura esquisita não fica idêntica ao que era antigamente e torna-se ruim para vender. *Pedrinho e Julinha* é um folheto que se vendia muito. Mudaram a capa e hoje fica mofando nas prateleiras. *Cancão de Fogo* tinha um passarinho e um clichê melhor. "Essa capa, isso é *Cancão de Fogo* renovado, feito por aí". É o que diz o matuto.[16]

A técnica utilizada na elaboração da capa é importante a ponto de funcionar como avalista da autenticidade de um folheto. Apreciando as ilustrações obtidas a partir da reprodução de fotos em clichês de zinco, o comprador acredita que um folheto com capa feita em xilogravura não pode conter a mesma história. Possibilitando uma menor quantidade de detalhes, a xilogravura parece uma falsificação, uma cópia imperfeita do original. Por outro lado os "turistas" – gente afastada do universo cultural a que pertencem os

16 SOUZA, Liêdo Maranhão de. Op. cit.



Fig. 6 – Folheto com capa ilustrada a partir de xilogravura contendo a *Estória de Mariquinha e José de Souza Leão* de João Ferreira Lima, Juazeiro do Norte, Lira Nordestina, 31/08/82.



Fig. 7 – *História de Mariquinha e José de Souza Leão* em folheto com capa ilustrada com desenho impresso em quatro cores. (São Paulo, Editora Luzeiro, 1977.)

compradores tradicionais – raciocinam exatamente ao contrário, preferindo as capas xilografadas que devem parecer mais "pitorescas", mais "primitivas" e, portanto, as "mais autênticas", pois são as que melhor se acomodam a sua idéia do que seja uma produção popular.

A técnica empregada na composição da capa não só é atestado de autenticidade do material como também interfere na compra: "*Pedro e Julinha* era um folheto que vendia bem, mas com a mudança da capa, passou a ficar *encalhado*." A decisão de deixar de comprar um folheto pois sua capa mudou parece ilustrar com perfeição um dos postulados da história da leitura segundo o qual uma obra não é a "mesma" se seu suporte material é alterado.

Não obstante a resistência por parte do consumidor tradicional em relação à xilogravura, esta técnica consolidou-se como uma das formas majoritariamente empregadas para ilustração. Consolidou-se, mas não conquistou as benesses do público, que a abandonou assim que possível. Foi o que ocorreu com a entrada, no Nordeste, das publicações da Luzeiro. Essa editora optou por produzir livrinhos um pouco maiores e com capas ilustradas com desenhos em quatro cores. O editor relata qual foi a reação do público:

> Aconteceu com o Manoel D'Almeida, na banca, lá em Aracaju, procurarem, por exemplo, *Pavão Misterioso*. Então ele olha aquele colorido e o que publicavam no Nordeste. Que publicavam, não publicam mais. Ele perguntava qual era o... ele não falava autêntico... qual era o verdadeiro. O Manoel D'Almeida dizia: "os dois são verdadeiros". "Então eu quero este, de capa colorida." Que era mais bonitinha, atraía mais, etc., era um pouco mais caro, mas atraía mais.[17]

17 SOUZA, Ana Raquel Mota de. Op. cit.

O poeta e vendedor de folhetos João Firmino Cabral concorda com a idéia de que a brochura grande e colorida produzida pela editora paulista é mais bonita e mais atraente e justifica:

> a Luzeiro fez com que os seus trabalhos também evoluíssem, porque você veja: muitas vezes eu mostro um livro desses aqui ao freguês, com a capa em xilogravura, e mostro um desses aqui, aí o freguês... É claro que o freguês se interessa mais pelo que é mais bonito, mais acabado, material melhor. Porque nós passamos do tempo do atraso pro tempo do adiantamento. Nós não estamos mais num país atrasado, nosso país é um país super desenvolvido.[18]

A Luzeiro parece ter percebido o movimento do público em direção a outro tipo de impresso, tendo tido o cuidado de ajustar sua forma gráfica de modo a torná-la semelhante àquilo que o público valorizava. Ao menos é o que se pode supor a partir da fala de Edson Pinto da Silva:

> esse pessoal que lia folheto, hoje não lê mais não. Hoje quer um livro de bolso ou uma revista qualquer. Hoje quem lê folheto é até censurado, porque isso é um negócio atrasado e ler folheto já era![19]

O que estaria fora de moda não seriam as narrativas propriamente ditas e sim o formato dos folhetos tradicionais. Edson Pinto da Silva provavelmente sabia do que estava falando, principalmente porque não vendia exclusivamente folhetos, dedicando-se também à comercialização de revistas de passatempo e de livros das séries *Júlia* e *Sabrina*. O padrão gráfico adotado pela Luzeiro aproxima os folhetos da forma e da técnica de ilustração empregadas na confecção destes livros e revistas.

Considerando a qualidade e quantidade de papel, a capa e o tamanho do impresso que tem diante dos olhos, o leitor sente-se menos ou mais moderno, menos ou mais vinculado ao Nordeste, menos ou mais integrado a um padrão urbano de leitura.

Nem sempre, entretanto, as inovações da Luzeiro foram bem-sucedidas. Certa época, Arlindo Pinto de Sousa imaginou que teriam boa penetração brochuras materialmente semelhantes aos folhetos da Luzeiro (a esta altura já bem-aceitos pelo público), mas que contivessem histórias em quadrinhos. A idéia parecia boa, associando a familiaridade com os folhetos à novidade e modernidade das histórias quadrinizadas. O empreendimento, no entanto, foi um completo fracasso. Uma das razões do insucesso foi o fato de que muitos leitores liam os quadrinhos na seqüência vertical (e não na horizontal), realizando um procedimento de leitura que haviam aprendido no contato com folhetos em que as estrofes são colocadas uma abaixo da outra

18 Ibid.

19 SOUZA, Liêdo Maranhão de. Op. cit., p. 25.

(e não uma ao lado da outra). Os quadrinhos, lidos desta maneira, pareciam coisa sem sentido, da qual os compradores se afastaram.

A materialidade dos impressos não é, portanto, um mero acessório. Ao contrário, propicia formas de leitura – abrindo e restringindo possibilidades de atribuição de sentido. Ou seja, a significação não é dada apenas pelas palavras dispostas sobre o papel, mas é obtida pela confluência de um conjunto de fatores como número de páginas, formato, ilustração, concepções estéticas e ideológicas peculiares ao universo cultural no qual se insere o leitor.

A cidade como livro

Renato Cordeiro Gomes

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas.
Italo Calvino: *As cidades invisíveis*

A cidade como livro e seu correlato "texto", bem como labirinto, Babel, ou selva, são metáforas fortes e recorrentes na designação de cidades, sobretudo as consideradas modernas. Tais denominações têm por base a analogia que

> opõe a regularidade à contingência natural e ao acidental; à diferença e à exceção, a semelhança. [...] A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições. [...] Essa ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos distintos. A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna a existência tolerável. (PAZ, 1984: 93)

São palavras de Octavio Paz, que servem de mote para procurar, apesar de não apagar as diferenças, um jogo de semelhanças e correspondências que está pressuposto no título desta comunicação: "a cidade como livro": cidade e livro unidos pela ponte verbal do *como*.

Esta analogia pode, por exemplo, ser observada num escritor como Victor Hugo, que era obcecado pelo tema da cidade – sublinha Françoise Choay, em seu *L'urbanisme: utopies et realités* (1965). Apaixonado pela arquitetura, "esta arte-rainha", como afirma em *Notre-Dame de Paris*, Hugo, que foi promotor de uma política de defesa dos monumentos medievais, cuja unidade percebia, afirma: [Paris] "então não era só uma bela cidade: era uma cidade homogênea, um produto arquitetônico e histórico da Idade Média, uma crônica de pedra". No capítulo "Ceci tuera cela", desenvolve uma verdadeira filosofia da arquitetura. Comparando esta arte a uma escritura, a uma linguagem, afirma que o livro matará o edifício. O livro de pedra – a cidade, suas construções e monumentos –

"tão sólido e tão durável", ia ceder lugar ao livro de papel, "ainda mais sólido e mais durável". Às letras de pedra sucedem-se as letras de chumbo de Guttemberg. Dizia ele da Paris de seu tempo: "A Paris atual não tem nenhuma fisionomia geral. É uma coleção de amostras. A capital só cresce em casas, e que casas!" – exclama em sua ironia, e completa: "Do mesmo modo a significação de sua arquitetura apaga-se todos os dias". Vislumbrou o que viria a ser a tensão da realidade urbana moderna: destruição/construção, que comanda a intervenção quase sempre excludente e autoritária do Estado na gerência das cidades. Detectava toda uma relação da cidade com a memória: o livro de pedra, verdadeiro livro de registro da cidade, ia sendo substituído por outro, de ferro e vidro, e depois de concreto, à medida que a cidade ia se tornando um fato móvel em permanente expansão, dimensionando-se na Babel que prospera com a perda das conexões com os valores do passado. O livro de papel vai se fixando como o livro de registro da cidade, à medida que a cidade moderna se caracteriza pela "transitoriedade permanente" (Schorske, 1987). Este paradoxo relacionado à "mudança", traço forte da modernidade identificada ao progresso, faz com que a cidade se torne, ao mesmo tempo, o livro de registro da modernidade.

Sintomaticamente, essa expressão nomeia o quadro de 1928 de Paul Klee, *Ein Blatt aus dem Städtebuch*, hoje no Museu da Basiléia. A tela *Uma folha do livro de registro das cidades* foi pintada depois de uma viagem ao Egito, quando Klee lecionava na Bauhaus (1921-1930), escola que teve um decisivo papel na configuração e codificação da linguagem arquitetônica moderna. A aventura da Bauhaus buscou construir a utopia de um controle da produção mediante a forma (Aracil & Rodriguéz, 1982: 241). Arte, técnica e arquitetura deveriam unir-se no planejamento – o que apontava para o controle formal da realidade, em nome da racionalidade, da funcionalidade, da objetividade e da internacionalidade, preceitos que regiam o método projetual, resumidos na fórmula "arquitetura funcional", que pretendia resolver os antagonismos da grande metrópole através da reordenação do espaço habitado, numa intervenção em profundidade que se refletiria na organização social – como atesta Otília Arantes, em *O lugar da arquitetura depois dos modernos* (1993).

A esses preceitos associava-se o princípio de "forçar o caos até convertê-lo em forma", como observa Ludwig Hilberseimer, em *A arquitetura da grande cidade*, de 1927 (Aracil & Rodriguéz, 1982: 240). Nessa diretriz, Klee e outros artistas, em seus cursos na Bauhaus, consideravam útil a estratégia de valorizar as pesquisas sobre a linguagem pictórica como decisivas para a arquitetura: o formalismo oferecia-se como última possibilidade de preservar a arte frente à técnica e à cidade. Assim, poderiam contribuir para ordenar o livro de registro da cidade, necessariamente ligada à produção industrial e às

necessidades da vida metropolitana, vida que se converte em constante estímulo para as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade converte-se em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano.

Neste contexto, inserem-se as propostas da Bauhaus, no desejo de controlar formalmente a realidade. Frente ao mal-estar gerado pelas novas morfologias espaciais da estrutura social, frente ao caos da cidade (exemplares neste sentido são as fotomontagens, dos anos 20, de Paul Citröen, aluno da Bauhaus. – Cf. Dethier & Guiheux, 1994: 258), caberia convertê-lo em forma, caberia resistir à evanescência do lugar.

Abandonando as formas tradicionais de representação das cidades, bem como as formas arquitetônicas da modernidade, o quadro *Uma folha do livro de registro das cidades* rechaça a noção de perspectiva e profundidade, este meio tradicional de construir o ilusionismo, e fixa a cidade na superfície da folha de um livro, através de elementos mínimos de composição, formas geométricas, sobriedade cromática, que se encaminham para a abstração, tendendo ao grafismo. As breves anotações lembram esquematicamente casas, cúpulas, telhados, muros, igrejas, encimados por um astro misterioso, e adquirem um ritmo geométrico.

O quadro lembra uma escrita cuneiforme sobre pergaminho; sugere o primitivismo de um documento manuscrito, em que se pode insinuar a cidade como escrita-enigma de decodificação problemática. O que a tela-pergaminho dá a ver é a presença da escrita enquanto forma, que destrói a expressão trágica das casas e da cidade, como requeria Mondrian.

O título verbalizado explicitamente é incorporado à tela (a folha do livro), em que convivem escrituras sígnicas distintas. Funciona, pois, como legenda que decodifica, conjugando imagem pictórica e palavra na construção do cenário aí inscrito. O "livro de registro" faz aí o assentamento escritural da cidade, cuja memória se quer conservar; autentica-a e legitima-a. Registar (do latim *regerere*, pelo francês *régistrer* – de *regestus*, inscrito) é levar para trás, transcrever, consignar; e, ainda, reter na memória. O livro de registro da cidade conserva-se, por conseguinte, como livro do tombo, que guarda a memória dessa cidade. O funcionário, o escriba (*scriptor*) que a inscreveu nesse livro, preserva-a do esquecimento – o que possibilita o seu resgate enquanto texto. Esse sujeito, que se ficcionaliza no escriturário que lavra a inscrição da cidade no livro de registro, (re)constrói a cidade como livro, cuja folha a realidade pictórica dá a ver, e se inscreve nele, engendrando, em meio a este conjunto de signos da superfície da folha, um traçado de uma possível legibilidade: a cidade como um livro que se deixa ler. Sabe, no entanto, estar fadada ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Sabe que

decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Escrever esta cidade é inscrevê-la novamente no livro de registro.

Esse livro de registro, entretanto, não se confunde com a cidade. Já afirmara Italo Calvino pela boca de Marco Polo, em *As cidades invisíveis*, "não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, contudo existe uma ligação entre eles" (1990: 59). A cidade assim não se reduz ao livro, ao texto, como está ficcionalizado pelo escritor americano Paul Auster em sua novela *City of glass* (*A cidade de vidro*), de 1985, parte de *The New York trilogy*, que tematiza a desconfiança da palavra e da busca de um sentido profundo na confusão labiríntica e babélica da cidade contemporânea, vista como território textual por excelência da transmissão e da estocagem, da multiplicidade potencial, um universo saturado de imagens, de narrativas que não mais pretendem estabelecer uma verdade, como acontecia nas histórias clássicas de detetive (o romance de enigma), que a trilogia de Paul Auster desconstrói, uma vez que a crise da cidade implica a crise da narrativa da origem. Atravessar o território da literatura, itinerários já esgotados, nada mais é que inventariar e revisitar, como já fizera Italo Calvino em *As cidades invisíveis*, esta espécie de livro de registro das cidades, em que, por sua vez, a cidade é vista, lida, como livro, cujas engrenagens são postas a funcionar pela fabulação que recicla e reinventa, explorando as possibilidades de uma arte combinatória, num jogo de substituições, deslocamentos, inversões, jogo este que faz da duplicidade não-simétrica o princípio estruturante das cidades invisíveis, que são dadas a ver pelo discurso de Marco Polo (GOMES, 1994: 52-53).

Como no conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe, em *A cidade de vidro*, de Paul Auster, o personagem Daniel Quinn, escritor de novelas policiais sob o pseudônimo de William Wilson (tomado ao conto homônimo de Poe), persegue também um velho para decifrar-lhe o mistério. O objetivo do velho Stillman era redescobrir a língua adâmica, com a qual o mundo poderia ser redimido e a ordem original restaurada, e tenta concretizar esta meta através da cidade babélica, de destroços, cacos e lixo. Seu processo consiste em nomear "corretamente" todas as coisas quebradas que recolhe do lixo em suas deambulações pelos itinerários urbanos. É, entretanto, este sentido que Daniel Quinn não consegue ler nas andanças pela nova Babel esfacelada que é Nova Iorque – "um confuso e ilegível palimpsesto" (Auster, 1992: 74), do mesmo modo que são ilegíveis o caderno vermelho em que anota suas observações, ou como o enigmático Stillman. Percebe que embarcara num "projeto sem sentido" (1992: 71). Os métodos de sua atividade de escritor de histórias de detetive não apontam solução para a "impenetrabilidade" do perseguido, ele também é como aquele livro alemão que não se deixa ler, como o velho de "O homem da multidão", análogo à cidade que

também não se deixa ler. O protagonista Quinn, deste modo, procura ler a cidade como livro pela "escrita" deambulatória das trilhas urbanas: sua estratégia de leitura consiste em verificar, no mapa da cidade, os diagramas daqueles itinerários, feitos ao acaso. Percebe que o velho, em seus deslocamentos pelas ruas de Nova Iorque, escrevera aí "The Tower of Babel" (1992: 77-84). E reflete: "É certo que [Stillman] criara as letras com o movimento de seus passos, mas elas não haviam sido escritas. Eram como um desenho feito no ar com os dedos. A imagem se desfaz ao ser feita. Não há resultado, vestígio ou marca do desenho" (1992: 82-83), processo justamente contrário das estratégias racionais e geométricas de Lönnrot, o personagem-detetive do conto "A morte e a bússola", de Borges, publicado em *Ficções*. Em Paul Auster, não há chaves nem indícios que pudessem conduzir a uma solução (1992: 105). Quinn compreende que seu trabalho de detetive é fadado ao fracasso, semelhante à tentativa do velho Stillman em renomear o mundo. Mesmo assim, isola-se do ambiente exterior; esconde-se no lixo, vira lixo, na tentativa de refazer e entender a teoria e o enigma, objeto de sua investigação. Ainda isolado (*Magna civitas, magna solitudo*), ao retomar o papel de escritor, relata sua experiência insolúvel no caderno vermelho onde ia redigindo um livro de registro da cidade. Ao fim, resta a "conclusão" do narrador, que afirma ter recebido de "Paul Auster" (personagem, não o autor empírico) o caderno de Quinn. Este constitui a narrativa dada ao leitor em letra impressa, a cidade como um livro, o livro como cidade.

Daniel Quinn percebeu, em sua investigação, que não era "um puro raciocinador", como se julgava Lönnrot do conto de Borges. Não conseguiu decifrar o enigma pelo livro, pois afinal não havia enigma, ou melhor, era um "claro enigma" (para usar a imagem de Drummond), o que permite afirmar que há uma passagem do regime de profundidade tematizado por Poe para o regime de superfície. A história da busca de Quinn gerou um outro livro, o "caderno vermelho" e seus labirintos de letras que é *Cidade de vidro* (o livro que lemos e a cidade aí representada, uma Nova Iorque de papel e tinta). Ele não conseguiu ler o mapa da cidade e conclui que ela não se reduz a um texto. Lönnrot, ao contrário, desvenda os crimes cujos indícios que recolhe o levam à solução; decifrando a cidade e o livro, a cidade como livro, encaixa as letras para formar o Nome, para chegar à completude, à totalização. O detetive é a quarta vítima que completa a trama e, portanto, o Nome: decifra-se "a perversa morfologia da perversa série" – que é o encontro da morte. "Lönnrot caminha para a morte porque crê que toda cidade é um texto" – assegura Ricardo Piglia (1986). Compreende, no desfecho, o verdadeiro sentido da figura geométrica que fora sugerido pelos três crimes precedentes em três distintas partes da cidade. Se "a letra mata e o espírito vivifica" – diz Borges citando Pitágoras (1985: 5) – Lönnrot converte-se em vencedor

intelectual: aponta o defeito da trama de Scharlach que tem demasiadas linhas e, por isso, incessantemente complicada, no intrincado labirinto que é a cidade geométrica.

Dar a ver a cidade como livro, ou ler este livro, é um desafio para o leitor da megalópole, na tentativa de decifrar o claro enigma inscrito em sua superfície, "uma terra de fragmentos, – como acredita Daniel Quinn –, perdida, um lugar de coisas para as quais não havia palavras e também um lugar de palavras que não correspondiam a coisa nenhuma".

Como então representar a cidade como um livro legível? Como considerar os traços particulares, frente ao fenômeno que o antropólogo inglês Jonathan Raban, no ensaio *Soft city* (1974), denomina "enciclopédia" ou "empório de estilos", que dissolve os sentidos de hierarquia e homogeneidade? Elegendo Le Corbusier e o *international style* como *bête noire*, Raban afirma que a ficção urbana de hoje apresenta cidades largamente deslocalizadas, onde tudo é implicitamente urbano, onde não é mais possível uma geografia à Balzac, ou à Zola, ou mesmo como nas narrativas do alto Modernismo. Rejeitando a concepção de cidade rigidamente estratificada por ocupação ou classe; rejeitando a cidade planejada racionalmente, propõe, a partir dos movimentos dos anos 60, a cidade como labirinto formado como uma colmeia por redes bastante diversas de interação social com metas plurais, de tal maneira que a enciclopédia se torna um livro de rabiscos de um maníaco, cheio de itens coloridos sem nenhum esquema determinante, racional ou econômico. Seria uma espécie de "cidade imaginária", em que o fato e a imaginação simplesmente teriam de se fundir. Tal cidade seria o oposto da *hard city* funcionalista, submetidas a controles racionalistas. Já não haveria, portanto, um modelo hegemônico para a escrita/leitura da cidade. O processo de modernização fez com que a cidade se tornasse toda e qualquer, a cidade que passa a ser uma imensa arena de signos gastos e dispersos e que está condicionada a uma fusão visual, compactando uma multiplicidade de gestos, movimentos e imagens. Assim, a cidade como livro associa-se à multiplicidade, à diversidade, à idéia de Babel. É um livro tal que possa também ser outro, altamente transformável, em que é difícil aplicar os modelos fabricados pelas teorias da ordem urbana. "Narrar esta cidade [ou ler este livro de registro da cidade] – assegura Néstor García Canclini, antropólogo argentino radicado no México – é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas. Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos a cidade se faz de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem" (1996: 131 e 135).

Através da analogia, poderíamos com o auxílio da mediação, da ponte lingüística do *como*, dizer: a cidade como vídeo, como uma enciclopédia que

se torna um livro de rabiscos, como livro simplesmente. Talvez, nas devidas proporções, caiba aqui o que diz Marco Polo sobre Tamara, uma das cidades invisíveis de Calvino:

> O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.

Tamara, a cidade como livro.



Referências bibliográficas

ARACIL, Alfredo & RODRIGUÉZ, Delfin. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1982.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP: Studio Nobel, 1993.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York: Cidade de vidro; Espectros; A sala trancada*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, 1992. [Devo a Karl Eric Schollhammer a indicação deste livro, em 1990.]

BORGES, Jorge Luis. "A morte e a bússola". In *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1970.

———. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. Narrar o multiculturalismo. In *Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

DETHIER, Jean & GUIHEUX, Alain (Dir.). *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris: Centre Pompidou, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Cuadernos de Extensión Universitaria, nº 9. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1986.

RABAN, Jonathan. *Soft city*. London: Harvill, 1988.

SCHORSKE, Carl E. La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler. *Punto de Vista*, nº 30. Buenos Aires, jul.-out. 1987. Separata.

Não-livros

Flora Süssekind

"Ler pelo não, quem dera!"
(Paulo Leminski)

A expressão "não-livros", por meio da qual se tentará conectar e singularizar, neste ensaio, o método artístico e o trabalho de Zuca Sardana, Valêncio Xavier e Sebastião Nunes, em especial os oráculos do primeiro, as páginas de jornal do segundo e as antologias do terceiro, apesar de outras múltiplas fontes possíveis, remete fundamentalmente, aqui, a quatro estudos[1] voltados para diálogos, ao avesso, bastante diversos com a "forma-livro". Ao ensaio de Haroldo de Campos sobre o romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, definido por ele, em 1971, como um "grande não-livro"[2]; à reflexão de Thomas A. Vogler, em *"Ceci n'est pas un livre"*[3], de 1993, sobre os livros-objetos e instalações textuais; e aos livros *The Visible Word* (1984) e *The Century of Artists' Books*[4] (1995), de Johanna Drucker, obras-síntese voltadas respectivamente para a experimentação tipográfica na literatura moderna e para a caracterização dos "livros de artistas" como forma peculiar de manifestação cultural.

Num primeiro momento, então, com base sobretudo nesses estudos e nas tensões contemporâneas entre suportes digitais e impressos, o que se vai procurar delimitar são os campos possíveis de compreensão dessa negatividade, levando-se em conta, de um lado, uma tríplice consideração do livro como objeto físico, texto e técnica editorial, e, de outro, a relação entre o efeito de contraste de algumas dessas versões em negativo da produção livresca e as

1 Há uma bibliografia bastante vasta sobre as experimentações tipográficas, pictografias e livros de artista, como os estudos de Jerome Rothenberg, Anne Moeglin-Delcroix, Marjorie Perloff, Michael Davidson, Allen S.Weiss, Michel Thévoz, Anne Marie Christin, Renée Riese Hubert, dentre outros. E, no Brasil, os livros de Catarina Helena Knychala (*O livro de arte brasileiro*. Rio de Janeiro: Presença; Brasília, INL, 1983) e de Paulo Silveira (*A página violada*. Porto Alegre: UFRGS, 2001), além de ensaios de Júlio Plaza, Álvaro de Sá e Moacy Cirne, Annateresa Fabris, Márcio Doctors, Sônia Salzstein, Adolfo Montejo Navas, Paulo Sérgio Duarte, para ficar em alguns nomes apenas.

2 CAMPOS, Haroldo de. "*Serafim*: um grande não-livro". In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global Editora, 1984, p.143-172.

3 O texto de Thomas A. Vogler seria republicado com o título "When a book is not a book" no volume *A Book of the Book. Some Works & Projections about the book & Writing* (New York: Granary Books, 2000), editado por Jerome Rothenberg e Steven Clay.

4 DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995; e *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996.

condições históricas específicas do sistema literário brasileiro com as quais parecem dialogar. Por contraste, e pelo exame de experiências intermidiáticas recentes, que tomam o livro e as técnicas de escrita como referência, procuram-se delinear, então, algumas das instabilidades, interações e especificidades próprias aos meios impressos num contexto de expansão do recurso à mídia eletrônica. Passando-se, em seguida, desse esforço de diferenciação, via suporte, entre as práticas de escrita atuais, à investigação de alguns desdobramentos conceituais da expressão "não-livros" e à consideração de estratégias diversas de negação e de exposição, por vezes pelo seu contrário, da fisicalidade e dos aspectos materiais variáveis que, em determinadas circunstâncias históricas, e apontando para domínios particulares da cultura escrita (como os do manuscrito, do jornal, do livro), se encontram entranhados à prática textual.

Tomando, então, alguns exemplos (de algumas experiências hipertextuais aos "livros de artista", de exercícios caligráficos às formas de exploração da página no trabalho de Augusto de Campos), se empreenderá um ensaio de conceituação e historização dos "não-livros" na tradição cultural brasileira, objetivando alguns dos aspectos fundamentais dessa forma em negativo, e de suas tensões com relação a elementos constitutivos (nela subvertidos) do suporte convencional, e a condicionamentos materiais, literários e contextuais distintos. E se buscará, desse modo, uma reconstrução das condições da cultura letrada, e da experiência literária, sob as quais se forjam essas versões singulares do livro ou das técnicas dominantes de escrita. Examinando e diferenciando-se, de modo mais minucioso, nesse sentido, as funções e figurações dessa negatividade (verdadeiramente estrutural ao processo de composição dos três), tendo em vista trabalhos como os de Zuca Sardana, Valêncio Xavier e Sebastião Nunes, marcados por uma autoconsciência intensificada da base física da escrita, das interações entre aspectos verbais, não-verbais, materialidades e estratégias literárias na dinâmica configuracional e narrativa dos seus folhetos, ensaios, repentes e novelas.

"E o livro desaparece, como se nunca tivesse existido"[5]?

Um primeiro aspecto a considerar talvez seja, no entanto, o da contextualização mesma da preocupação, neste ensaio, com versões livrescas em negativo e com obras hiperconscientes da própria materialidade e do livro como objeto e técnica editorial. Pois, de certo modo, na tematização desses "não-livros", e do livro enquanto suporte físico e verbal, o que está em jogo, fundamentalmente, é, de um lado, uma perspectiva crítica pautada numa interferência mútua entre literatura e técnica, aspectos verbais e visuais, matéria literária e propriedades materiais da escrita, e, de outro, a consciência

5 TERRON, Joca Reiners. *Não há nada lá*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001, p.165. No texto de Terron não há a interrogação empregada por mim neste subtítulo do ensaio.

das transformações e desdobramentos de suporte que se acham em curso na produção literária contemporânea, intensificados pela expansão do emprego de novos meios digitais.

Pois ao se falar em "não-livros" talvez o que primeiro venha, de fato, à mente seja um contexto marcado pelas mudanças de formato impostas ao trabalho literário por textos e suportes eletrônicos, talvez sejam as circunstâncias materiais com as quais dialogam, no presente, a produção textual e a reflexão crítica. Contexto marcado pelas tensões, características à cultura escrita contemporânea, entre a tradição do impresso e a cultura digital, já que esta última, apesar dos "*e-books*", apresenta caráter fundamentalmente não-livresco e parece pautar-se em certa homogeneização técnica mesmo de formas discursivas que, a rigor, seriam intrinsecamente diversas entre si. Uma diversidade que, quando em ambiente digital, e se considerada apenas do ponto de vista de seus dispositivos técnicos e de sua materialidade comunicacional, costuma tender a transformar-se, ao contrário, em indiferenciação estrutural. Uma homogeneização ligada tanto ao fato de estes textos eletrônicos se mostrarem passíveis de leitura num mesmo suporte bidimensional (a tela do computador) quanto ao de se acharem organizados, textualmente, por um idêntico e abundante fluxo vertical, por uma descontinuidade potencial, uma estruturação aberta, não-linear, e desdobrada num sem-número de conexões e cadeias de *hiperlinks*. Características que distinguiriam, de um lado, essa textualidade digital e sua rede contextual globalizada, com uma multisseqüencialidade (em janelas, elos, bifurcações) quase em abismo e passível de interferências, recombinações e modificações constantes processadas por autores e leitores, e, de outro lado, a particularização, a estrutura unitária, estável, finita, e a organização materialmente linear, seqüencial, a distribuição em cadernos, folhas e páginas, como as que são próprias ao códice e ao livro impresso.

Como observa Roger Chartier, em "Morte ou Transfiguração do Leitor?", "é fundamentalmente a própria noção de livro"[6] que é posta em questão pela textualidade eletrônica. Pois, enquanto, na cultura impressa, a ordem dos discursos é "estabelecida a partir da materialidade de seus suportes: a carta, o jornal, a revista, o livro, o arquivo, etc.", e de uma organização classificatória e hierarquizada dos elementos que os compõem; no mundo digital e na forma de veiculação eletrônica do texto, cria-se uma espécie de continuidade em fluxo que, aparentemente, não distinguiria mais desse modo, a seu ver, "os diferentes gêneros ou repertórios textuais"[7], atribuindo-se "formas quase idênticas a todas as produções escritas: correio eletrônico, base de dados, *sites* da Internet, livros, etc."[8]. E com todas "as entidades textuais" parecendo

6 CHARTIER, Roger. "Morte ou transfiguração do leitor?". In *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 109.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 110.

funcionar, desse modo, "como bases de dados que procuram fragmentos cuja leitura absolutamente não supõe a compreensão ou percepção das obras em sua identidade singular"[9]. Mesmo discordando, em parte, de Chartier quanto aos gêneros digitais, pois cada um destes, como observa Irene A. Machado, "reproduz diferentes esferas de uso, não da língua, mas das possibilidades combinatórias dos recursos gráfico-digitais elaborados pelas ferramentas"[10] digitais, "os algoritmos empregados para um *chat*" não se afigurando os mesmos "que entram para a interface gráfica de uma *home page* via Internet, um *CD-ROM* de narrativa interativa ou uma *mailing list*"[11], o contraste, sublinhado pelo historiador, entre a materialidade mais fluida da textualidade eletrônica e a maior fixidez dos suportes impressos tem repercussão evidentemente considerável nos processos comunicativos e na produção literária atuais.

E esses contrastes e interferências entre livro, texto e hipertexto, entre uma textualidade digital e a cultura do impresso, dariam origem a uma série de trabalhos que, com natureza e suportes distintos, fariam da hipótese da morte do livro ou das transformações na escrita e na leitura os núcleos ativos de práticas artísticas guiadas, no entanto, pelo imaginário do livro ou por representações e modelos escriturais que figuram – sob ameaça de apagamento, de dispersão – seus movimentos auto-reflexivos, suas recodificações e revisões conceituais. São exemplares, nesse sentido, alguns videopoemas digitais de Eduardo Kac[12] dos anos 1990. Como "Accident" (1994), no qual as palavras da frase "*The words wont come out right*" saem progressivamente de foco, misturando-se e dissolvendo-se na tela, ou como "Reversed Mirror" (1997), no qual pequenas manchas verticais acinzentadas se convertem em partículas verbais ("vessel") para, em seguida, se dissiparem outra vez, sublinhando a sugestão náutica do poema. Exemplares, igualmente, desses exercícios de figuração e dissipação de formas diversas de letras e grafismos, são seqüências poéticas como "Eu sumo de mim", "Volve" e "Agouro", de Arnaldo Antunes. A primeira, envolvendo movimentos caligráficos em quadrados negros e brancos, seria incluída em *Psia* (1986). As duas seqüências seguintes (expostas originalmente na mostra "Dentro Brasil", no Long Beach Museum of Art, em 1995), que se acham incluídas no livro *2 ou mais corpos no mesmo espaço* (1997), envolvem, no primeiro caso, movimentos de ampliação e afastamento dos segmentos verbais, e, no segundo trabalho, sobreposições e multiplicações vocabulares com tensões entre o predomínio do negro e do branco, entre as palavras "agouro" e "agora", e com variações entre apagamento por excesso ou supressão de tinta.

9 CHARTIER, Roger. "Línguas e leituras no mundo digital". In *Os desafios da escrita*, p. 23.

10 MACHADO, Irene A. "Gêneros no Contexto Digital". In LEÃO, Lúcia (Org.). *INTERLAB: Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002, p. 80.

11 Ibid., p. 79-80.

12 Sobre Kac, leia-se o ensaio de Arlindo Machado "Corpos e Mentes em Expansão" (In *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001).

Lembre-se, ainda, nessa linha, só que no campo da indústria do disco, o CD "Livro" (1997), de Caetano Veloso. Aí, a referência ao universo livresco, contida no título, já se acha tensionada, de cara, pelo *medium* musical no qual ela se realiza. Espécie de contra-referência ("Encher de vãs palavras muitas páginas") que se veria intensificada pela leitura sussurrada, e propositadamente "quase inaudível" (como explicitaria o compositor no texto de apresentação do disco), de um trecho do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, que seria introduzida por ele, em meio a outros estratos sonoros, na gravação original da canção "Livros". Não à toa de um trecho do capítulo 12, da primeira parte do romance, em que o personagem Julien Sorel, "numa gruta da montanha, escreve um quase livro ao cair da tarde e o queima quando a noite vai terminar"[13]. Ou, enfocando experiências simultâneas em mídias diversas, considerem-se a opção de Arnaldo Antunes por um desdobramento intersemiótico recorrente de sua escrita (como na série de videopoemas, no livro e no CD "Nome", de 1993, e no livro e CD "2 ou + corpos no mesmo espaço", de 1997), e a opção recente dos poetas Ricardo Corona e Rodrigo Garcia Lopes (respectivamente em "Ladrão de Fogo" e Polivox", ambos de 2001) pelo CD em vez apenas do livro impresso de poemas, trabalhos que têm como referência explícita as gravações de poemas realizadas por Haroldo (CDs "Isto não é um livro de viagem", de 1992, e "Crisantempo", de 1998) e Augusto de Campos (CD "Poesia é Risco", de 1995), e o trabalho deste último com diversos suportes (luminosos, videotextos, *néon*, hologramas, laser, animações digitais, instalações, performances multimídias) de leitura e exposição para o poema.

Outra experiência com um método relacional de escrita, pautado pela interferência entre universo livresco e suporte eletrônico, tem sido a dos exercícios narrativos em *blogs*, que são depois editados e reapresentados em forma de livro impresso. O formato digital antecedendo e reforçando, em alguns casos, um processo narrativo marcado por uma estruturação elíptica, pela recorrência de procedimentos e temas entre os diversos segmentos, no entanto autonomizados, que o compõem, e por uma escrita em seqüências desmontáveis, em blocos textuais recombináveis. Lembrem-se, nesse sentido, os livros *Hotel Hell* (2003), de Joca Reiners Terron, sessenta segmentos textuais divulgados originalmente no *blog* "Hell Hotel" entre setembro e novembro de 2002 (http://www.hellhotel.blogger.com.br), e *Das coisas perdidas atrás da estante* (2003), de Clarah Averbuck, com textos divulgados anteriormente no *blog* "Brasileirapreta" (http://www.brazileirapreta.blogspot.com). Em ambos os casos, porém, independentemente das transformações e especificidades textuais inerentes aos suportes distintos, a matéria narrativa mantém-se, a rigor, semelhante nas duas versões.

13 Cf. Caetano Veloso no texto de apresentação do CD "Livro".

Por vezes essas interações entre experiência narrativa e transformações no suporte não se dão a ver, no entanto, em desdobramentos materiais explícitos de formato, mantendo-se no âmbito estrito da produção livresca, e tensionando – de dentro – a forma-livro. Nessa linha, para ficar em apenas dois exemplos de figurações novelescas problemáticas do livro e da escrita, lembrem-se romances como *Viagem ao México* (1995), de Silviano Santiago, e *Não há nada lá*, publicado por Joca Reiners Terron em 2001. O primeiro deles com um narrador-digitador que se autofigura quase sempre diante da tela de um computador, e já inicia o seu relato sublinhando o caráter especialmente problemático de tentar "dar forma de livro" ao que se apresenta como um fluxo incessante entre regiões, sujeitos (Artaud e ele mesmo, o narrador) e fragmentos temporais distantes. Parecendo-se tematizar simultaneamente, desse modo, em *Viagem ao México*, tanto as viagens realizadas pelo escritor francês quanto as perspectivas do épico numa cultura digital, e da ficcionalização em meio a uma autoconsciência exacerbada de se estar escrevendo num ambiente fluido, no qual um trânsito constante parece minar as possibilidades de representação e localização. Quanto a *Não há nada lá*, trata-se, na verdade, de uma reflexão sobre o livro, em especial sobre livros que se apresentam à beira da extinção. Reflexão sobre o livro enquanto "não-lugar", "lugar utópico", em *perpetuum mobile*, cuja impermanência se manifestaria não apenas visualmente (por meio de desfocamentos, palavras que escapam da página, rabiscos, apagamentos e ilegibilidades diversas) ao longo da novela de Joca Terron, mas se transformaria em matéria narrativa dominante das diferentes séries e segmentos ficcionais que a compõem.

A começar do primeiro desses segmentos, aquele no qual um Guilherme Burgos (renomeação abrasileirada de William Burroughs) contemplativo, ruminando palavras para ninguém, e riscando a "textura envelhecida do couro" da encadernação de um volume, transformaria subitamente essa exploração tátil em indagação meio perversa, endereçada ao livro, exatamente sobre a hipótese de não haver mais tempo ou lugar para livros e "objetos perfeitos" no mundo. "Me pergunto como seria a morte do livro", comenta. E lança, então, o livro para o alto, como se fosse um pombo, com as páginas se abrindo como asas, e o objeto desaparecendo, "como se nunca tivesse existido", aparentemente por influência de um imenso cubo que surge, de repente, no céu. Mas o volume reapareceria, em seguida, com palavras rasuradas e sete selos com imagens em constante e vertiginoso estado de mutação. Nas demais séries narrativas, em meio a encontros entre Rimbaud e Billy-The-Kid, Fernando Pessoa e Aleister Crowley, Torquato Neto e Jimi Hendrix, Raymond Roussel e o Papa Pio XI, a pastora Lúcia e a Virgem de Fátima, Isidore Ducasse e Baudelaire, imagens semelhantes, de não-lugares, hipercubos, livros metamórficos, e em desintegração, se sucederiam,

na novela de Joca Reiners Terron. Ora como manchas de sangue em forma de livro aberto, ou vômito e bile refletindo páginas líquidas, palavras ilegíveis escritas em língua morta, ora como um livro que aspira prédios, árvores, mesas, cadeiras, ou como ondas que, em meio a um naufrágio, se converteriam em linhas e mais linhas das páginas de um livro-oceano.

"O texto se encontra, de agora em diante", assinalaria Jean Clément, ao analisar a cultura escrita contemporânea em "Do livro ao texto", "desvinculado", em parte, tanto "do objeto-livro", quanto da noção de "obra definitiva"[14]. Manifestando-se a textualidade digital como "um processo em curso de elaboração", como um "espaço semântico por construir", constituído por uma "coleção semi-organizada de fragmentos textuais", verbais e não-verbais, e por um modo digressivo, associativo, de enunciação. Deambulação enunciativa e semântica presente igualmente (mas em contraste interno com a vinculação ao objeto-livro) no ventriloquismo narrativo empregado por Silviano Santiago e no vaivém de personagens e blocos ficcionais de Joca Terron. Essas figurações recorrentes, e por vezes (como em *Não há nada lá*) agônicas, do livro, da página e da escrita, parecendo registrar, desse modo, a convivência por vezes conflitante de suportes distintos no âmbito das práticas contemporâneas de escrita. Convivência com a qual parecem dialogar, igualmente, mas com orientação distinta, projetos como o de "O Livro depois do Livro" (1999), além de diversos outros trabalhos de teleintervenção e arte digital de Giselle Beiguelman. Apontando-se, nesses casos, para um trânsito calculado entre suportes diversos, trânsito marcado, porém, por um emprego simultâneo de meios diversos e não por uma primeira versão digital seguida de edição impressa posterior, como no caso dos blogs-livros.

"O Livro depois do Livro" se apresenta, na verdade, como um ensaio, em dois formatos (hipertextual e impresso), voltado para as relações entre suportes de escrita e contextos de leitura, para os "universos de leitura" possíveis tendo em vista "o rompimento das noções de página e volume", e para "as implicações de uma linguagem não-fonética" e "as rearticulações proporcionadas por um ambiente de rede"[15]. "Não se pensa aqui sobre o fim do livro impresso", diz Beiguelman. "São as zonas de fricção entre as culturas impressas e digitais", "as operações combinatórias capazes de engendrar uma outra constelação epistemológica e um outro universo de leitura", que interessam preferencialmente, segundo afirma, ao seu trabalho. O que explicaria a dupla orientação do ensaio. E a inversão propositada de nomenclaturas livrescas e eletrônicas empregadas por ela. Com os capítulos da versão impressa

14 Cf. Jean Clément, "Du livre au texte". In *Sciences et Techniques Éducatives*. Vol. 5, nº 1 /Mars 1998. Paris: Editions Hermès Science, 1998. (http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Hermes.pdf > acessado em 10/07/2003).

15 As referências à versão para impressão do ensaio de Giselle Beiguelman encontram-se em: http://www.desvirtual.com/giselle/relatorio_final.doc > acessado em 07/06/2003.

"divididos com termos de computação (*label*, instalação, configuração e sair)", e a versão *on line* apropriando-se "dos recursos de organização dos livros impressos (índice, páginas, colofão, etc.)". Não à toa a figura dominante no *site* "O Livro depois do Livro" é uma estante cujas prateleiras são interceptadas, invariavelmente, "por intervalos de leitura", por "páginas vazias, que se desvanecem, indo do cinza ao branco", e que "impedem o retorno à estante pelos recursos do *browser*", transformando a perda de cada ponto de partida em novos e sucessivos "itinerários de leitura". Figuração livresca do ambiente digital, formatação com termos computacionais do ensaio impresso, pois é "nas (e a partir das) intersecções entre as linguagens", "nos limites das duas interfaces (o papel e a tela)" que Giselle Beiguelman opta por refletir sobre as formas de escrita contemporâneas.

E, se cada uma das versões de *O livro depois do livro* é ligada ao suporte específico em que o ensaio se realiza, outros projetos de Beiguelman seguiriam outra orientação. É o caso de "Poétrica", uma série de imagens digitais definidas por ela como "não-poemas visuais", baseados em linguagem não-fonética e compostos "a partir de operações algébricas que utilizam fontes não-alfabéticas (*dings* e fontes de sistema)"[16]. Nesta série, ao contrário, o que parece interessar é a concepção de uma espécie de "estética algorítmica", voltada para diferentes interfaces (a rede, diversos tipos de impressora, telefones celulares, *palms*) e para operações que se mantenham as mesmas, qualquer que seja o suporte de leitura. Pois, neste caso, a sua investigação é sobre suportes móveis, sobre modos desatentos, em trânsito, de leitura. E envolve uma compreensão da recepção artística como uma "experiência-entre", para empregar a definição de Giselle Beiguelman, isto é, como algo a se produzir enquanto se está "fazendo outras coisas", enquanto se está em trânsito. "O percurso do hipertexto", sintetizaria Jean Clément, "é uma deriva"[17]. E é com este aspecto da escrita hipertextual que parecem lidar experiências como as de Beiguelman. Tanto aquelas em que há uma deriva também relacionada a um desdobramento de formato quanto, como nos seus não-poemas, aquelas nas quais o foco está no código, e nas quais se buscam operações que se mantenham idênticas, mas sob deriva potencial de suporte.

Não é à toa, nesse sentido, que um artista como Kenneth Goldsmith, o idealizador e editor do *site* "UBU WEB Visual, Concrete and Sound Poetry" (www.ubu.com), sublinha[18], por sua vez, ao tratar dos seus trânsitos da escultura (de livros em madeira) à arte conceitual, das gravações sonoras e instalações à

16 Cf. http://www.uiowa.edu/~iareview/tirweb/feature/giselle/poetrica/index.html > acessado em 8/07/2003.

17 Cf. Jean Clément, "Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle". In BALPE, Jean-Pierre; LELU, Alain & SALEH, Imad (Eds.) *Hypertextes et Hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*. Paris: Hermès, 1995. (http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm > acessado em 10/07/2003)

18 Cf. A. S. Bessa. "Exchanging emails with Kenneth Goldsmith: An Interview" (1999). In *Zingmagazine*, winter 2000. (http: //wings.buffalo.edu/epc/authors/goldsmith/bessa.html > acessado em 5/6/2003).

literatura impressa, e desta à textualidade digital, a impossibilidade, propositadamente trabalhada por ele, de uma leitura convencional, linear, autônoma, de uma leitura do começo ao fim dos seus exercícios de escrita. Apontando, ao contrário, para uma forma preferencialmente deslizante, deambulatória, de recepção, para uma focalização fragmentária, ora de um ou outro segmento, semelhante à passagem meio ao acaso de uma conexão a outra, de um *link* a outro, movimento característico à "navegação" na rede eletrônica. Deslizamentos que não se impõem apenas à leitura, mas funcionam como dimensão constitutiva do seu processo multiforme, multimídia, de produção artística.

"Em minha prática, passei a acreditar que a linguagem por sua natureza é fluida e assume o formato que quisermos", diria Goldsmith à crítica Marjorie Perloff em entrevista publicada pela revista *Sibila* em 2002. "Portanto minha produção tomou a forma de qualquer coisa", explicaria, "desde instalações de galerias até programas de computador para fazer vestidos, CDs e livros, todos usando a mesma linguagem". Fluidez associada diretamente por ele ao uso do computador: "Hoje, como a linguagem é digitalizada, suas tendências transportáveis e alomórficas estão em primeiro plano". Daí, a seu ver, "grandes partes da linguagem" estarem "livres para assumirem uma variedade de formas"[19]. O que, segundo Marjorie Perloff, resultaria, no caso de Goldsmith, na afirmação de uma "poética diferencial", baseada exatamente nesses deslizamentos lingüísticos. "Pois o texto de Goldsmith não é 'intermídia' no sentido habitual (i.é, palavra + imagem ou palavra musicada/ou recitada em filme)", afirmaria Perloff, "mas um trabalho que foi produzido diferencialmente em mídias alternadas, como dizendo que o conhecimento é agora acessível via canais diversos e por diferentes meios"[20].

Diferenciação que parece ser a base de uma experiência como a realizada por Goldsmith em *Soliloquy* (1996-7), projeto cujo ponto de partida foi a gravação contínua, por uma semana, em abril de 1996, de todas as conversas de que participou, de tudo o que disse nesse período. Material cuja transcrição se limitaria apenas ao que fora dito por ele. Tudo, sem qualquer restrição, todas as suas palavras. O que resultaria em cerca de quinhentas páginas de texto corrido, expostas, inicialmente, numa instalação textual composta de painéis exaustivos, cujos pontos mais altos e mais baixos se mostravam, no entanto, praticamente inacessíveis à leitura. Essas transcrições dariam origem, igualmente, em 2001, a um livro do qual estariam ausentes, porém, como lembra Marjorie Perloff, os silêncios, interrupções e quaisquer intervenções de outros interlocutores. Produzindo-se, assim, uma experiência curiosa de leitura, ligada

19 Cf. Marjorie Perloff. "Uma conversa com Kenneth Goldsmith". In *Sibila*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002 (reproduzida em *Jacket* n. 21, fev. 2003). (http: epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/ perloff_interview_port.html > acessado em 5/6/2003).

20 Cf. Marjorie Perloff. "*Vocabel Scriptsigns*: Differential Poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget*". In http:// wings.buffalo.edu/epc/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html (acessado em 5/6/2003).

à tensão entre a densa sucessão verbal transcrita, as constantes interrupções, trocas internas de assunto, e uma descontextualização generalizada das falas.

Essas tensões seriam acentuadas, pelo avesso, na versão eletrônica de *Soliloquy*, na qual a ênfase passa a estar não na densidade, mas na rarefação da camada verbal, numa "dialética de aparição e desaparição, ausência e presença", como assinala Perloff. Aí, mantêm-se sete seções, referentes aos sete dias da semana gravados por Goldsmith, mas, a cada seção que se acessa, só se podem visualizar pedaços de falas, nunca um conjunto verbal maior ou uma série de linhas ao mesmo tempo. Pois, à medida que se move o *mouse*, destaca-se uma única linha de cada vez, o resto permanecendo oculto até que o usuário o mova de novo e acesse, então, um outro fragmento verbal isolado, num outro ponto da tela. "Sentenças e frases estão agora fragmentadas e ocultas, criando-se uma descontinuidade consciente na interface"[21], diria Marjorie Perloff na sua análise deste trabalho.

Um ano depois dessa experiência, Goldsmith realizaria *Fidget*, em 16 de junho (Bloomsday) de 1997, outro projeto que também tomaria formas distintas em meios diversos: livro (Coach House Books, 2001), performance (no Whitney Museum no dia 16 de junho de 1998), composição musical (de Theo Bleckmann), instalação (com treze ternos masculinos de papel, nos quais se achava transcrito o texto de *Fidget*, na Galeria Printed Matter, em Nova Iorque), um CD, um conjunto de desenhos, um *site* eletrônico (montado com a colaboração do programador Clem Paulsen). Em *Fidget*, como em *Soliloquy*, também se realiza um trabalho de registro. Mas de um único dia, das 10 horas da manhã às 11 horas da noite. E o que se coleciona, desta vez, não são palavras, sentimentos ou coisa assim, mas todos os movimentos corporais realizados desde que se acorda até que se volte a adormecer. E, durante todo o dia, sem usar nunca a primeira pessoa, Goldsmith limita-se a descrever os movimentos de um corpo (sem personalizá-lo) no espaço. "Não deveria haver nenhuma edição, nenhuma psicologia, nenhuma emoção – só um corpo separado de uma mente"[22], explicaria o artista. Dominância descritivo-documentária presente nas diversas versões de *Fidget*, inclusive nas performatizações do material compilado, guardadas, porém, as diferenças estruturais – de detalhamento, ritmo, fisicalidade – ligadas aos meios variáveis empregados pelo artista nessas experiências diferenciadas de catalogação de movimentos corporais e de tensionamento entre ação física e registro verbal. Dados comuns, mas em formatos diferenciados. O que, em vez de sublinhar uma imaterialidade da experiência artística ou da construção verbal, apontam,

21 Cf. Marjorie Perloff. "The Poetics of Click and Drag: Screening the New Poetics". (http://wings.buffalo.edu/epc/authors/goldsmith/perloff_poetics.pdf > texto acessado em 6/8/2003)

22 Apud PERLOFF. "*Vocabel Scriptsigns*: Differential Poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget*". Trata-se de trecho de carta de Kenneth Goldsmith, de 1998, dirigida a ela.

ao contrário, para uma combinação entre fluidez e deslizamento lingüístico-midiático, de um lado, e, de outro, atenção à especificidade dos meios empregados, intensificação da consciência das propriedades físicas, das bases materiais, que estruturam a prática, a distribuição e a recepção textuais.

Essa diversidade de formatos quebra, pois, por um lado, a identificação exclusiva de determinada produção textual a um único meio (o livro, por exemplo), ampliando, porém, por outro lado, nesse exercício de diferenciação entre versões e recursos físicos variados (por vezes bem distantes do universo livresco), a interação e o espelhamento crítico entre a obra verbal e suas técnicas de registro e formas materiais. Pois, como observa N. Katherine Hayles, em *Writing Machines*, "quando um trabalho literário interroga a tecnologia de inscrição que o produz", como faz Goldsmith por meio de sua "poética diferencial" (para retomar a expressão de Perloff), parece mobilizar e intensificar, desse modo, os "laços reflexivos entre seu mundo imaginativo"[23] e a "corporeidade física" da criação, entre experiência e registro, entre as propriedades físicas do meio e o mundo representado, a "tecnologia adentrando o mundo ficcional pelos processos que produzem a obra literária como um artefato material"[24]. E o contraste e as alterações entre práticas distintas de escrita e inscrição apontando, simultaneamente, para o que, de certo modo, as singulariza. Daí a diversificação textual de Goldsmith, e sua atenção às circunstâncias físicas de produção, apontar decisivamente no sentido de um exercício de reconceituação das formas materiais da comunicação literária. Não à toa suas instalações textuais se convertendo em alguns dos exemplos privilegiados por Thomas Vogler, em "Isto não é um livro", de "não-livros" por meio dos quais se investigam as propriedades materiais do livro e da experiência literária contemporânea.

Modos de não ser livro

Tendo em vista o grau de distância, acompanhado, porém, de uma referência estrutural constante, com relação ao universo textual, por parte de instalações (como as de Goldsmith), objetos (como os de Byron Clercx e Buzz Spector) e intervenções lingüístico-textuais (como as de Jenny Holzer, Laurie Anderson, Marcel Broodthaers, Barbara Kruger) tematizados por Thomas Vogler, talvez seja o caso, então, de tomá-los como ponto de partida de uma tentativa de definição dos não-livros não mais baseada fundamentalmente, como se fez até este momento, neste ensaio, nas tensões entre suporte impresso ou eletrônico.

E o que se observa, de saída, no estudo de Vogler sobre os "livros que não são livros", é um esforço de delimitação propositadamente paradoxal,

23 HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*. Cambridge/London: The MIT Press, 2002, p. 25.
24 Ibid., p. 130.

segundo o qual esses trabalhos, que classifica de livros-objetos, se, de um lado, como assinala, não podem, de fato, ser vistos como livros, teriam, no entanto, por outro lado, sua natureza determinada exatamente por sua relação com o livro, por um modo de existência marcado por esse seu caráter de não-livros. A relação com o livro podendo assumir, no entanto, aspectos bastante diferenciados nesse processo, de acordo com o significado de livro que se esteja privilegiando: o de texto, o de objeto material ou o de tecnologia editorial institucionalizada, e baseada numa organização em cadernos e folhas, numa seqüência estruturada de espaços, linhas e páginas. Não-livro podendo significar, desse ponto de vista, então, tanto um livro sem texto quanto eventos textuais divorciados da forma-livro ou do livro-códice convencional, quanto, ainda, a transformação do universo livresco em *medium* artístico, em material sobre o qual se passa a atuar.

Se o que se tem em mente, como livro, é a "obra literária" visualizada como algo distinto do texto enquanto objeto físico, enquanto parte integrante de um processo material de produção, se a definição de livro com a qual se dialoga se sustenta, então, na idéia de uma separação entre, de um lado, um conteúdo artístico desmaterializado e, de outro, a fisicalidade do suporte, podem ser consideradas manifestações caracteristicamente não-livrescas, nesse sentido, certas formas não propriamente ou não apenas textuais, mas gestuais, de escrita (pictografias, rabiscos, apagamentos). Como em parte da produção de Edgard Braga[25], de Walter Silveira (sob o codinome "Walt B. Blackberry"[26]) e Arnaldo Antunes[27] ou no *Caderno de Portsmouth*[28] (1980), de Ana Cristina Cesar, por exemplo. Igualmente não-livrescos, desse ponto de vista, seriam, ainda, eventos e performatizações textuais nos quais o abandono do códice, como suporte, se faz acompanhar de uma exposição intensificada da materialidade textual, e da relevância do meio e das formas de transmissão no processo de construção do sentido da experiência artística. Podendo-se tomar como exemplos, desse ponto de vista, não só experiências como as já referidas de Goldsmith, mas, pensando na poesia brasileira contemporânea, as oralizações e animações gráficas de poemas e traduções realizadas mais sistematicamente por Augusto de Campos desde fins da década de 1980.

Se, porém, quando se pensa em livro, se trata do objeto-livro mesmo, é sobretudo nas transformações produzidas em volumes alterados (com

25 Ver, a respeito, a coletânea (BRAGA, Edgar. *Desbragada*. São Paulo: Max Limonad, 1984) organizada por Régis Bonvicino dos escritos de Braga.

26 Sobre os trabalhos caligráficos de Walter Silveira, leia-se o artigo "Caligrafias", de Arnaldo Antunes (In ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 122-130).

27 São particularmente exemplares, nessa linha, seus 53 exercícios caligráficos exibidos na exposição "Escrita a mão" realizada na Galeria Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro, em agosto de 2003.

28 Este caderno teria uma edição fac-similar, em tiragem limitada, realizada por Augusto Massi e distribuída pela Livraria Duas Cidades.

partes apagadas, rasgadas, coladas), ou aproveitados como material escultórico, que parece operar essa negatividade. Uma negatividade emprestada a formas que, se à primeira vista bem próximas ao formato livresco canônico, fazem dessa semelhança o meio de subvertê-lo decisivamente. É o que acontece num livro-objeto como "Balada", de Nuno Ramos, todo em branco, composto apenas por um volume atravessado por um tiro; nos trabalhos de exploração da forma-livro realizados por Waltércio Caldas desde 1967 (e reunidos na sua Exposição "Livros"[29] de 1999); ou, para limitar a exemplificação, no "Livro da Memória" (1997), de Leila Danziger, cujas páginas, de tão manchadas e cheias de óleo, se tornam praticamente ilegíveis.

Há, é claro, quem abandone pura e simplesmente o formato livresco. E opte pelo formato panfleto, por exemplo. Como Glauco Mattoso (Pedro José Ferreira da Silva) nos 53 números (sempre auto-intitulados "número hum") do seu *Jornal Dobrabil*, constituídos de folhas avulsas, datilografadas artesanalmente numa máquina Olivetti (com uso peculiar do meio espaço, da entrelinha e das fontes tipográficas usadas nos grandes jornais), xerocopiadas, dobradas e endereçadas, entre 1977 e 1981, a um número bastante restrito de destinatários. O próprio Mattoso o definiu como um "imperiódico", um "jornal dadarte", um "dactylografitti", cujo nome-trocadilho (com o do *Jornal do Brasil*) já sublinhava uma orientação satírica que ia da vida política no Brasil da década de 1970 às formas usuais de institucionalização literária e de distinção intelectual. "Até o extremo", diria Mattoso, "de não reconhecer a própria legitimidade da autoria, alheia ou minha, reduzindo a criação artística ao império do apócrifo e do plágio"[30]. E indicando ao leitor as seguintes instruções de uso, no cabeçalho das folhas: "Amassabil Rasgabil Infammabil Permeabil Cortabil Cartabil Descartabil Sujabil Limpabil & até mesmo Legibil".

Com freqüência essas alterações nas estruturas formais, nas convenções do códice, no conceito ou na imagem do livro funcionam, na verdade, como assinala Vogler, à maneira de "comentários implícitos sobre a natureza do livro"[31]. E sobre a cultura do impresso, de modo geral. É o caso dos "livros" de Ana Maria Maiolino, por exemplo, todos em branco com linhas literalmente anexadas às páginas, sublinhando-se, assim, não só a "costura" própria aos volumes, mas fazendo-se da linha, dos seus movimentos na página, de uma seqüencialidade não-verbal, os aspectos centrais da obra. É o que se dá num trabalho como o de Zuca Sardana também com uma dominância dos

29 Ler, sobre as obras-livros de Waltércio Caldas, o ensaio "Livros, superfícies rolantes", de Sônia Salzstein, incluído no catálogo da exposição "Livros" realizada no MAM-RJ em julho de 1999.

30 Cf. Glauco Mattoso, "Uma Odisséia no Meio Espaço" In *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001, s/p.

31 VOGLER, Thomas A. When a book is not a book". In ROTHENBERG, Jerome e CLAY, Steven (Orgs.). *A Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing*. New York: Granary Books, 2000, p. 457.

exercícios gráficos com a linha. A ênfase na transcrição caligráfica, nos contornos das ilustrações, rabiscos e desenhos à mão, criando aí, no entanto, uma espécie de dupla narratividade, de trilha entrelaçada para uma leitura necessariamente desdobrada entre o que contam os seus poemas e historietas e os percursos visuais próprios às suas figuras e às linhas em movimento contínuo no papel.

Por vezes a anulação ou a alteração de propriedades convencionais da página é que servem de elementos fundamentais à composição. Daí as imagens desfocadas nas páginas do livro *Velázquez*, de Waltércio Caldas. Ou a invisibilidade das letras brancas, em *braille*, do poema "Anticéu", as sobreposições e o intrincamento de caracteres trabalhados por Augusto de Campos em "Tvgrama II", "Espelho" e "Desgrafite". Daí as páginas manchadas do "Livro da Pintura", de Lenir de Miranda, as páginas-fatias-de-carne do "Livro de Carne" de Barrio, as páginas feitas de folhas secas de Lia do Rio, ou as de pano de Paulo Bruscky, todas elas auto-anulando sua função exclusiva habitual de superfície de inscrição. Há, também, páginas vazadas, como as do livro-poema "A Ave" (1956), de Wlademir Dias Pino, sob as quais se recortam, no entanto, caracteres, formando-se, assim, novos fragmentos verbo-figurais. Há poemas, como "Greve" (1961), de Augusto de Campos, cuja leitura é resultado, na verdade, da sobreposição de uma folha transparente (com cinco linhas impressas: "arte longa vida breve/ escravo se não escreve/ escreve só não descreve/ grita grifa grafa grava/ uma única palavra") a uma página opaca na qual se repete, de fato, uma palavra apenas – "greve". E há, ainda, páginas que fogem literalmente ao livro (como as dos *Expoemas*) ou que se desdobram para fora dele, como nas versões incluídas por Augusto de Campos, em *Viva vaia*, dos poemas "Cidade", "Luxo", "Eco de Ausonius" ou "O Pulsar".

Por vezes trabalha-se propositadamente com materiais e métodos de reprodução e distribuição inusuais. Como na divulgação postal empregada por Glauco Mattoso, Sebastião Nunes e Zuca Sardana. Como nas edições caseiras de poesia no Brasil dos anos 1970, em formato pequeno, com papel barato e folhas mimeografadas e presas em geral por grampos de grampeador escolar, com uma veiculação direta pelos autores em bares, eventos, universidades, edições nas quais a aparência pouco nobre dos livrinhos e o caráter quase secreto da distribuição procuravam se contrapor diretamente à política de cooptação intelectual e às restrições expressivo-comportamentais impostas pelo contexto autoritário do país. Assim como ao "crescimento realmente fenomenal do comércio livreiro" à época, "conseguido apesar da política de repressão que (nas palavras de Ênio Silveira) 'dispersou e destruiu o mercado de ciências sociais e de política', e tornou arriscado, tanto financeira como pessoalmente, publicar qualquer coisa que pudesse transgredir os limites, aliás, mal-definidos, da tolerância oficial"[32].

Por vezes o que está em questão é a escala, é o tamanho da página, do volume, ou dos caracteres impressos. Como no formato grande, pouco usual, da edição da Ex-Libris das *Galáxias* de Haroldo de Campos, ou na dimensão reduzidíssima empregada por Augusto de Campos na sua edição caseira de "Não". Como, para ficar na poesia de Augusto de Campos, nas letras imensas de "afazer" e nos tipos reduzidos empregados por ele em "níngua". Por vezes a alteração apresentando-se sobretudo no formato ou na encadernação do livro. Ora abandonando-se pura e simplesmente a encadernação em volume, como nos livros-caixas (lembrem-se "Reduchamp", "Caixa Preta", e "Poemóbiles", de Augusto de Campos, ou "Sólida", de Wlademir Dias Pino). Ora adotando-se um formato sanfonado como o do "Livro-Obra" de Lygia Clark. Ora, como nas "obras-livros" de Lenir de Miranda, segundo observa Paulo Silveira em *A página violada*, empregando-se recursos bastante peculiares na encadernação: arames, dobradiças, fios elétricos, parafusos, presilhas. A costura, em vez da quase invisibilidade habitual, para quem folheia um livro convencional, servindo aí, ao contrário, para uma afirmação material do livro, para uma espécie de "exacerbação do corpo do livro"[33].

"Um não-livro" poderia ser entendido, então, desse ponto de vista, ainda de acordo com Paulo Silveira, como algo próximo a "um Nosferatu, um não-morto, uma proposição que assombra pela negação que confirma a sua existência"[34]. Quer se pense esta negação como uma não-textualidade verbal (como a trabalhada por Décio Pignatari e Wlademir Dias Pino nos seus "poemas semióticos", por exemplo), quer se leve em consideração, sobretudo, uma recusa ao códice (como nos livros-caixa) ou a determinados aspectos livrescos característicos (paginação, opacidade da página, costura, seqüencialidade, finitude), quer se trate de um abandono consciente da distribuição regular (como em casos de exemplares únicos, tiragens limitadíssimas, divulgação postal ou privada), essas alterações costumam funcionar como formalizações auto-reflexivas de elementos estruturais do livro, como investigações sobre sua natureza e os usos e suportes contemporâneos da escrita.

Nesse sentido, e ficando em alguns exemplos apenas, a não-numeração das páginas da compilação em livro das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, a ordem decrescente dos segmentos que compõem *Não há nada lá*, de Joca Terron, as ligações aleatórias, resultantes de jogos de dados, entre as páginas dos oráculos de Zuca Sardana, ou a não-sucessividade numérica da paginação da novela *Minotauro*, de Valêncio Xavier, evidenciariam, por oposição, um dos princípios estruturais da forma-livro: a sua seqüencialidade interna.

32 HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T.A.Queiroz/ Editora da Universidade de São Paulo, 1985, p. 481.

33 SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001, p. 219.

34 Ibid., p. 16.

Convertida, porém, nesses casos, em objeto de exercícios diversos de exploração formal e de contraste entre ordem linear aparente (tendo em vista a encadernação, a sucessão das folhas) e um movimento multidirecional pelas páginas e pelo modo de organização em volume desses escritos.

Uma complexificação da forma seqüencial que nem sempre é decorrente, porém, de jogos com a paginação. E resulta, com freqüência, de tensões apresentadas no interior da própria página. Tensões entre texto e imagem, por exemplo. O que, em *O mez da grippe*, de Valêncio Xavier, produziria analogias e disjunções enunciativas entre o que contam as imagens e as reproduções de jornal e o material exclusivamente verbal da novela. Tensões, por vezes, entre a margem e as zonas de inscrição textual. Como nos pictogramas colando-se aos cantos das páginas ou às espirais no *Caderno de Portsmouth* de Ana Cristina Cesar. Ou na redução do espaço textual, no poema "minuto", de Augusto de Campos, a uma quase linha vertical, a um finíssimo retângulo negro, com inscrições em branco, no meio de uma folha larga, branca, na qual graficamente o que parece dominar, de fato, é a figuração dessa pressão da margem sobre o texto. Contrastes por vezes entre formas distintas de escrita (à mão, à máquina, cópias xerográficas de impressos de todo tipo), empregadas todas elas ao mesmo tempo, como em alguns trabalhos de Zuca Sardana. Ou expondo-se, num espaço gráfico relativamente reduzido, uma grande variedade de caracteres impressos. Como na *Antologia mamaluca* de Sebastião Nunes. E em poemas como "todos os sons" e "coisa", de Augusto de Campos.

Alterações no movimento linear, contínuo, progressivo das folhas, no senso de limite reforçado habitualmente pelo objeto-livro, e na delimitação de um campo fixo de visualização para a leitura, que se fazem acompanhar, freqüentemente, nos não-livros, de mutabilidades potenciais, de efeitos de incompletude e de expansão do "espaço infinito" da página. Expansão e incompletude por vezes convertidas em temas literários privilegiados, como em Jorge Luís Borges e Edmond Jabès respectivamente; por vezes trabalhadas materialmente por meio de exercícios diversos de redelimitação visual. Redelimitação definida, por exemplo, pela criação de janelas dentro das páginas, janelas no interior das quais se produzem outras, em tensão simultânea com o espaço da página e com sua segmentação gráfica interna, como nos poemas "unreadymade" e "brinde", incluídos por Augusto de Campos em *Despoesia* (1994). Ou, como nos folhetos de Zuca Sardana, por meio de um verdadeiro abismo de linhas, com as quais se desenham outras molduras internas para as páginas e, dentro destas, mais molduras, para as ilustrações, textos, emblemas, indicações, multiplicando-se, desse modo, a cada nova folha, os seus pontos focais. Ou, ainda, como nos fragmentos que constituiriam *Galáxias*, de Haroldo de Campos, por meio de sua escrita-em-processo, ao longo de

vinte anos, e de uma mobilidade narrativa interna, marcada por um processo de constante variação e proliferação verbal, em contraste direto com o aspecto finito do objeto-livro. À maneira, como sugere o seu movimento incessante de autodefinição, de um "livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra", de "um livro de ensaio de ensaios do livro", de um "livro de notas de notas para o livro", de "um escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura"[35].

"O que um livro é quando funciona como um livro, quando oferece uma experiência seqüencial de leitura ou visualização num espaço finito de texto e/ou imagens"[36]: investiga Johanna Drucker, ao tematizar os "livros de artistas", alinhando, nesse comentário, três das condições fundamentais para a compreensão da forma livresca – seqüencialidade, legibilidade e estrutura finita. "O que um livro é quando funciona como um não-livro?" é o que se pergunta, ao contrário, neste ensaio. E a resposta, se passa necessariamente, como se procurou assinalar até aqui, pela exacerbação de tensões figurais entre continuidade e descontinuidade, por experiências de desfocamento, sobreposição, rasura, por mudanças de escala, por alterações conscientes de uma forma-livro no entanto necessariamente reconhecível, envolve, sobretudo, uma auto-reflexividade estrutural, um movimento de potencialização dos materiais empregados e de autofiguração continuada da sua organização formal e de uma materialidade que se define como elemento fundamental no processo de enunciação e significação dessas obras.

Desler, tresler, contraler

Autoconsciência e exposição formal e material da própria estrutura que, se características, como detecta Johanna Drucker, das reinvenções do livro e das técnicas de escrita empreendidas nos "livros de artista" e "obras-livro", abarcariam, igualmente, – quando o que se entende por não-livro envolve não apenas apropriação plástica, mas também intervenção e alteração de modelos literários e práticas textuais –, uma série de obras que, segundo Haroldo de Campos no seu estudo sobre *Serafim Ponte Grande*, "põem em xeque a idéia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura"[37]. O que, no caso do romance de Oswald de Andrade, definido por ele como "um não-livro, um antilivro" feito "da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa", feito "de pedaços ou 'amostras' de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo ou da

35 Cf. Haroldo de Campos, *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

36 DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists'Books*, p. 14.

37 CAMPOS, Haroldo de. "Serafim: Um Grande Não-Livro". In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1984, p. 145.

assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*)"[38], passaria por um duplo movimento – textual e material – de autodesnudamento e desarticulação tanto da forma romanesca quanto da forma-livro. Pois, ao lado da realização de uma espécie de catálogo crítico da prosa convencional, desmontam-se, igualmente, aí, elementos característicos aos modos mais habituais de estruturação livresca. Ou, para seguirmos a exemplificação de Haroldo de Campos no seu estudo: a listagem das "Obras do Autor" – incluído o próprio *Serafim Ponte Grande* – as transforma aí em "Obras Renegadas"; o direito autoral vira um anti*copyright*, afirmando-se uma possibilidade irrestrita de "tradução, reprodução e deformação" em todas as línguas; e, no colofão, a datação do livro se faz ao contrário, "de 1929 para trás". Indicações ao avesso que, se "apontam como setas para a realidade de um objeto que conhecemos com estas marcas localizadoras e características", ao mesmo tempo, o tornam, desse modo, "estranho", e "o desautomatizam para nossa percepção, no ato mesmo em que o sinalizam"[39].

"A contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado e de seus ritos culturais", acrescentaria Haroldo de Campos, "começa aqui, desde logo, pela materialidade, pela fisicalidade desse objeto"[40]. Pois, talvez, uma das convenções mais arraigadas na percepção habitual do livro seja a sua visualização quase como transparência, como "depósito" discreto de um conteúdo representacional, este sim objeto de real atenção. Nesse sentido, os livros e técnicas de registro e inscrição, cujas imposições materiais e características estruturais, cuja exposição da própria produção gráfica, plástica, se tornam dimensões fundamentais do processo de composição e significação, aproximam-se das práticas de escritura que, vinculadas a "uma tradição literária de crítica da representação", têm em comum com eles a recusa a reduzir o livro e a língua a uma "função instrumental de representação e comunicação de uma mensagem"[41] e a afirmação – com freqüência via invenções, alterações e criações verbais – da "materialidade da palavra e da língua"[42].

A experimentação material aponta, desse modo, de saída, necessariamente, em três direções. Na da vinculação da aparência visual e da forma às "circunstâncias de sua produção", e a uma situação contextual bastante específica – exposta pelos materiais, meios e modelos comunicacionais empregados – no que diz respeito à história das tecnologias de inscrição e das formas literárias.

38 Ibid., p. 149.

39 Ibid., p. 146-147.

40 Ibid., p. 146.

41 TOMICHE, Anne. "Poétiques de l'Altération dans/de la Langue". In TOMICHE, Anne (Org.). *Altérations, Créations dans la Langue: Les Langages Depravées*. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 5-6.

42 Ibid.

Na de uma afirmação da presença, da existência concreta das obras, não entendidas em função exclusivamente de alguma "ação causal que vai do conteúdo à expressão"[43], de uma cisão entre referentes e significados a rigor externos e os elementos composicionais, ou de uma aptidão instrumental obrigatória para a representação, o arquivamento ou a imitação de conteúdos independentes de sua estruturação, de sua materialidade constitutiva. E, terceiro movimento, é no sentido de uma prática comunicacional reflexiva, de uma pressão tensional e da imposição de um "estado de variação"[44] sobre os modelos textuais e livrescos adotados, ao lado de uma intensificação da consciência do próprio processo de formalização, que parecem indicar esses experimentos lingüístico-materiais.

"A expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua", comentam Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, "representa o papel de *tensor*, isto é, faz com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um aquém ou a um além da língua"[45]. É também como tensores que funcionam os não-livros, os "livros livres" (para empregar a expressão de Augusto de Campos) e as práticas de alteração e explicitação da materialidade textual. E como zonas de interferência e de desarticulação potencial dos meios de expressão, das tecnologias dominantes de inscrição e dos modelos e gêneros hegemônicos na cultura literária. Inclusive dos modelos de investigação crítica, que passam a ter de dar conta dessa relação multiforme entre trabalho literário, organização plástico-visual e consciência da própria fisicalidade.

E se o aparecimento dos "livros de artista" como forma artística particular parece ligado às vanguardas históricas do começo do século XX, em especial ao futurismo russo dos anos 1910, do mesmo modo as "poéticas de alteração da língua", se remontáveis, de certa forma, à Antiguidade greco-romana, a Aristófanes e Petrônio, por exemplo, como assinala Anne Tomiche, se tornariam de fato sistemáticas também na tradição moderna, trabalhando-se, "da poesia dadaísta às glossolalias de Artaud, do *zaum* à poesia fonética ou sonora", com "alterações fonológicas, lexicais e/ou sintáticas" que dissolvem "as distinções genéricas clássicas" e a "oposição tradicional entre signo gráfico e signo visual" e interrogam "as noções mesmas de língua, de escritura", assim como os processos de "constituição do sentido"[46]. Não que faltem, porém, registros de escritas em negativo fora da tradição moderna. Basta lembrar, tendo em vista a cultura letrada no Brasil colonial, do que ocorre,

43 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. "20 de Novembro de 1923 – Postulados da Lingüística". In *Mil platôs. capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 30.

44 Ibid., p.49.

45 Ibid., p. 44.

46 TOMICHE, Anne, op. cit., p. 17-18.

nesse sentido, para ficar num único exemplo (analisado por Augusto de Campos em "Da América que existe"), com o texto-lista que constitui a segunda parte do poema "Regra de bem viver, que a persuasões de alguns amigos deu a uns noivos que se casavam", atribuído a Gregório de Matos.

Neste caso, enquanto a primeira parte, referente à noiva, é uma "silva" rimada, sua segunda seção ("Dote para o noivo sustentar os encargos da casa") é, na verdade, uma grande lista, bastante prosaica, do que constituiria o dote do noivo. Mas registrada de modo satírico, e sem versos ou rimas tradicionais. Além de marcada também por uma subdivisão em dois novos blocos nos quais se contrastam continuamente o objeto relacionado, à esquerda, na lista de bens, e um complemento humorístico, à direita, que altera, logo em seguida, graças a algum tipo de duplo sentido, o seu significado inicial. Com isso "casa", por exemplo, deixa de ser "moradia", virando uma "casa de botões", a "quinta", listada à esquerda, passa, no lado direito da linha, de "propriedade" a dia da semana ("quinta-feira"), as "contas", por sua vez, se vêem reduzidas apenas a alguns "quebrados" e assim por diante, pulverizando-se de um lado o rol de pertences apresentado de outro. Uma bipartição que repete, de certo modo, nesses trocadilhos, a do poema como um todo. Com sua primeira parte, rítmica e imageticamente mais convencional, e a segunda, ao contrário, despoetizada, a cada linha, em meio a essas trocas constantes de sentido e, como assinala Augusto de Campos, a um "matrimônio visto como patrimônio" e "instigação para esse antipoema"[47].

Já no âmbito da literatura oitocentista brasileira, com o desenvolvimento das artes gráficas e da atividade editorial regular, com a expansão da indústria tipográfica e do comércio livreiro no país, esse movimento de auto-exposição estrutural, de negatividade potencial, muitas vezes se direciona diretamente para essas áreas, para essa cultura do impresso. Manifestando-se tanto na forte presença temática dos "falsos manuscritos" e "autores fictícios", que atestam, de modo por vezes auto-irônico, como em algumas obras de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, a confiabilidade do narrado e do próprio texto impresso, quanto no "imaginário do livro e da escrita", no verdadeiro "dilúvio de papel" por meio do qual Bernardo Guimarães define o século XIX, nas várias referências a infólios, erratas, jornais, revistas, penas, cartas, livros, leitores, referências que se multiplicam na obra machadiana e se transformam em quadro dramatúrgico regular – o da listagem e apresentação dos jornais – em muitas das revistas de ano de Artur Azevedo, para ficar em dois exemplos apenas. Por vezes essa negatividade manifesta-se em criações verbais plurilingüísticas e na satirização de gêneros literários e recursos livrescos, como na poesia de Sousândrade. Ou, quando se pensa em Qorpo Santo, evidenciando-se na

47 CAMPOS, Augusto de. "Da América que existe: Gregório de Matos". In *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 96.

sua defesa de um novo sistema ortográfico e no emprego peculiar, por ele, na atividade de tipógrafo amador, de caracteres tipográficos (travessões, reticências, vírgulas) que reforçavam uma sintaxe disjuntiva e tipos diversos de desarticulação discursiva. Em ambos os casos, as invenções verbais, ortográficas e sintáticas instabilizando a unidade lingüística e o projeto de afirmação de uma língua nacional, em cuja direção parecia se encaminhar, ao contrário, a disseminação oitocentista dos registros impressos da língua.

No começo do século XX, e em contraste com o decorativismo das vinhetas e ilustrações e com o acabamento mais luxuoso de algumas publicações, há uma ironização evidente da expansão *art nouveau* no universo livresco e jornalístico, por exemplo, nas manchas e nos traços, enfaticamente amadorísticos, inseridos por Benjamin Constallat em *Mutt, Jeff & Cia* (1922), assim como no livro transformado em caderno, nos desenhos evocando exercícios gráficos infantis anexados por Oswald de Andrade ao seu *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Contestação das formas de produção editorial que, no caso da poesia oswaldiana, estaria vinculada a uma recusa concomitante da expressão poética parnasiana e simbolista. Recusa que, no panorama da "transformação estética do livro brasileiro nos anos 30 e 40"[48], envolveria, por exemplo, a retomada da prensa manual, de um corpo a corpo tipográfico antiestetizador com o livro, como faria João Cabral de Melo Neto criando, na sua temporada em Barcelona, a coleção "Livro Inconsútil", de pequenos livros ascéticos, sem costura, planejados e impressos artesanalmente por ele, trabalho em sintonia direta com a consciência material da escrita e a rejeição a uma compreensão metafísico-subjetiva do poema, características à sua obra poética. Em direção diversa, mas igualmente em diálogo crítico com a indústria editorial, com as revistas e as coleções de livros ilustrados dos anos 1940, é que se pode entender, por outro lado, uma experiência como a de Oswaldo Goeldi na série de xilogravuras "Balada da Morte", publicada na revista *Clima* em 1944. Neste caso, não à toa um dos gravadores mais requisitados à época como ilustrador, elabora um trabalho, à primeira vista também de ilustração do periódico, no qual, no entanto, se configuraria, via série, uma narratividade exclusivamente visual, e não mais determinada apenas por uma dependência estrita à matéria verbal. Transformando-se, de certo modo, assim, um experimento de autonomização plástica em reflexão indireta sobre as relações e desdobramentos por vezes conflituosos entre texto e imagem, entre ler e ver, entre narração e visualidade, na página impressa e na produção editorial de modo geral.

A atenção às propriedades materiais da escrita e à forma física do objeto literário, que se manifesta na poética e no artesanato tipográfico cabralinos,

48 HALLEWELL, Laurence, op. cit., p. 377.

de um lado, e o trabalho goeldiano, na "Balada da Morte", com os efeitos narrativos da seriação visual, de outro, apesar da ênfase em elementos gráficos distintos e de um movimento conceitual a rigor disjuntivo (com ênfase no aspecto textual, num caso, e no visual, no outro), parecem apontar, simultaneamente, no entanto, no sentido de uma compreensão da página impressa como espaço gráfico e de uma potencialização material de seus componentes verbais e visuais. Afirmação da importância da estrutura espacial e do modo de configuração gráfica na organização da página que, do ponto de vista da cultura literária brasileira, se converteriam, nos anos 1950, com o Grupo Noigandres e o movimento de poesia concreta, em agentes estruturais fundamentais do trabalho poético e de uma compreensão sintético-ideográfica do poema baseada numa grafossintaxe[49] relacional e na articulação "verbivocovisual" de seus elementos constitutivos. Com a diferença de, neste caso, não se tratar apenas de considerar os seus aspectos materiais ou de potencializar a exploração visual da escrita, mas de uma forma "auto-identificada ao conteúdo", de um significado poético "isomórfico à sua estrutura visual, à sua forma de exposição e apresentação na página"[50].

É, portanto, nesse sentido, no de um texto entendido como "objeto em si mesmo" (e não como veículo de "objetos exteriores"), no do uso simultâneo de signos verbais e não verbais, e da afirmação da materialidade da significação, que se fala, no "Plano-piloto para poesia concreta", em "estrutura conteúdo"[51] como definição para o poema. Uma estrutura na qual ao isomorfismo e à tensão entre construção verbal e aspecto material, sentido e forma, correspondem outros, entre tempo e espaço, fundo e forma, tendendo, então, o poema concreto, enquanto objeto material, a um "campo de possibilidade análogo ao do objeto plástico"[52], à produção de uma "comunicação em velocidade", de uma percepção global, verticalizada, da página-superfície exposta. Percepção pautada não mais no sentido horizontal, num encadeamento sucessivo, linear, numa ordenação unívoca de linhas-versos e folhas numeradas. Mas, ao contrário, numa sintaxe grafoespacial, num sistema de inter-relações ativas entre os componentes do poema, e num conjunto reduzido de elementos formais, com poucas palavras e partículas verbais, e recursos tipográficos e arranjos estruturais potencializados, mas restritos.

"Estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear", lê-se no "Plano-piloto". O que não excluiria, entretanto, na

49 Ver, sobre a "potencialização por relação" dos elementos e das dimensões materiais (verbais, vocais e visuais) da palavra, na poesia concreta, o estudo de Rogério Câmara, *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres* (Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2000).

50 Cf. Johanna Drucker, "Experimental/Visual/Concrete". In DRUCKER, J. *Figuring the Word: Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. New York: Granary Books, 1998, p. 118.

51 Assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e divulgado em *Noigandres* n. 4.

52 CAMPOS, Haroldo de. "Olho por olho a olho nu". In CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 48.

trajetória dos três integrantes do Grupo Noigandres, o trabalho com o livro, com seqüências e séries poéticas, com experimentos em prosa, mas prestando uma atenção especial aos aspectos materiais, aos componentes semióticos diversos envolvidos nessas práticas de escrita. E tendendo à produção de formas-livro e experiências seqüenciais nas quais se empreendem simultaneamente, no entanto, críticas ao livro e às formas narrativas. Daí as caixas ou as transferências de suporte trabalhadas por Augusto de Campos. Daí o moto-contínuo de um livro não-livro como *Galáxias*. Desestabilizando-se, assim, formatos livrescos canônicos e modelos genéricos absolutizados, por meio de uma consideração sistemática de suas propriedades físicas e de sua continuada vinculação aos "valores contingentes da materialidade"[53].

Absolutização de modelos *versus* contingências materiais: a afirmação do caráter contingente e da fisicalidade da forma-livro produzindo, desse modo, um efeito desfigurador, prosaizador, sobre o potencial de legitimação e o caráter de imagem-símbolo de distinção que se costuma atribuir ao livro no Brasil. Um "amor bizantino aos livros", na avaliação bastante conhecida de Sérgio Buarque de Holanda, tomados como "penhor de sabedoria e indício de superioridade mental"[54]. Valor tão mais nobre quanto mais o livresco se achar divorciado das "coisas práticas" e da "trama da existência diária", quanto mais espiritualizado e ligado a um "caráter transcendente, inutilitário", a uma desatenção do corpo e do mundo, a um gosto pela "expressão escrita, pela retórica, pela gramática", como o que tem caracterizado "nossa intelectualidade oficial"[55]. Pois "inteligência", desse ponto de vista, criticaria Sérgio Buarque, é "ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e de ação"[56]. Daí, como insinua Tristão de Ataíde em *O Pré-Modernismo*, o recurso recorrente às compilações de escritos soltos, como forma de garantir volume a publicações em livro que, de outro modo, pareceriam, talvez, bem pouco "ostentosas". Daí, como informam Elizabeth Bishop e Emanuel Brasil, na introdução à antologia da poesia brasileira do século XX organizada por eles, o fato de quase qualquer um, de qualquer profissão, mas com algum interesse literário, ter publicado pelo menos um livro de poemas no país.

"Os livros sabem de tudo", ironizaria Paulo Leminski em "m, de memória". Delimitando, porém, noutro poema, a perspectiva de classe dessa abrangência. "A leitura para ioiôs e iaiás/ surto de espinhas no rosto imberbe dos/ acadêmicos de direito/ ócio de aposentados/ prenda doméstica/ da elite de um país de analfabetos", acrescentaria, então, o poeta em "Sertões antieuclidianos",

53 DRUCKER, Johanna. *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996, p. 247.

54 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 122.

55 Ibid.

56 Ibid., p. 57.

expondo o nexo sociocultural de uma bibliofilia freqüentemente desligada, na verdade, na vida cultural brasileira, de um trabalho intelectual de fato relevante. Uma bibliofilia que funciona como auto-afirmação de autoridade e como enobrecimento, via coleção, das obras selecionadas, valorização para a qual o privilégio dos aspectos transcendentes sobre a forma material dos produtos literários parece condição fundamental. A não ser, é claro, quando esta serve de garantia de raridade e valor (de mercado). "Livros de vidro,/ discos, isso, aquilos,/ coisas que eu vendo a metro,/ eles me compram aos quilos", lê-se noutro poema de Leminski.

É em direção oposta que se encaminham as "obras literárias que reforçam, colocam em primeiro plano e tematizam as conexões entre elas mesmas enquanto artefatos materiais e o campo imaginativo dos significantes verbais e semióticos"[57] nelas ativados. E que sublinham, desse modo, não só as "conexões mais vastas que ligam a literatura como arte verbal às suas formas materiais"[58], mas, também, a necessidade de reorientação de uma perspectiva crítica à qual se impõem, necessariamente, diante de tais trabalhos, um "enlear-se nos ritmos da matéria"[59], uma consideração sistemática da materialidade embutida nessas práticas textuais e das relações entre a imaginação literária e os suportes e técnicas de escrita e leitura, entre os seus aspectos físicos e estratégias discursivas. Reorientação obrigatória no caso de trajetórias como as de Zuca Sardana, Valêncio Xavier e Sebastião Nunes, e do conjunto de não-livros produzidos por eles, cuja base estrutural está exatamente na auto-exposição da própria fisicalidade e dos seus modos variáveis de contra-apropriação da cultura do impresso. E cujas propriedades materiais particulares emergem exatamente de uma tensão continuada entre pictórico e verbal, entre reelaboração e negação.

Escrever pelo não

Pois não se trata, no caso dos três, de um recurso ocasional a não-livros. Mas de um "escrever pelo não" que orienta todo o seu trabalho literário. A começar dos meios não-livrescos e das variações de suporte impresso empregados por eles. Os pseudotelegramas, as folhas soltas, os livretos com capa e lombada, que parecem cadernos escolares, os folhetos presos por grampos, os oráculos e almanaques de Zuca Sardana; "os livros parecidos com livros", os cartazes, envelopes com papéis de tamanhos diferentes, os dois livros em um, o livro-caixão, "multi-qualquer-coisa", anunciando o "enterro simbólico da classe média", de Sebastião Nunes; as fotonarrativas, novelas-colagens, as páginas inteiras de jornal do "Caderno G" da *Gazeta do Povo*, de Curitiba, trabalhadas por Valêncio Xavier Niculitcheff.

57 HAYLES, Katherine N., op. cit., p. 25.

58 Ibid.

59 LEMINSKI, Paulo. "Ler pelo não". In *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 87.

Essa orientação negativa se manifestaria, igualmente, em formas diversas de desfiguração autoral. Incluindo o contraste, no trabalho de Valêncio Xavier, entre, de um lado, uma auto-exposição fotográfica (como na foto do escritor adulto inserida na página de jornal em "Las Meninas" e no retrato antigo de família em *Minha mãe morrendo*), uma presença explícita do seu nome ("seu filho/ aquele que se chama/ Valêncio", lê-se na novela sobre a mãe; "as 7 letras do meu nome são 8. oicnêlav", avisa-se em *Meu 7º Dia*), e, de outro lado, os avisos fúnebres da morte do autor ("A família do sempre lembrado Valêncio Xavier comunica aos parentes e amigos o seu doloroso passamento"), que estruturam toda a "novela-rébus" *Meu 7º dia*. Incluindo, ainda, a tensão entre o registro gestual da própria escrita (à mão), os traços, rabiscos e rasuras, indicativos de presença, de um lado, e a troca constante dos nomes com que Carlos Felipe Saldanha assina seus almanaques, fábulas e mistérios, de outro. Série cambiante que inclui Capitão Fantasma, Cedric Ferrugem, Zuca Fips, Zuca Sardanga, Zuca Sardana, Zuca Sardan. Os dois primeiros codinomes aproveitando as iniciais do seu nome próprio, os quatro últimos incluindo variações perceptíveis do seu sobrenome, o que reinstaura, de certo modo, uma semivisibilidade da assinatura autoral. Variações onomásticas que, no caso de Sebastião Nunes, incluem Sebunes Nastião, Tião Nuvens, Senião Bastunes, Bastião Nu, Sebastunes Nião, e que, por vezes, se fazem acompanhar de apagamentos figurais, como o da contracapa da edição de 2000 de *Somos todos assassinos*, onde, sob uma foto sua, mas com o rosto desfocado, lê-se: "O autor e suas múltiplas caras".

Desfiguração que por vezes atinge, nesses não-livros, o próprio registro verbal. Deformado a ponto de se tornar ilegível, como nas duas páginas finais, pautadas, de caderno, de *Menino mentido*. Ou suprimido da narrativa de repente e substituído por uma forma exclusivamente visual de enunciação, como, a certa altura, em *Menino mentido: Topologia da cidade por ele habitada*, de Valêncio Xavier, quando se sucedem seis páginas quase todas só com as ilustrações originais de *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Procedimento explicado aí pelo Menino-narrador como recurso de memorização: "Nunca consigo guardar na memória o que contam as palavras, mas lembro bem das histórias pelas ilustrações"[60]. Essa desfiguração pode se dar, porém, por meio de uma multiplicação de pequenas alterações textuais internas, por uma repetida reimpressão ou pelo acavalamento de letras ou imagens, procedimentos empregados por Zuca Sardana em "Últimas Notícias", folheto no qual desfaz três de seus poemas: "O aranhão cabeludo do manto preto", "O abominável gigante Robertão" e a "Balada da Senhora de Touca". Podem-se, também, suprimir ou alterar letras, como faz freqüentemente Sebastião Nunes. Ou inventar uma língua peculiar,

60 XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e O menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.47.

como no macarrônico de Saldanha ou na nomenclatura forjada por Nunes (inclames, penclames, buclames, criclames) em *Decálogo da classe média*, por meio da qual introduz, no seu livro-caixão, uma tipologia satírica da classe média. Ou pode-se, ainda, recurso empregado pelos três, anacronizar a ortografia, produzindo-se, assim, um efeito imediato de alteridade gráfico-lingüística diante dos textos.

Por vezes cabe às imagens, aos desenhos, carimbos, fotos e colagens empregados nessas obras a configuração de experiências narrativas inteiramente, ou quase inteiramente, sem palavras. Como em "Tirando a sorte", "Flashback", "A dança dos ratinhos", de Zuca Sardana, ou na novela metafísico-sentimental "Zovos", na seção "Habeas corpus", de *Finis operis*, em "Carneirinho Carneirão", "alegolírica sobretudo, sobrenada, e tudo o mais que se entender", de Sebastião Nunes. Noutras ocasiões, ao contrário, são as imagens que se vêem atingidas por algum tipo de restrição, de desnudamento ou de anulação significativos ou potenciais. É o caso da série de quadrados negros e do quadrado branco, ao final, em *Menino mentido*, que abstratizam as ilustrações anteriores e figuram, desse modo, experiências que parecem resistir à representação, como o medo, a iniciação amorosa e a perda. É o caso das margens que parecem ir rompendo algumas das molduras desenhadas por Zuca Sardana nas páginas de *Ás de colete*. Ou das linhas e figuras, traçadas sobre páginas recortadas de anúncios e resultados esportivos, que, sem qualquer legenda, mas repletas de palavras impressas, servem de fundo e recheio ao desfile, página a página, no seu "Noticiário Internacional", de uma sucessão de perfis de gente de todo tipo. Já num livro como *Somos todos assassinos*, de Sebastião Nunes, trabalha-se fundamentalmente com material de propaganda. Com a anulação do efeito visual possível das imagens-clichê e reproduções de anúncios que o ilustram. O que se produz por meio de relatos e considerações, a elas acoplados, como antilegendas extensas que procuram demonstrar como se processa o engendramento dessas imagens e das campanhas comerciais nas agências de publicidade.

Talvez se possa, nesse sentido, estender, em parte, aos três escritores um comentário de Carlos Ávila sobre o imbricamento "violento" de palavra e imagem no trabalho de Sebastião Nunes. Segundo ele, se operaria um "cruzamento sígnico" que, "incluindo altos e baixos repertórios, materiais nobres e pobres", conduziria, nesse caso, "por meio de colagens e montagens", a uma espécie de "saturação dos códigos", o "verbal saturando-se no visual e vice-versa"[61]. Uma saturação que passaria, igualmente, nos três casos, pela superexposição de seus elementos e tensões estruturais, e das bases materiais da composição. E por uma referência satírica constante aos suportes e aos modelos da tradição literária e da indústria cultural, apropriados nessas miscelâneas semióticas.

61 ÁVILA, Carlos. "Brutalismo Poético". *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, agosto de 1995, n.4, p.3.

Mas, dentre os referentes cultos em desmontagem talvez a forma-livro seja, de fato, um dos alvos primordiais. Lembre-se, nesse sentido, do livro-caderno "Visões do Bardo" (1980), de Zuca Sardana, que já se inicia com duas ilustrações-deformação do livro enquanto objeto editorial. A primeira, "Orelhas do Livro", apresenta uma lombada com rosto de burro e duas orelhas saindo do volume. A segunda, "Nariz de Cera do Livro", figura um rosto masculino anônimo, de bigode e óculos antigos, surgindo, mais uma vez, da lombada de um livro em posição vertical, solto, sobre uma vasta superfície vazia. Logo em seguida, anuncia-se, na página da esquerda, "A Glória", uma mulher de seios à mostra, ligeiramente rechonchuda, lançando flores de uma nuvem, para alegria de um coro de ávidos rostos masculinos boquiabertos que gritam na página da direita: "Cai Cai Cai Cai". A essa invocação se seguiria, então, na página de créditos, uma glosa de ficha técnica, com indicações despropositadas: "dimensões 43 pés x 7 cotovelos (sem contar os esparadrapos e suspensórios)", "8797 páginas". E, ao longo do volume, a satirização atingiria trechos antológicos, citações latinas, frases lapidares (na série "Frases Famosas"), personagens e escritores célebres (incluídos na série "Os Antepassados"), referências literárias ("*Un Coup de Dés*", Xanadu, Fernando Pessoa) e estéticas de toda ordem (vide "Filosofia da Arte", uma colagem juntando "instrumentos" pictóricos, uma figurinha báquica e algumas estrelas). Incluindo-se, nesse processo, as autoderrisões genéricas ("Mas quem foi que disse que isso aqui é poesia?"; "Poesia um Nabo!") e as caricaturas autorais que costumam se espalhar pelos seus livros (fig. 1).

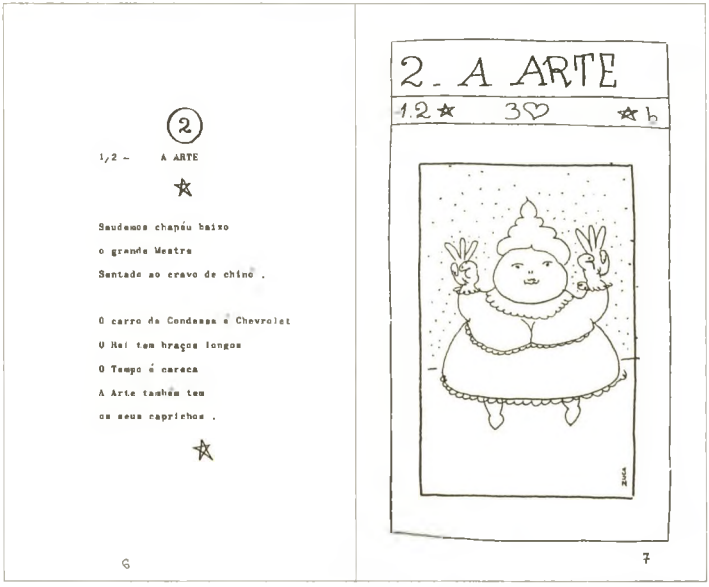


Fig. 1

E são exemplares, desse ponto de vista, em *Visões do bardo*, tanto uma visão de corpo inteiro, e legendada pelos *Lusíadas*, do poeta em disparada, de patins, com uma malinha "de couro legítimo" na mão, quanto uma figurinha mínima, de boné, cabelos em desalinho e óculos escuros, escrevendo com pena de ganso, e com uma espécie de legenda múltipla, e tipograficamente heterogênea, incluindo, de um lado, Shakespeare ligeiramente alterado ("we are such stuff as dreams are made *on*"), de outro, alguns recortes de mensagens publicitárias típicas ("Now in the U.S.! American consumers can now see *Master Zuca* [...] The Mark of Quality"). Numa auto-satirização que prevê, inclusive, a recepção dos folhetos. Daí, a certa altura, a indicação de possível espanto com os desenhos e a escrita à mão de Zuca Sardana: "Meu filho faz um desenho melhor do que esse". E a pergunta, atribuída a uma figurinha feminina, em pé, diante de uma máquina de escrever, e dirigida, logo no começo de *Ás de colete*, ao autor: "Seu Zuca, o senhor não quer qu'eu bata à máquina?".

Como em Zuca Sardana, toda a estruturação gráfica dos trabalhos de Sebastião Nunes parece contradialogar com a cultura livresca e com a diagramação e os processos e formatos editoriais mais habituais. É o caso da multiplicação de notas, por vezes mais extensas que os pequenos pseudoverbetes e relatos de *História do Brasil*, procedimento ao qual dedicaria, aliás, um dos textos do volume, "Notas às Notas". Nele se compararia, "com suas notas capazes de todas as vilanias contra os textos e os estilos", a Cervantes ao criar o Cavaleiro da Triste Figura para desmoralizar o excesso de romances de cavalaria. Pois, "como se verá, tratou-se aqui de quixotescar as notas, ou os textos a que se referem, ou a história de que trata, ou o leitor, ou tudo". O que resultaria em nunca se saber "se a nota é ou não pertinente, ou se o próprio verbete e até o livro, como um todo, tem algum sentido"[62]. Recurso à proliferação que não se limitaria, porém, às notas. Pois, como explica o texto inicial dessa quase enciclopédia, "cada verbete foi imaginado, a princípio, com estilo próprio". Encaminhando-se *História do Brasil*, nesse sentido, para "maneiras diferentes de narrar" em meio a "apropriações, paródias, paráfrases, interpolações" e para invenções diversas que transformariam a "Introdução ao Direito Civil" em variações em torno de asnos e asneiras, a "Constituição" numa compilação de ditos proverbiais. E que fariam de Joana Angélica uma medalha de cabeça para baixo, de uma lista dos presidentes da República uma sucessão de caveiras, de Castro Alves um corpo separado da própria cabeça, de Olavo Bilac e Clóvis Beviláqua, José Bonifácio e Carlos Drummond de Andrade, os híbridos Olavo Bevilaqua e José Bonifácio Drummond de Andrada e Silva.

Dessas desarticulações não escapariam, mais uma vez, nem o poeta, nem a vida literária brasileira. Daí, em *Aurea mediocritas*, as colagens de Sebastião

62 NUNES, Sebastião. *História do Brasil*. Sabará: Edições Dubolso, 1992, p. 12.

Nunes de pedaços díspares (tatuagens, gravuras, bonecos de sombras) e desproporcionais entre si de imagens corporais diversas, formando figuras impossíveis a que chama de "Artista de vanguarda oferecendo seus préstimos em praça pública", "Intelectual brasileiro típico, com numeroso séqüito de angústias metafísicas, terrores éticos, dúvidas estéticas e dificuldades práticas", "Artista metafísico exibindo qualidades abstratas e deficiências concretas". Daí, ainda, o seu retrato do medalhão literário em "Poeta Oficial" (da segunda *Antologia mamaluca*), com seus "10 livrinhos, 20 calhamaços, 50 livrecos", com suas "resenhas amigais", "artigos circunloquiais", "biografia de encomenda", e com um lugar social bastante previsível ("Rechonchudo consulado nas neblinas do futuro?/Embrionária embaixada na cultura milenária?", "Etéreo ministério? Conselho multinacional?", "Sinecura com fartura?").

Daí, também, noutro poema, incluído na primeira *Antologia mamaluca*, o seu auto-retrato, mas sob vaias, e apropriando-se de uma imagem alterada de Gonçalves Dias: "Sebastião não choramingou sonetos aos 17 anos./ Bastião nunes tartamudeou contos aos 23 anos./ Sebastunes ião lastimou-se elegíaco aos 37 anos/ Tião nu vaiou-se neste poema aos 46 anos". Figuração derrisória que parece impor a investigação do próprio processo de escrita. Apresentado, em "Teclame", por exemplo, sob a forma de um teclado ampliado de máquina de escrever cujas teclas vão sendo tomadas por caveiras e por uma acumulação de exigências gráficas ("Exclamações e Interrogações e Aspas:/ Interjeições e Parênteses e Travessões:/ Margem Rigorosa, Alinhamento Perfeito") e poéticas ("Versos e Rima e Ritmo e Reverso:/ Metáfora Nua e Aliteração Crua") imperativas e em tensão: "Entre cérebro e tecla um saco de aço".

Movimento de auto-exposição crítica de que não escaparia sequer o leitor. E não só pela quantidade extraordinária de instruções que lhe são oferecidas direta ou indiretamente ao longo desses folhetos e novelas. Como as que iniciam todos os folhetos-oráculos de Zuca Sardana, deixando ao acaso uma ordenação lúdica, variável, da leitura: "Você pode utilizar a roleta. O número que sair é o do augúrio"; "Invoque o seu planeta favorito e faça a sua consulta"; "Você pode tirar em dois lances de um dado" ou "Você pode tirar num lance de dois dados diferentes"; "Procure criar uma atmosfera escurinha e misteriosa. Nunca operar antes do crepúsculo. Velas, cortinas... incenso também ajuda". Instruções por vezes inclusas de modo cifrado no interior dos textos, como em "Mistério Mágico", de Valêncio Xavier: "Ao executar a mágica dessas páginas, eu passei a você todas as informações para abrir a porta certa: a 1, a 2, a 3 ou a 3ª. É um truque entre eu e você. A da vida ou a da morte? Você tem que saber."[63]. Instruções que são transformadas, por vezes, em pedido direto de intervenção. Como em "O mistério da porta aberta", conto do mesmo livro:

63 XAVIER, Valêncio. *O mez da grippe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 280.

"E se eu ousar? Conseguirei passar com vida pela porta das três velas? E o que encontrarei na escuridão lá dentro? Preciso de respostas para essas perguntas", "Como posso exorcizar o desconhecido?", "Você não pode me ajudar. Pode?"[64]. Interlocução que, num poema como "Oh que estúpido fui!", de Sebastião Nunes, perderia o tom enigmático e envolveria sugestão de perversa cumplicidade literária: "Quem me empresta nova panelinha?/ quero que me puxem o saco/ exijo ser chamado de gênio/ preciso cagar regras".

No que diz respeito aos retratos do leitor, lembrem-se, ainda, os olhos que parecem piscar, na página da esquerda, quando se folheia rapidamente *Menino mentido*, de Valêncio Xavier. E a multiplicação de olhos recortados de fotos ausentes e que parecem ter o leitor como ponto de mira em "Tratado Geral de Levitação" ou "Flora et Fauna Brasiliensis", de Sebastião Nunes. Ou o desenho de molduras-janelas em todas as páginas, à maneira de guias de leitura, por Zuca Sardana. Assim como a sua representação freqüente dos livros como *shows* diversos de variedades (cabaré, mágicas, o Teatro de Plutão) nos quais se inclui, por exemplo, a exibição da carta escondida no colete que serve de ilustração de capa ao livro *Ás de colete*, sinal de uma consciência explícita da presença do leitor e de sua função na configuração de uma textualidade em registro duplo (visual e verbal) como a dos "spholhetos" e "oraklos" sardanianos.

Se, no entanto, o "escrever pelo não" e uma experiência literária semelhante (na qual a exposição da estrutura material é elemento ativo de uma redefinição expressiva) aproximam, como se procurou evidenciar, o trabalho de Zuca Sardana, Valêncio Xavier e Sebastião Nunes, isso de modo algum faz deles alguma espécie de grupo homogêneo ou indistingue seus processos artísticos. Afigurando-se, ao contrário, bastante particulares as formas de contra-escrita e de configuração gráfica e material da página e dos formatos editoriais adotados por eles. Uma diferenciação formal que talvez se possa esboçar aqui pela consideração de focos tensionais distintos e de três procedimentos que parecem encontrar realização singular nesses trabalhos. Tensão, sobretudo, entre traço autoral e reprodução xerográfica, e entre manuscrito e impresso, em Zuca Sardana; entre livro e jornal, em Valêncio Xavier; entre técnicas e *layout* publicitário e experimentação tipográfica e iconográfica, nos cartazes, *folders*, cartões e antologias de Sebastião Nunes. Observando-se, em particular, nos folhetos de Carlos Felipe Saldanha, sobretudo nos oráculos dos anos 1990, o seu modo peculiar de estruturação gráfico-narrativa ancorado numa reapropriação satírica do emblema; nas novelas de Valêncio Xavier, seu recurso a uma autonomização metódica das páginas (no que são modelares as mininarrativas divulgadas em periódicos), o que parece fazer delas textos "para serem lidos

64 Ibid., p. 217-218.

como um jornal"[65]; e, nos trabalhos de Sebastião Nunes (mas de modo exemplar nas suas *Antologias mamalucas*), sua transformação da "coleção", do "arquivo", em princípios simultâneos de um misto de escrita e exposição e de uma teatralização, e não síntese formal, dos textos, imagens e materiais heterogêneos ali compilados.

O modelo antológico de Sebastião Nunes

Numa carta da Espanha a Manuel Bandeira em 1942, João Cabral de Melo Neto contava que resolvera chamar de "Antologia" a uma revista que estava planejando, pelo "duplo sentido" embutido no título (o de "dar um balanço no numeroso contemporâneo" e o de "procurar a expressão de um qualquer através do ato de escolher") e pelo seu interesse, na época, por "esse problema da possibilidade de expressão pessoal numa seleção". Interesse aguçado por uma visita ao pequeno museu que Miró tinha em casa, incluindo "desde esculturas populares até pedras achadas ao acaso na praia, pedaços de ferro-velho com uma ferrugem especial, etc.", e no qual se podia, segundo Cabral, reconhecer "toda a (sua) pintura"[66]. Pois uma indagação semelhante à cabralina se impõe diante não só das *Antologias mamalucas* de Sebastião Nunes, mas de toda a variedade de imagens, caracteres tipográficos e modelos textuais presentes nas suas páginas e livretos. E que parece transformá-los também em espécies de catálogos.

O próprio escritor falaria de "parafernália gráfica" no primeiro volume da *Antologia Mamaluca*, e de "salada" na segunda parte da compilação dos seus trabalhos. Basta observar, nesse sentido, a quantidade de fontes diversas empregadas no "Auto da Virgem Ensimesmada", em "Sete Recursos Extraordinários" ou nos "Poemetos à Moda", por exemplo. Ou as alterações na dimensão das letras tendo em vista as sucessivas hipóteses cambiantes de cenário que, afinal, se vêem todas elas digeridas, em "Natureza Morta", por mais uma "descrição do cenário". Há igualmente numerosas formas de desdobramento de registro visual e de interferência iconográfica (que incluiriam diagramas, linhas soltas, ilustrações do autor, fotos, reproduções de anúncios, gravuras, vinhetas de todo tipo). E que, em "Procissão da Chuva", por exemplo, contrastariam, num mesmo plano, as fotografias de gente do campo e os desenhos de diferentes tipos de ossadas que se insinuam, como um agouro, em todos os quadros da seqüência. E há, é claro, a coleção de impressos diversos (dos cartões e adesivos ao livro *Decálogo da classe média*) empacotados por Sebastião Nunes no interior do livro-caixão. Objeto que

65 Cf. Valêncio Xavier em entrevista a Joca Terron (TERRON, Joca Reiners. "O Grande Circo *Freak* de Valêncio Xavier". In XAVIER, V. *Meu 7º dia*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999, p.52).

66 SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 60.

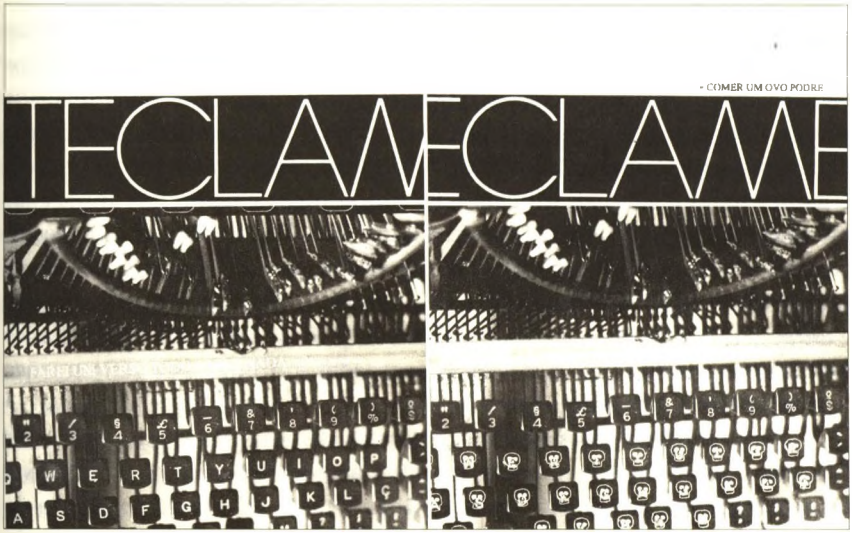


Fig. 2

seria reempacotado, por sua vez, dentro de uma caixa de papelão, de um "Arquivo Morto", e enviado, em seguida, para 120 pessoas pelo correio em 1998 (fig. 2).

Há outras coleções, no entanto. De mediocridades típicas, em *Aurea mediocritas*. De citações, em "Bláblábla Ecumênico". De instrumentos variados (para "guardar poemas em conserva", "para análise de poetas universitários", "para examinar talentos minúsculos", "para extrair idéias profundas") ilustrando *A velhice do poeta marginal*. Ou de partes do corpo, em "Águas Minerais". E há as listas. Lista de gente cuspindo na mão em "Cuspidelas". De "e disse a fera", "e disse a bela" em "Uma Hipótese de Homicídio". De "hays que" anafóricos, em série, no poema "Al Maminha Gentílica". De personagens que se repetem a cada página, em "Novelinha Latino-Americana". E há, ainda, uma espécie de antologia pessoal, a coleção dos próprios não-livros produzidos por ele entre 1968 e 1989 e reunidos nas suas *Antologias mamalucas*.

Mantém-se, desse modo, nos planos gráfico, verbal e iconográfico, o caráter de acumulação e seleção próprio às antologias, tal como as definira João Cabral na carta a Bandeira. O princípio básico de organização não-livresca, no caso de Sebastião Nunes, parecendo estar justamente num modo satírico e desenfreado de coleção. Modo bem distante, porém, das normas institucionais que costumam reger o funcionamento de museus, bibliotecas e arquivos. E segundo as quais o acúmulo de bens diversos teria função de valorização, preservação e também (via exposição pública regular)

de solidificação de identidades coletivas, nacionalidades e valores culturais instituídos. Orientação contrária à da quase saturação perceptiva, provocada pela acumulação propositada de componentes semióticos, recursos tipográficos e processos enumerativos variados, que costuma caracterizar as páginas e compilações de Nunes. Não que, neste caso, as "peças" não se encontrem também reclassificadas, fora de contexto, como nos armazenamentos museológicos tradicionais. Não se fazendo, porém, aí, dos deslocamentos e da multiplicação de variações internas e de elementos díspares (dispostos, todavia, num mesmo espaço gráfico), meios de espiritualização e auratização livresca, mas de afirmação da fisicalidade e das propriedades materiais que definem estas experimentações antológicas e refigurações "enciclopédicas" da forma-livro.

"Conjuntos de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar"[67]: esta a definição genérica de coleção sugerida por Krzystof Pomian. E, no que se refere à heterogeneidade dos elementos, à sua exposição obrigatória e à perda do "valor de uso" dos objetos colecionados, esses critérios parecem abarcar também o método antológico de composição empregado por Sebastião Nunes nos seus não-livros. No que se refere, porém, aos itens "proteção" e "não-comercialização", distinguindo-se, é claro, o modo afirmativo, homogeneizador, de apropriação característico aos museus, de um lado, e o efeito de superexposição e contraste material trabalhado metodicamente pelo escritor, de outro.

Distinção por meio, de um lado, de uma combinação entre coleção e "estética da *provocaçam*", entre o modelo da antologia e o que o escritor qualifica de "salada". Do contrário, explicaria em "Bláblábla Ecumênico", "você vai juntando, com

Sobre um slogan bancário.

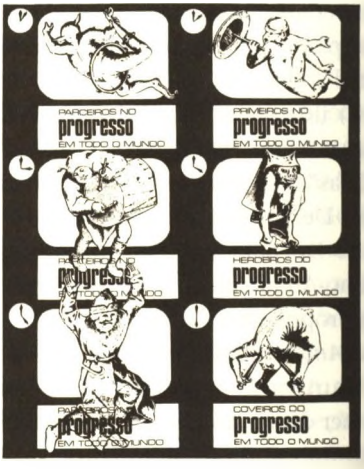


Fig. 5

67 POMIAN, Krzystof. "Coleção". In ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. "Memória-História". Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, p.55.

os defuntos e os livros, um punhado de verdades ao longo da vida", que "te corroem como ratos" e, "se não tomar cuidado, você acaba virando um mesquinho ditador de boas maneiras literárias"[68]. À normatização antológica potencial opondo-se, portanto, uma salada antológica, um "cruzamento" (explicitado pela qualificativo "mamaluco" atribuído às antologias) entre registros perceptivos distintos, entre planos gráficos e verbais ativamente heterogeneizadores. Pois "a melhor maneira de evitar tais desastres", e uma normatização livresca, registraria a *Antologia mamaluca*, "é fazer uma enorme salada"[69] (fig. 5).

Outro aspecto dessa distinção é a troca, na configuração da página-salada, de um olhar de antiquário (por meio do qual a coleção se preserva, no museu, para observadores futuros) por outro ponto de vista, o de um "olhar mercantil que penetra no coração das coisas"[70]. Pois um dos procedimentos satíricos característicos de Sebastião Nunes é exatamente este de orientar alguns dos seus escritos, assim como a disposição gráfica dos seus trabalhos, pela perspectiva do "reclame". E de exercitar regularmente uma espécie perversa de ventriloquismo com base na retórica e nas técnicas publicitárias (não esquecendo, nesse sentido, sua vasta experiência profissional como redator e arte-finalista). "O publicitário é isso. É um vendedor do máximo de superficialidade, um cara que só enxerga o estereótipo", comentaria em entrevista ao *Jornal da Tarde* de 25 de fevereiro de 1991. E cuja perspectiva, segundo a análise de Walter Benjamin, "desmantela o livre espaço de jogo da contemplação", deslocando "as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela do cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção"[71]. Daí os insetos, letras, caveiras, números e imagens diversas que parecem passar por uma ampliação significativa, por vezes quase perdendo o foco, nos escritos e novelas gráficas de Sebastião Nunes. Uma "proximidade brusca, teimosa"[72] que, se no mundo da propaganda, a rigor, reforça a sentimentalização da recepção dessas "imagens gigantescas" e "em close", seria, no entanto, contrastada graficamente, nessas páginas-reclames satíricas, de um lado, por uma propositada "sujeira gráfica", pela "sujeira de *layout*"[73] trabalhada pelo escritor, e, de outro, por um desdobramento perspectivo sugerido pela lógica mesma da coleção, de um misto de proliferação e saturação, que orienta, em negativo, as suas antologias.

68 NUNES, Sebastião. *Antologia mamaluca e Poesia inédita*. V. 2. Sabará: Edições Dubolso, 1989, p.50.

69 Ibid.

70 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In *Obras escolhidas*. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.54-55.

71 Ibid., p. 55.

72 Ibid.

73 Cf. Ademir Assunção. "Um marginal clássico da literatura" (entrevista de Sebastião Nunes). *Jornal da Tarde* 25/2/1991, Caderno "Artes e Espetáculos", p. 24.

A página-jornal de Valêncio Xavier

Valêncio Xavier também costuma fazer da página o elemento fundamental de complicação da forma-livro e da seqüencialidade nas suas novelas. Não exatamente por meio de metódica saturação gráfica semelhante à empregada por Sebastião Nunes. Se bem que ela também seja um dos processos de espacialização narrativa, e de confrontação entre palavra, imagem e experimentação tipográfica, mais evidentes nas páginas de *O mez da grippe*, por exemplo. Não é, igualmente, o desdobramento interno da página por uma sucessão de molduras e reenquadramentos, como nos folhetos de Zuca Sardana, o seu recurso mais característico. Se bem que não faltem "requadros", às vezes até páginas inteiras de histórias em quadrinhos, nos seus relatos. Observem-se, sobretudo, nesse sentido, *Meu 7º dia* e *Menino mentido*. Talvez, no entanto, o que singularize a página xavieriana seja a configuração de possibilidades de leituras sincrônicas para narrativas e planos iconográficos a rigor paralelos, apesar de se acharem inclusos num mesmo ambiente ficcional, na mesma superfície gráfica.

"O desenvolvimento paralelo, além de ser a solução do problema da simultaneidade, é o próprio tema do enredo"[74], diz Will Eisner sobre uma das histórias do *Spirit*. E se poderia dizer algo semelhante sobre os trabalhos de Valêncio Xavier. Lembrem-se as narrativas paralelas (mas, aí, com alternância de página), a do filme e a da investida erótica mal-sucedida (e posterior fuga) de um espectador, em *Maciste no inferno*. Em *O Minotauro*, há a tensão entre o quadro superior da página (contendo uma numeração não progressiva), as transcrições de notícias de jornal sobre a "Bela Loira devorada por urubus" e a história do homem que percorre os corredores escuros de um "hotelzinho de encontros". Em *Menino mentido* há uma alternância propositada entre as histórias de Lampião e a da descoberta da sexualidade pelo menino-narrador. Já a novela *Meu 7º dia* é entrecortada por figuras e legendas de catecismo, que se misturam ao relato, em páginas negras, pelo narrador-defunto, da própria morte por amor a uma mulher ausente. Quanto a um livro como *O mez da grippe*, é todo ele pautado pelo desdobramento de percursos simultâneos de leitura e pela diversificação de focos narrativos e planos gráficos, que se reapresentam, no entanto, a cada página, permitindo, desse modo, a seqüencialização desses vários fios sincrônicos de enredo (fig. 3, fig. 4).

"Algum tempo depois da publicação", comentaria Valêncio Xavier, "reli *O Mez da Grippe* e vi que ele era pra ser lido como um jornal, em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai para ver o crime do dia, e assim por diante"[75]. E são "o modelo

74 EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 80.

75 Cf. Valêncio Xavier em entrevista a Joca Terron, cit., p.52-53.



DIA 9 SABADO

A "HESPANHOLA"

Só se falla de epidemia. Mesmo se gente nos cafés, aggrava-se o estado dos enfermos nos esquemas, contam-se cifras de doentes, e só não se fazem sepultamentos pois que o official do Registro reclama.

Peior, pois, do que a grippe hespanhola o que está nos matando é o bonde. Acabemos com elle e terminará a grippe que de tracadilho em tracadilho, de pilheria em pilheria, até pelo europeu suggestivo atirando com toda a gente á cama.

NÃO HAVERÁ CONCERTO

Ao contrario do que foi noticiado por um jornal, não haverá, amanhã concerto da banda de musica na Praça Tiradentes, primeiro porque a quasi totalidade dos musicos de ocasião estarão hospital atacado de epidemia reinante e, segundo, porque estando a população a braços com a epidemia não será locomovel essa organização de diversões.

DIÁRIO DA TARDE

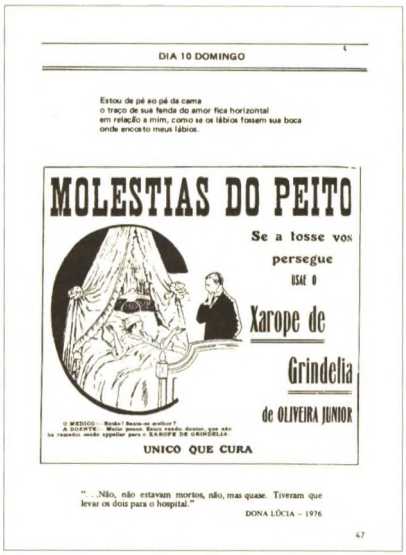
Praça Municipal, Curityba - Paraná

DECRETO Nº 133

O EXMO. SR. CORONEL PREFEITO MUNICIPAL AUTORIZA O COMMERCIO DE SECCOS E MOLHADOS E PHARMACIAS A CONSERVAREM SEUS ESTABELECIMENTOS ABERTOS DURANTE OS DOMINGOS E DIAS FERIADOS, ENQUANTO PERMANECER A EPIDEMIA REINANTE CURITYBA, 9 DE NOVEMBRO DE 1918.

ass. JOÃO ANTONIO XAVIER - Prefeito Municipal

Fig. 3



DIA 10 DOMINGO

Estou de pé ao pé da cama
o traço de sua fenda do amor fica horizontal
em relação a mim, como se os lábios fossem sua boca
onde encosto meus lábios.

MOLESTIAS DO PEITO

Se a tosse vos persegue USAE O

Xarope de Grindelia

de OLIVEIRA JUNIOR

O MEDICO: Resfe! Resta-se melhor?
A DOENTE: Muito pouco. Estou vendo, doutor, que não ha remedio senão appellar para o XAROPE DE GRINDELIA.

UNICO QUE CURA

"...Não, não estavam mortos, não, mas quase. Tiveram que levar os dois para o hospital."

DONA LÚCIA – 1976

47

Fig. 4

de descontinuidade estrutural e o princípio de atenções competitivas"[76] característicos das páginas de jornal que servem de referência direta para o modo como se relacionam graficamente texto e imagem nos seus textos, e para a tensão entre justaposição e sucessão, para a seqüencialização não-linear trabalhadas nas novelas xavierianas. "Ultimamente, tenho descoberto", acrescentaria Valêncio, na mesma entrevista, tomando como exemplo *Meu 7º dia*, "que em meus livros você pode ler cada página isoladamente, como se ela fosse um texto completo". E que "a montagem dessa leitura é feita na cuca do leitor"[77].

Não é de estranhar, nesse sentido, a dedicação crescente de Valêncio Xavier na *Gazeta do Povo*, de Curitiba, às páginas-novelas de jornal, que acabam funcionando, desse modo, não apenas como campo privilegiado de experimentação com a linguagem gráfica da imprensa, mas como espécies de metalivros numa página só. Metalivros fora do livro, nos quais parece expor, no entanto, os princípios básicos – texto-imagéticos – de seu processo de composição novelesca. Um processo no qual a espacialização da leitura na página se associaria, no entanto, a um "constante revolver-se" da atenção e do relato entre blocos textuais e iconográficos diversificados, mas simultâneos. E a uma incorporação do texto à imagem, passando a ser, ele também,

76 MCCAFFERY, Steve e bpNichol. "From *The Book as Machine*". In ROTHENBERG, Jerome & CLAY, Steven. *A Book of the Book*. New York: Granary Books, 2000, p. 20.

77 Cf. Valêncio Xavier em entrevista a Joca Terron, cit., p. 53.

"um suporte gráfico" e a fazer "parte do desenho"[78], como diz o escritor em artigo sobre o *Tarzan* de Burne Hogarth.

Observem-se, nesse sentido, duas das novelas-páginas de jornal de Valêncio Xavier divulgadas no "Caderno G" do jornal *Gazeta do Povo* na década de 1990. A primeira delas, "Las Meninas", publicada em 28 de fevereiro de 1993, à primeira vista, parece marcada por uma bipartição gráfica entre o conto e a imagem pictórica, com uma paródia explícita do quadro de Velázquez, na parte superior da página, e o texto todo na metade inferior. Observando-se, porém, o espaço narrativo, verifica-se, no entanto, que se opera aí uma multiplicação de "requadros". Há uma primeira fragmentação da massa textual, em quatorze quadras, cujas linhas contêm um número idêntico de toques, o que as transforma, visualmente, numa série de blocos semelhantes distribuídos, na página, em três colunas em seqüência. E, passando-se à leitura dos blocos, verifica-se que, também no interior de cada uma dessas subunidades gráficas, se realiza uma segunda fragmentação, que faz de cada linha o índice de uma diversificação ficcional. Os blocos parecendo graficamente coesos, mas, na verdade, fracionados internamente por quatro linhas discursivas distintas. Uma primeira linha, que, no primeiro bloco, contextualiza os relatos ("7 de janeiro nas ruas de Curitiba"), mas que, nos blocos seguintes, trocaria de registro lingüístico e apresentaria, em espanhol, alguns trechos soltos de uma descrição do quadro de Velázquez. As segundas linhas dos blocos tratariam de duas crianças atacadas por um tarado numa antiga fossa de igreja. As terceiras linhas descrevem o banho de duas meninas de rua, assediadas por um velho. E, na quarta linha, narra-se o percurso de "Edu, o anão", que encontra as meninas Jucélia e Polaca, espanta o velho, e, criando um cruzamento entre os relatos (inclusive a descrição do quadro: "ele nano Pertusato dá um chute nel mastin"), acaba saindo com uma delas por um "caminho que só ele sabe".

O que Valêncio Xavier parece sintetizar nessa série narrativa quadripartite é não apenas um conjunto cruzado de histórias de meninas, mas o seu processo mesmo de composição novelesca, com ilustrações, recortes de jornal, textos de procedência diversa, fotogramas de filmes, quadrinhos, criando, assim, instâncias paralelas de enunciação, multiplicando as linhas narrativas que se expõem simultaneamente na página. Nesse caso, os blocos em série, as linhas autônomas e histórias paralelas funcionando como uma espécie de diagrama textual para um método narrativo baseado em "atenções competitivas", num volver e revolver sobre os segmentos verbais e planos gráficos distribuídos nas páginas, e no retorno a eles tendo em vista os desdobramentos seqüenciais a que são submetidos em seguida.

78 Valêncio Xavier. "Tarzan is gone". *Gazeta do Povo*, 7 de fevereiro de 1996.

Em *MCMXLII*, outra página-novela, publicada, "ao ensejo dos 50 anos do fim da II Guerra Mundial", na *Gazeta do Povo* de 11 de agosto de 1995, o processo de composição, ao contrário da imagem única e das massas textuais idênticas de *Las Meninas*, será baseado numa proliferação de elementos gráficos e textuais bastante heterogêneos. Há várias imagens náuticas, pedaços de quadrinhos (a maior parte coloridos), capa de gibi, fotos de época, uma foto de Betty Davies e Paul Henried, a narração de um trecho do filme e de um diálogo de "Estranha Passageira", além de uma série de textos sobre o torpedeamento em seqüência de cinco navios brasileiros em 1942, e um relato breve, quase na margem inferior da página, do assassinato de um menino, na Praia do Flamengo, quando saíra para comprar um gibi, sua morte mesclando-se à da protagonista do filme americano e às dos passageiros e tripulantes mortos pelo ataque do submarino alemão U-507. E, de certo modo, exercendo, ao lado da concentração de todos os dados num único dia (a "Madrugada de 16 de agosto" de 1942), uma pressão relacional sobre o conjunto de elementos e sobre a organização multifocal da página.

Leitura e visualização decompostas e relacionais que, modeladas pelas páginas de jornal, receberiam tematização curiosa na novela *Menino mentido*, publicada em 2001, e configurada também em mosaico. Trata-se da página "JogODEpaLAVRAs", na qual o narrador lembra, à distância, de uma brincadeira que costumava fazer, no cinema, enquanto esperava a sessão começar e ficava olhando a cortina pintada "com propagandas" que recobria a tela. "Ficávamos jogando o jogo de achar nas palavras dos nomes de lojas, remédios, bebidas e ruas, as palavras dos nomes de outras coisas da vida", conta. Mas as dificuldades eram variáveis. O nome da prima, Clara, aparecia logo num endereço de loja na "Rua Santa Clara". "Amor" aparecia na "Rua Mamoré, 132". Mas outras palavras apresentavam maiores dificuldades de visualização. "Copo", por exemplo, que só se achava juntando o "co" de "tônico" e o "po" de "poderoso" num anúncio de "Nutrion". E uma das palavras mais difíceis, relembrava o narrador, era "Morte": "Tinha de olhar, olhar, até reparar no endereço da loja de móveis: Rua Capitão Mór Teixeira de Freitas, 1832".

O jogo lembra, de certo modo, outros sugeridos pelo escritor. Como o das pistas para os enigmas relatados nos contos-mistérios. Como o do quebra-cabeça labiríntico-criminal de *O Minotauro*. Como o do nome da mulher amada (contido no da tribo Ainos) de *Meu 7º dia*. Mas o jogo registrado em *Menino mentido*, o telão pintado "com letras azuis em fundo amarelo", com "palavras", "anúncios" e figuras diversas, lembra, sobretudo, as páginas de jornal, a sua verticalidade e um modo de leitura descontínuo, em mosaico, recriados insistentemente pelo escritor. Esse exercício infantil de armar

palavras diante do telão do cinema (recortando-as de reclames, nomes de produtos e endereços de estabelecimentos comerciais) funcionando, na verdade, na novela de Valêncio Xavier, não só como recriação memorialista do seu próprio método artístico, mas como um quase manual de leitura, via montagem de histórias e imagens, para os seus "não-livros".

Zuca Sardana e o Emblema Cômico

Já diante de três dos "livros não-livros" – *Esfinge gorducha*, *Cabaret grenat* e *Oraklo do Conde Arpad* – de Carlos Felipe Saldanha, dos anos 1990, todos eles contendo adivinhações e "oráculos infalíveis", todos, como de hábito, artesanais, com um número idêntico de páginas, xerocopiados, com poemas e títulos caligrafados e desenhos à maneira de um álbum de figurinhas feito à mão, se, de saída, o que chama a atenção é o contraste entre o seu caráter manual, sua circulação limitadíssima e a referência temática aos almanaques de futurologia popular de grande vendagem, o mais significativo, na verdade, parece estar não só no fato de, após duas edições comerciais (na coleção "Matéria de Poesia" da Unicamp), Zuca Sardana continuar quase tão desconhecido quanto antes, mas, fundamentalmente, no que, nesses novos folhetos, ajuda a compreender tanto a sua estratégia não-livresca singular quanto a sua sistemática exclusão – ou referência apenas como curiosidade – quando se consideram panoramas literários contemporâneos.

Há, de um lado, é claro, certa diversão por parte do escritor em manter-se à margem. Daí o seu pseudo-anonimato, os vários não-nomes. E há, além disso, um dado biográfico-profissional inevitável nesse desconhecimento. Pois Carlos Felipe Saldanha, cujos primeiros folhetos datam de 1957 e 1958, vive fora do Brasil desde a década de 1960. E se ao longo dos anos acabaria se convertendo, para um grupo pequeno e fiel de admiradores, em herói de alguns desconcertantes episódios mundano-literários e de um anedotário herói-cômico estimável, isso, em vez de contribuir para uma ampliação de público, parece, ao contrário, ter inibido ainda mais a repercussão crítica de seus folhetos. Nesse sentido, talvez seja útil lembrar a reflexão de Michel Arrivé sobre a "notoriedade do nome, acompanhada de uma incompreensão da obra"[79], presente na introdução, de 1972, ao volume da Pléiade dedicado a Alfred Jarry, não por acaso um dos interlocutores fundamentais de Carlos Felipe Saldanha na definição de sua estratégia humorística. Segundo Arrivé, certas particularidades da obra de Jarry, e não a insuficiência de edições de sua obra, é que seriam os motivos de seu desconhecimento e de uma restrita fortuna crítica. Em especial a sua "imbricação extraordinariamente complexa

79 ARRIVÉ, Michel. "Introduction". In JARRY, Alfred. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1972, p. IX.

de reflexões sobre o signo, de exercícios de estruturação e desestruturação dos sistemas semióticos"[80], um alto grau de "polissemia", uma incoerência de superfície, marcada, porém, por uma coerência baseada em relações intra e intertextuais. Se essa caracterização se aplica, em parte, a Saldanha, talvez seja o caso de considerar, em primeiro lugar, dois dos fatores inibitórios fundamentais em se tratando de sua obra: a satirização da própria prática literária e o modo como esta se baseia numa interferência entre o pictórico e o verbal que, de tão imbricada, parece, de certo modo, dissolver a duplicidade de registro.

Pois, se não faltam estudos sobre as alterações plásticas da estrutura do livro no âmbito das artes visuais, ou tematizações da poesia satírica do período colonial ou da segunda geração romântica, do poema-piada modernista e da dicção irônica de alguns poetas modernos brasileiros, o que surpreende, em Carlos Felipe Saldanha, é o fato de a sua negação estrutural ao livro convencional e o seu método humorístico se apresentarem como a base mesma de todo o seu trabalho literário. E de operarem, como já se procurou assinalar aqui, no sentido de uma anatomia da retórica livresca e de violenta desinstitucionalização da escrita poética e das formas mais habituais de interação entre visualidade e textualidade.

Basta folhear os três volumes de oráculos (do *Conde Arpad*, do *Cabaret grenat*, da *Esfinge gorducha*), estruturados como uma espécie de jogo de dados – um dado, dois lances; dois dados, um único lance –, para perceber a referência, de cara, não só a Mallar-mé, mas também ao universo infantil, na simplicidade dos desenhos e textos, na desperspectivação dos quadros, na sua semelhança a cartas de baralho ou figurinhas, na mistura de gente e bichos como personagens. E é inevitável e, até certo ponto desconcertante, a aparência de gratuidade, de jogo sem ganho, de "recreio", deixada pela leitura desses pequenos não-livros. Pois, a rigor, se está diante de uma espécie de mundo ficcional defeso, no qual há os mistérios egípcios de Salomé, a Sibila que dança, há o Conde Arpad, com pajens, reis e damas na sua mansão-cassino, há o Dragão chinês, o Cacique Noca, o Doutor Ponciano ao piano, Dona Arzelina soprano, o Pássaro-Lyra nas maracás, todos num cabaré grená cujo "espetáculo só começa quando você chega". A uma segunda leitura, porém, se observa que o Marquês de Sade se acopla à Branca de Neve; a poesia, "coisa de salão", é contrastada às "bocagens" de Gregório (de Matos); o Gigante Belfedor, que comia "caranguejos calamares/ calamares caranguejos/ tremoços cervejas bifes/ e caramujos" na pensão de Dona Urbina, é figurado à imagem e semelhança do Ubu de Jarry; Dante, Baudelaire, Mallarmé, Gonçalves Dias, Flaubert, Milton, Camilo

80 Ibid., p. XIV-XV.

MAZ ZUM ZUM ZUM

Um Oraculozinho rápido do Centro de Aperfeiçoamento Tecnológico do Bagde Zum

Tradução do Chinês do Honorável Mestre Zuca Sardan

1994

catedrático da cadeira de molas da Tabacaria XING



CANHE OS SEUS DADOS DA SORTE NO RESTAURANTE MARCO AURÉLIO

UM BOM DISCURSO

Com um bom discurso
Velhos ossos se tornam imortais.
Quando podar as árvores
Colha os ovos dos pardais.

LONGÍNQUAS VIAGENS

Longínquas viagens são convenientes
toda a família se beneficia.
Sobretudo se você ficar em casa.

DISPÉPTICO CAMELO

Depois de sete dias de Sahara
o dispéptico camelo recebeu
um balde d'água de Javel.

DRAGÃO CHINÊS

Se vosso dragão chinês
está com bafo de mofo
Examinai-lhe o sovaco.
Se está com câimbra nas asas
Supositórios Saturno.

E SE PORVENTURA VOSSO CANÁRIO ...

Se vosso canário belga
Está de sopro frouxo ...
Vertei-lhe uma colherita
bem despacito
de Xarope Scarlatti
ao Crepúsculo.

Mas guardai-vos bem
de não exagerar ...

CONSELHOS DE CONFUCIUS

Mate o General Malvado
e encomende uma missa. Mas...
Não se esqueça de chorar.

Fig. 6

Pessanha, Fernando Pessoa se misturam a todo tipo de clichês, bichos pouco nobres, ditos e canções populares como a "Malaguenha" e o "Tico-Tico no Fubá" (fig. 6).

E, pensando em alguns dos pequenos relatos e fábulas incluídos nos folhetos de Saldanha, amplia-se, para além da referência intertextual e da disparidade de registros, o desdobramento do processo de leitura operado nesses textos. Neles, por vezes, em meio a uma escrita de aparência distanciada, glosando formas discursivas paracientíficas e parafilosóficas, se inserem, meio sem alarde, dados extremamente concretos sobre a experiência histórica contemporânea. Como, em "Estranhas Superstições", o registro, no relato de viagem de um feiticeiro canibal, que, "num rico país industrial", se acreditava serem os homens brancos "animais sagrados", que podiam ser vistos aos "milhares e milhares, gordos e macios, andando despreocupadamente pelas ruas", enquanto "os pobres pretos morrem de fome". Como em "Sacrifício", exercício conceitual satírico em torno das formas cruentas e incruentas desse ritual, que se conclui com a seguinte informação: "O sacrifício incruento, próprio das sociedades mais atrasadas e incultas, que vivem da coleta. O sacrifício cruento, marco distintivo das civilizações mais avançadas, agrícolas e pastoris, chegando a seus pontos culminantes nas sociedades industrializadas".

Essa mescla de referências e registros, se quebra, a cada linha, certa homogeneidade "de fantasia" dos opúsculos, parece ter sido fundamental na figuração burlesca dos oráculos como *Cassino de Arpad*, *Cabaré grenat*, *Theatrinho Volúpia Salomé*. No que se chama a atenção tanto para a construção de uma *mise-en-scène*, de uma teatralização da cena discursiva na qual se realiza a comunicação irônica (processo característico das formas de "escritura oblíqua" já assinalado por Philippe Hamon em *L'Ironie Littéraire*); quanto para um dos modelos humorísticos explícitos desses panfletos esporádicos de Saldanha: para o "humor de cabaré,", para os "fumistas" dos cafés-concerto Chat Noir e Hydropathes na Paris dos anos 80 do século XIX, cujos espetáculos de variedades misturavam canções, monólogos, apresentações poéticas e musicais variadas, para aqueles, como Charles Cros, Alphonse Allais, Erik Satie e Alfred Jarry, que, segundo assinala Daniel Grojnowski no seu estudo[81] sobre o período, ajudaram a formar um "riso moderno". E que tiveram na "suspeita com relação à atividade artística", e aos saberes reconhecidos, um dos seus elementos característicos.

Daí a quantidade de nomes, títulos e figuras pomposas que percorrem os folhetos de Zuca Sardana. O que parece, por vezes, uma citação explícita aos Almanaques Ilustrados do *Père Ubu* ou aos *Gestos e opiniões do Doutor*

81 Cf. Daniel Grojnowski, "Le rire moderne à la fin du XIXe siècle". In *Poétique* 4, Paris: Seuil, Nov. 1990.

Faustroll, de Jarry, ou a *Le Captain Cap, ses Aventures, ses Idées, ses Breuvages*, de Alphonse Allais. Lembre-se, nesse sentido, a passagem, pelos poemas e contos de Zuca, do Comendador Porcópio, financista; do Professor Fumegas, que desvenda a origem do universo; do Doutor Horácio, em busca da cidade de ouro; do Capitão Farofa; de Frederico, o monarca de papel; dos Professores Ágapito Severo e Angelo Catalupa; do Conselheiro Máximo Sacavento –, quase todos eles satirizados de saída por meio de algum epíteto, elemento cômico do próprio nome, ambição ou realização francamente implausível. Como no caso do Professor Gambetta, cuja "inigualável erudição e poder de evocação despoticamente forçavam o Passado a voltar a galope". Ou como se conta em "O Drama do Doutor Piracicaba" (história relatada em quatro linhas manuscritas, e que é parte de uma colagem que inclui, ainda, o referido doutor, de cabeça para baixo, um texto em grego, uma "vamp" e algumas pequenas ilustrações científicas): "O incompreendido cientista/ foi enlouquecendo devagarzinho,/ sem se dar conta/ de seu estado lastimável".

Mas, se há um diálogo evidente com Jarry e os fumistas, essa montagem gráfico-narrativa sobre o destino do Doutor Piracicaba parece exemplificar, na medida, o método de composição e a forma de humor gráfico-verbal que singularizam o trabalho de Carlos Felipe Saldanha. Pois é no sentido de uma reapropriação peculiar da "arte do emblema" que se encaminham, nas suas historietas e almanaques, o enlace entre poema e imagem, escrita e figuração. Assim como a sua contraposição de pequenos quadros autônomos à seqüencialidade linear que costuma estruturar a forma-livro.

Pois, nesses escritos e desenhos, mesmo quando se trata de relatos ou seqüências, e não de séries de figuras ou oráculos, o fundamental é sempre alguma "figurinha", algo dentro de um quadro que se recorta na página. Daí a preocupação constante de Zuca com a delimitação de alguma moldura, por vezes duas, de quadros e requadros em torno dessas figuras, dos nomes que lhes atribui e de alguma historieta que funcione à maneira de síntese pseudobiográfica. Sublinhando, assim, o papel dessas unidades pictórico-verbais na organização interna dos folhetos. Assim como a relação obrigatória, a mútua referência, que nelas liga o título (*inscriptio*), à imagem, às "figurinhas", e ambos à explicação mais extensa (o relato, o oráculo, o poema) que os acompanha. E que parece funcionar, assim, à maneira de uma legenda (*subscriptio*). Assim como o conjunto todo parece funcionar como uma espécie de carta de baralho à qual se anexam título e explicação. Por vezes, no entanto, como nos três oráculos destacados, a legenda se acha colocada não sob a ilustração, mas na página ao lado, como uma espécie, por vezes contraditória, de duplicata verbal. Por vezes, ao contrário, dependendo do tamanho da folha empregada pelo escritor, emparelhando-se dois desses

quadros em cada página, como em "Pindorama" (definido por ele como "um jogo de *tarot* multissecular") e "Serafim de Cartola" ("poderosíssimos oraklo"). Por vezes, como nos "Repentes Minimalistas", a página é única, mas o título aparece duplicado, em alemão, junto à imagem, e, em português, junto ao poema-legenda.

Talvez se possa pensar, então, com relação a esses quadros com título e legenda de Zuca Sardana, em "imagens para ler"[82] (para empregar uma expressão utilizada por Peter Bürger ao comentar as fotomontagens de John Heartfield). Numa espécie de atualização crítica do emblema, na qual a mútua referência dos três componentes (*inscriptio*, *subscriptio*, *imago*), em vez de tranqüilizar a sua recepção, parece, ao contrário, ampliar sua instabilização. Por vezes fazendo-se de uma disparidade interna o dado central, como em "Fantasma", um dos oráculos do Conde Arpad, no qual todos os elementos imateriais ou cósmicos vão sendo submetidos a inclemente materialização (o próprio fantasma é um "remendo/ do lençol no outro mundo", as estrelas têm "dores de lumbago" e "reumatismo", Saturno "artrite" e Urano "dor de dentes"). Até concluir-se, ao final, que "não há onde se escape/ até mesmo o Nada/ tem seus achaques". Por vezes repetindo-se tantas vezes, sob figurações diversas, a mesma historieta ou quadro – como a "Balada da Senhora de Touca" ou a história do Aranhão e da Mosca Azul – que ele vai aos poucos se desmontando.

Processo de composição-por-desestruturação de que não se poupam, como já se assinalou, nem livro, nem leitor, nem qualquer possível figuração autoral. E de que são exemplares, por exemplo, os pseudo-reclames constantes da própria poesia. "Os livros aqui do Mestre/ são produtos de alto valor/ analgésico e desintoxicante, recomendados pelos médicos/ para as pessoas fracas do estômago/ (ou do duodeno),/ convalescentes, crianças": anuncia-se em "Recomendação Médica" (de A *eminência Griz*). "Nosso Autor garante/ execução cuidadosa/ de prescrições de poemas/ de qualquer gênero/ para todos os países. //Envio rápido/ correio expresso/ entrega a domicílio", informa outro poema – "Prescrições" – do mesmo folheto. Por vezes Saldanha diverte-se em disseminar explicações. "Esse Spholhetto vem rebater/ as falsas idéias de que nossos escritos são volutas inconseqüentes/ do vôo efêmero/ de uma mosca azul...", lê-se em "Pilares da Sciência Phynanceira". "Quer pareçam poesias, fábulas ou cartolinas, todos estes escritos e garatujas são Repentes... folhas mais ou menos sparsas que nossas charmosas leitoras e nossos dinâmicos leitores poderão atacar, quer pela direita, quer pela esquerda deste Folheto que sempre traz as últimas notícias de qualquer sexta-feira", avisa-se em "Teste dos Sete Erros".

82 BÜRGER, Peter. *Theory of The Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 75.

Por vezes focaliza-se e desmonta-se o processo mesmo de escrita e leitura. Como em "Este Livro", texto incluído em *Os mystérios*, no qual se fala de um leitor que o apanha na estante e folheia, folheia, folheia, sem encontrar nada escrito. Até que, com o tempo, as folhas vão caindo, caindo, e voando, todas elas, pela janela. Só restando, por fim, a capa, que dá, por sua vez, uma cambalhota enquanto deixa escapar uma risada abafada. Lembre-se, ainda, nesse sentido, de "Ellypse Mineira", texto no qual se pede ao leitor que não diga nada ("Não me digais mais nada,/ sóbrio leitor/ discretíssima leitora..."), porque do sujeito do poema, de quem talvez se aguardasse alguma revelação ("Mas... não seria talvez eu afinal quem supostamente/ contaria qualquer coisa?"), se poderia esperar o mesmo: "Tampouco eu!.../ (podeis estar tranqüilos...)/ nada direi". Outro exemplo, mas, desta vez, de auto-anulação exclusiva do sujeito, é "Mortos Remoçados", um dos últimos poemas de *Esfinge gorducha*. Nele fala-se do momento em que se "abrem as tampas dos sepulcros" e todos os mortos pulam para fora para dançar num forró funéreo, enquanto "a Morte de raiva rola". Todos participam, exceto exatamente aquele que conta a história. Pois, se o sujeito do poema também ouve um clarim "que soa e soa", "resfolegando as notas", prefere continuar dormindo, enquanto imagina tratar-se tudo aquilo apenas de um bando de "gaivotas peregrinas / a pouco e pouco aqui acolá / de branco bostejando minha tumba".

Este oráculo de *Esfinge gorducha* funciona, evidentemente, ao mesmo tempo, como um *memento mori*, ao encerrar na tumba o próprio sujeito lírico. Apresentando-se como mais um dentre os muitos exercícios de humor negro que se multiplicam nos folhetos de Saldanha. É o caso também de "Os deuses eles mesmos morrem", de *Osso do coração*, uma apropriação, em português com sotaque alemão, do tema do "convite amoroso" ("Depressa/ Zorra Morrena/ é breziza amar"), que, mesclado, em geral, a alguma profecia ameaçadora característica ("Os Deuses eles mesmos morrem/ mas os vermes soberranos/ demorram roendo/ roendo..."), costuma justificar a pressa amorosa com o argumento de que a vida e a juventude passam rápido. Mas a diferença aí – que faz de um convite amoroso um aviso fúnebre – é o fato de não ser propriamente à amada renitente, mas sobretudo ao próprio sujeito, que, a rigor, se dirigem os versos finais: "Os vermes son klientes/ o koveirro kafeton/ / Só sobrram no vento/ velhos trrapos/ nossas almas pendurradas/ no arame farpado do kintal sburrakado/ do Palácio de Pluton".

Passa-se, assim, do convite amoroso a uma meditação sobre a morte, mudança cujo caráter melancólico se vê, entretanto, minado, de dentro, pelo emprego de uma pronúncia germanizada e pela proliferação tipográfica dos "Rs" e dos "Ks". E, é claro, pelo rebaixamento propositado (velhos trapos, quintal esburacado) do cenário e das figuras dos amantes, de um lado, e do

próprio *topos* do "convite amoroso", como também do tom geral do poema, de outro. Assim como, pensando em "Mortos Remoçados", a paralisia funérea do sujeito se acha contraposta aos detritos lançados pelas gaivotas, e a imagem de brancura da tumba reforçada pelas fezes dos pássaros.

Reforça-se, desse modo, um movimento de auto-ironização de que não escapariam sequer as imagens mais recorrentes ou os processos de contra-significação ativados habitualmente por Zuca Sardana. Sendo exemplar, nesse sentido, um pequeno conto como "Osso do Coração", no qual trabalha, mais uma vez, com a imagem da escrita como teatro. Nele, enquanto a "tragédia vai de mal a pior", e todos os personagens vão caindo mortos, o Rei Ricardo caminha entre os cadáveres, senta-se ao trono e explica ao Astrólogo Saturnino por que, mesmo depois de nove flechadas, quatro decapitações e sete envenenamentos, tinha que continuar vivo. "Esta é que é justamente a tragédia", diria, "para cumprir o meu destino, eu preciso sobreviver até depois que todos morram, e caia o pano sobre o Ato Final"[83]. Pois "só depois de tudo acabado" é que caberia a ele arrancar o coração do peito, raspar com a faca as pelancas que ainda sobrassem, até só restar o osso. Só então, mesmo sabendo disso desde a metade da peça, é que poderia cumprir o desígnio de gravar "no osso do coração" o que ninguém queria saber: "que todo o mundo se matou por ilusão, por teimosíssima ilusão"[84]. Diante da indagação do astrólogo, curioso sobre quem o leria, então, tendo em vista que já estariam todos mortos, o rei responde sem qualquer *pathos*, com simplicidade: "Ninguém, Saturnino. O Cão Piloto herdará o osso e o esconderá num buraco, no fundo do quintal".

A observação final aponta, não é difícil perceber, para a recepção restrita com que tem contado o próprio Carlos Felipe Saldanha, assim como para uma autoconsciência tão intensa que parece impelir seus textos e desenhos necessariamente em direção ao cômico. Mas parece funcionar também como um modo de figuração indireta e exemplar da anatomia da forma-livro e da escrita literária ("raspo com a faca tod'o presunto e pelanca que ainda lhe sobrar"), e do imbricamento entre experiência artística e exploração sistemática das suas bases materiais e de seu processo de produção ("gravo no osso do coração"), aspectos que costumam caracterizar não apenas os repentes e folhetos de Saldanha, mas, igualmente, outras formas de escrita em negativo, como as dos não-livros de Sebastião Nunes e Valêncio Xavier.

Anatomia semelhante também, esta de "Osso do Coração", à que esses não-livros submetem, necessariamente, uma crítica literária que, baseada numa compreensão estreita da "arte como representação", e numa separação

83 SALDANHA, Carlos Felipe. *Osso do coração*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p.157.

84 Ibid., p. 157-158.

idealista entre a obra e sua fisicalidade, parece posta a nu diante de trabalhos nos quais se trata de "no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora", nos quais as propriedades materiais acionadas são parte integrante do seu campo imaginativo e da sua textualidade. E nos quais, tendo em vista sua sistemática desconsideração, a própria configuração, o próprio processo de formalização, passam, com freqüência, por processos de desmontagem e por uma negação reiterada dos seus meios e suportes materiais de referência. Sobretudo no que, nesses meios, parece interagir com os padrões do livro convencional. O que, do ponto de vista da investigação crítica, parece emprestar a ela, também, no seu enlear-se pela matéria, uma orientação negativa por vezes semelhante. E, como se procurou ensaiar aqui, um modo de contraleitura que passe exatamente por esse "não".



Livro simbolista, o livro a mais

Vera Lins

Em cada verso um coração pulsando
Cruz e Souza

Luxe, forme et volupté.
Baudelaire



Fig. 1



Fig. 2

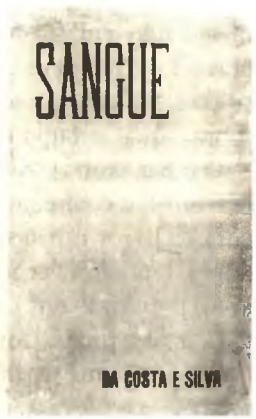


Fig. 3

Num artigo de 1936,[1] Valéry diz que os simbolistas da virada do século XIX, mais que esteticamente, se uniam por uma ética que os contrapunha aos valores estabelecidos. Se a estética às vezes os dividia, a ética os unia. O que se oferecia dentro de um mundo já dominado pela mercadoria não lhes podia satisfazer. Sua arte, então, marcada pela recusa aos valores do progresso, vai ser uma aventura absoluta na ordem da criação artística com os riscos e perigos daqueles que a elas se entregam. "Terminarei então observando, diz Valéry, que o simbolismo é o símbolo do estado de coisas e de espírito mais oposto ao que reina e mesmo governa atualmente". O que disse em 36 poderia ser repetido e assinado hoje. Nessa outra virada de século a ética simbolista se opõe radicalmente ao estado de coisas.

Andrade Muricy,[2] estudando o simbolismo brasileiro, notou que seus livros, jornais e revistas tinham, a descrição é dele, "formatos curiosos, losangos ou retângulos alongadíssimos no sentido da altura, composição em caixa alta num luxo de maiúsculas e impressão a várias cores,

1 "Existência do simbolismo", em *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

2 *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Introdução. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ornatos de fantasiosas vinhetas e desenhos pretensiosos ou ingênuos, geralmente de deficiente realização técnica". A capa do livro de Alphonsus de Guimarães, de 1892, mostra isso (fig. 1).

Um exemplo radical desses livros são os *Tragipoèmes*, de Jacques d'Avray, pseudônimo de Freitas Vale, o principal articulador do movimento em São Paulo. Numa tiragem de cinqüenta exemplares, de 1916, esses livros coloridos são *plaquettes*, fragmentos, que poderiam continuar em outras séries de caixas em que a cor na capa e nas letras fala também à imaginação do leitor (fig. 2). Pela própria forma desdenham a conquista do grande público. O que disse Valéry em 36, dos simbolistas franceses de 1886, vale também para os brasileiros: levavam uma vida fora do contexto, faziam suas revistas, suas edições, sua crítica interna e formaram aos poucos um pequeno público eleito sobre o qual se falou tão mal quanto deles mesmos.

O olhar, como o som e o tato, lhes é importante. Vários deles são também desenhistas, como Raul Pompéia e Maurício Jubim, pintor, e fazem desenhos para os livros uns dos outros, como Gonzaga Duque para um livro de B. Lopes. Emiliano Perneta escreve versos a cores, *Rosa mística* de Afrânio Peixoto, publicado em Leipzig em 1900, se divide nas cores vermelho, bordô, lilás, azul e preto. Com o que aparece como curiosidade jogam mais uma questão ao leitor, exigindo-lhe uma espécie de colaboração ativa e o escolhem pelo esforço intelectual, emocional de que é capaz.

O trabalho na superfície da página dá uma outra dimensão ao discurso linear. Como realização radical, o "Lance de dados" de Mallarmé pede ao leitor que olhe a página para o que já se tornou um hieróglifo e exige um trabalho sensível do intelecto, uma retomada atenta do texto. Não se quer o leitor passivo, mas um outro autor. Valéry disse que Mallarmé elevou a página do poema à altura do céu estrelado, assim passa-se a interrogá-la com esse primeiro olhar. Devolve-se à poesia sua capacidade de interrogação.

No poema "Flumen amoris" do simbolista brasileiro Da Costa e Silva[3] insiste-se na interrogação:

> Vivo comigo a interrogar;
> De onde esta enchente se deriva?
> De onde esta força que vem dar
> Ao sangue, outrora pobre e esquiva
> Fonte, uma vida inexpressiva?
> E eu sempre vivo a interrogar

Para isso se arruína a ordem linear do discurso, a linguagem própria da comunicação, como dizem os versos de Alves de Faria, em " Abrindo o livro": [4]

3 MURICY, A. Op. cit.

4 Ibid., p. 506.

A - sombra geme aqui, Ruínas este soneto
A - arcaria da frase é um esgarado momo
e sobre este papel erguem-se os versos como
velhos muros de pedra ou restos de esqueleto.

O disperso vai se rearticular numa outra concreção mais próxima de uma cristalização, a partir de uma força formadora reencontrada. Dela fala o poema de Péthion de Vilar, de 1901, a partir do poema de Rimbaud. Péthion de Vilar, pseudônimo do baiano Egas Moniz Barreto de Aragão, nunca reuniu seus poemas em livro, escreveu também em francês e alemão e chamava seus versos de hieróglifos que Deus ou o Diabo escreve.

A branco
O preto
U roxo
I vermelho
E verde

Sim, toda vogal tem um aroma e uma cor
Que sabemos sentir, que poderemos ver de
Cima do Verso, de dentro de nosso Amor.

Essa força formadora é identificada ao Amor com maiúsculas ou ao sangue como no livro do outro poeta Da Costa e Silva. Em forma de um retângulo, o título *Sangue*, escrito em vermelho no alto da capa, é reproduzido em cada folha. Ainda na capa, depois de um longo espaço vazio, apenas o nome do autor também vermelho (fig. 3). A tiragem foi de doze exemplares, nessa edição de 1908.

Os simbolistas procuravam criar desejos e dar formas ao fluxo da vida. Quando se pensa no livro simbolista é inevitável pensar no livro infinito de Mallarmé, uma obra infinita, do qual as obras realizadas, finitas, seriam fragmentos, ensaios na direção de uma idéia de Poesia, ideal da arte, o limite impossível de atingir. Os simbolistas procuravam criar desejos e dar formas ao fluxo da vida. Nisso as formas prontas se decompõem e os limites se apagam, um eu a ponto de se perder e se dissolver busca alteridade. Em 1889 Georges Vanor, crítico do movimento, diz que a literatura simbolista tenta levar os fenômenos intelectuais e sensoriais a sua fonte inicial, essa essência rica perpetuamente fecunda nos seus modos. Procura as afinidades possíveis entre os fenômenos heteróclitos da aparência. Daí suas expressões freqüentes que evocam o som de um odor, a cor de uma nota, o perfume de um pensamento (sinestesias e correspondências)[5]. Essa tentativa pode-se traduzir como

5 VANOR, Georges. *L'art symboliste*. Paris: Vanier, 1889.

um desejo de chegar onde a linguagem é imaginário radical, silêncio, infinito e nada. Tentativa de incorporar ao eu o isto, o es, como diz Castoriadis, onde havia um eu deve aparecer também isso, um es, o inconsciente.

Valéry vai dizer da poesia de Mallarmé: "esses versos me exercitavam me possuíam ao mais vivo de mim. Quero dizer que essas palavras nos intimam a ser, mais do que nos excitam a compreender. Assim se separa a eficácia da palavra da facilidade da compreensão, como na magia". E Valéry se pergunta por que não consentir que o homem seja fonte, origem de enigmas. E acrescenta: a transmissão perfeita de pensamentos é uma quimera e a transformação de um discurso em idéias tem por conseqüência a anulação total da sua forma.

Tanto nos poemas quanto no próprio livro trata-se de buscar e provocar um trabalho sensível do intelecto, uma linguagem encarnada, uma linguagem que se desgarra desse eu consciente e se dá como outra, diferente desenho, cor, formato, gesto, transtorno da linearidade. E se atinge, como diz Valéry, a unidade complexa e momentânea de distintas partes da alma. Rocha Pombo, outro simbolista brasileiro, escreve em seu romance *No Hospício*[6]:

> Não tolero que me obriguem a dizer tudo... Quero que me entendam por uma palavra, por um movimento, por um sinal. É por isso que uma nova arte está para vir, uma arte para os espíritos: uma arte que nos revele as grandes figuras apenas pelas diagonais...

Giorgio Agamben[7] vê na canção de amor nos trovadores o desejo de chegar a esse lugar em que pensamento e poesia se dão. Esse Amor com maiúscula, que aparece nos versos do simbolista que citei, nos provençais, e que move o mundo para Dante é a razão da poesia e se dá negativamente como um não-encontrável, não-atingível, uma interrogação ao infinito, ao silêncio, ao vazio. O ter lugar da linguagem, onde querem chegar, é indizível e inapreensível, mas na busca se abre uma dimensão de onde se torna possível renomear e nomear um desconhecido.

Esse elevar a página à potência do céu estrelado, ao infinito, que é torná-la potência de pensamento, de interrogação, torna-se princípio de uma poética. Diz Valéry: há corpos tão misteriosos que a física estuda e a química utiliza, sonho sempre com eles quando penso nas obras de arte. Nossas idéias não têm corpo, pensamos com esqueletos. Mas a poesia é pagã, ela exige imperiosamente que não haja alma sem corpo, nenhum sentido ou idéia que não seja ato de alguma figura marcável, construída de timbres, durações e intensidades.

A vontade de dar densidade ao pensamento torna a página uma unidade visual e também o livro, em que tensionam infinito e fragmento, a dispersão e a forma, cor e palavra. A escrita e o livro dizem mais, dizem o sonho,

6 Citado por MURICY, A., op. cit., p. 132.

7 AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991, Coll. Détroits, p. 121.

tentam recuperar esse imaginário radical onde as imagens se formam e o sujeito, podendo ser mais do que apenas sua consciência, torna-se produção, fluxo de imagens e sentidos.

A cor presente aqui como em poemas ou noutros livros tem uma dimensão existencial, assim como a arte para os simbolistas. Já que recusavam a ordem de valores que se propagava, sua atividade é um exercício profundo de si mesmos. Valéry diz que Mallarmé viveu para efetuar em si transformações admiráveis.

E a cor entra aí criando uma outra dimensão, uma dimensão a mais em que algo outro pode ser buscado. A cor como ato, atualização da luz significa paixão, e assim entrada na consciência, impressão, como uma marca que se imprime na pele .[8]

Há um texto do simbolista austríaco Hugo von Hofmannsthal que fala disso.[9] São cinco cartas. A carta é uma forma fragmentária que Hofmannsthal gosta de trabalhar. Nessas *Cartas do viajante que retorna* (*Die Briefe des Zurückgekehrten*) pode se ver alguma relação com uma outra, a de Lord Chandos, de 1902, em que se fala dos limites da linguagem. Nestas, de 1907, um homem volta à Europa depois de ter viajado pelo mundo, e antes de voltar à Áustria, passa pela Alemanha, que não reconhece mais nas imagens que guardara de sua infância Sente um constante mal-estar, que descreve como uma desordem interna, uma dispersão, como se tivesse perdido o chão sob seus pés, um tipo de não-vida: "Havia em mim alguma coisa, uma elevação de ondas, um caos, um mundo ainda não nascido." Lembra uma frase que ouvira de um inglês: The whole man must move at once.

Percebe também que sua linguagem não consegue dizer a verdade do que sente.

> Através de mil sentimentos ou embriões de sentimentos confusos, simultâneos, minha lucidez se aguçava no desgosto e na vertigem: durante esses instantes, creio, tinha que repensar uma vez ainda tudo que havia pensado no meu primeiro contato com a Europa e também tudo que havia reprimido. O desgosto que me inspirava meu trabalho e o dinheiro mesmo que ganhava boiava na superfície da agitação excessiva e ao mesmo tempo muda de meu eu transtornado como uma madeira à deriva sobre a crista de enormes vagas nos mares austrais.

Diz que para que os homens não se lhe tornassem insuportáveis precisava sentir por que viviam. E se indigna como eles, os alemães, e estende a indignação para os europeus, como chegavam a esquecer a vida ela mesma em proveito daquilo que devia ser somente um meio de viver, sem mais valor que um instrumento. E quer fugir da Europa, da civilização. "Aspirava, como

8 Ver a discussão da cor em CLAIR, Jean. *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

9 HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Lettres de Lord Chandos et autres textes*. Trad. de Jean Claude Schneider et Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1992. *Erzählung und Aufsätze*. Fisher Verlag, 1966.

aquele que sofre de enjôo no mar, a fugir da Europa, a retornar aos longínquos países que havia deixado."

Até que na quarta carta conta de uma experiência que faz ao entrar numa galeria de arte. É uma experiência com a cor. Há vinte anos não pisava numa galeria. Entra numa exposição de sessenta quadros, que, em nota, no final, vai dizer que são de Van Gogh, e se pergunta como poderia trazer para palavras algo tão inconcebível, tão repentino, tão forte, tão indestrutível como o que lhe aconteceu.

Num parágrafo que é um turbilhão tenta dar conta da sua relação com essas imagens.

> Eu as vi, todas, em seguida cada uma em particular e também a natureza nelas e a força da alma humana que tinha dado forma a essa natureza, a árvore, o arbusto, o campo o despenhadeiro que se encontravam pintados aí e depois ainda o que estava atrás da coisa pintada, a singularidade, a marca indescritível do destino – tudo isso, eu vi a ponto de perder em face desses quadros o sentimento de mim mesmo e de recuperá-lo, mais potente e de o perder de novo.

Diz que é como se ouvisse a voz dos objetos mudos. A cor lhe devolvia o peso de sua existência, o milagre furioso de sua existência: as cores me davam o ser dos objetos e cada coisa me fazia renascer do caos terrível. Estava oco, duplo, e sentia uma força secreta para a qual não sabia o nome. Por um momento não podia fechar os olhos.

> E saber que cada um desses objetos, cada uma dessas criaturas era nascida de uma terrível dúvida sobre o mundo e que sua existência presente mascarava para sempre um abismo terrível.

A quinta e última carta são questões:

> As cores das coisas em horas estranhas me tomam em seu poder. Mas o que são as cores? Não poderia dizer também: a forma das coisas ou a linguagem da luz e da escuridão, ou não sei qual fenômeno inomeado? E as horas – que são essas horas? E não é pueril te confiar que uma potência ignorada de mim mesmo me tem às vezes em seu poder? Se eu a pudesse apreender, não a apreender, pois é ela que me apreende – mas a reter quando ele desaparece de novo. Será que desaparece? Não exerce ela sobre mim em segredo uma ação formadora, em algum lugar do qual um sono interior me fecha o caminho? Alguma coisa inexplicável para mim, como o amor, pode haver o amor do sem-forma, do inconsistente?

E mais adiante continuam as interrogações:

> ...esse poder não está em mim, não é ele que sinto no meu peito como uma abundância, uma presença sublime, exaltante perto de mim em mim no lugar onde o sangue flui e reflui? Porque, se as cores não são uma linguagem na qual se soltam o inexprimido, o eterno, o ilimitado, uma linguagem mais sublime que os sons, [...]

E aparece a mesma referência de Valéry. Diz: "alguém, isso me volta à memória desde o tempo da minha infância, comparou o firmamento a um pensamento não desenvolvido. Isso poderia convir aqui".

E se dirigindo ao seu interlocutor: "Cor. Cor. A palavra agora me parece miserável. Tenho medo de não me fazer compreender por ti como desejaria".

Mas termina ainda interrogando:

> Por que a natureza mendicante e muda, que não é senão vida vivida, vida desejando ainda ser vivida, impaciente com os olhares frios com os quais a toca, não deveria ela em horas raras te atrair a ela e te mostrar que também possui grutas sagradas onde podes ser um consigo mesmo, enquanto fora te tornaste estrangeiro a ti mesmo?
> E por que as cores não poderiam ser as irmãs das dores, pois que umas como as outras nos atraem ao eterno?

Há uma crítica ao mundo moderno nos simbolistas. Volto a Valéry quando afirma que a vida moderna tende a nos economizar o esforço intelectual como faz com o esforço físico. Ela nos oferece todas as facilidades, todos os meios curtos de chegar ao objetivo sem ter feito o caminho. A ética simbolista está nessa recusa ao fácil. Essas outras dimensões que vão conviver com a palavra e fazem do livro hieróglifo, as entendo como uma tentativa de fazer pensar, mas com um pensamento que é reflexão, que incorpora a imaginação.

> Quando o imaginário parece solidificado pela razão técnica e científica, esses momentos, provocados pelo espanto, pelo estranhamento em que uma outra linguagem se articula, ampliam os limites do pensável. Provocam-se intensidades, paixão, conflito, emergências, e a possibilidade de dar outras formas ao que existe.

A lógica da mercadoria limita o imaginário. Segundo Castoriadis, a idéia de um domínio progressivo do racional e a autonomização do funcional congelou nossas possibilidades de aventura de pensamento.[10] Mas já com Baudelaire convive com a linguagem reportagem uma escrita que não colabora com a prosa do mundo. Nessa escrita a palavra como dança configura espaço, numa arte de despertadores do pensamento. Os livros simbolistas configuram uma tentativa de recuperar a palavra nesse lugar em que se formam as imagens, fazendo com que readquira sua dimensão trágica.



10 CASTORIADIS, C. *Figures du pensable*. Paris: Seuil, 1999.

O livro pré-modernista

Beatriz Resende

O pré-modernismo, num sentido tradicional da história literária, é visto como aquele período que, indo da última década do século XIX até a Semana de Arte Moderna, abrangeria todo um período de "transição", de "crise", momento por onde circulam obras que não se encaixam facilmente nos estilos literários e artísticos vigentes. Mas de há muito abandonei esta perspectiva classificatória para me interessar pelas manifestações que surgem, no período, ainda de forma indefinida, com ousadia de inovar, mas sem coragem ou condição de rupturas totais. Interessam-me, sobretudo, tentativas de sacudir o oficial, o seguramente aceito, ou seja, o que de novo se inscrevia na cultura e na literatura brasileira antes do grito da Semana de Arte Moderna. Manifestações que vão aparecendo independentemente da importação imediata de movimentos e manifestos, e que vão criando as condições artísticas e culturais que viabilizaram internamente a revolução modernista. Estas expressões aparecem, no universo cultural, incluindo temas comportamentais e se expressam por manifestações literárias hoje consideradas "não-canônicas". São obras ou simplesmente atitudes onde aparece a recusa do tradicional, do acadêmico, mas sobretudo a recusa do oficial, a resistência a uma política cultural que, vigente de forma especialmente forte na Capital Federal, atrela a produção artística a interesses políticos, a interesses de um estado que vive seus últimos momentos de conservadorismo colonial.

Interessam-me também, nisso que por vezes chamam de pré-modernismo, formas que esbarram no moderno pelo que se projetam em direção ao futuro, mas que mantêm ainda traços com expressões culturais anteriores ao Movimento Modernista, mesmo que cronologicamente apareçam depois dos episódios da Semana da Arte Moderna.

Tenho olhado com insistência para os "companheiros de viagem" do Movimento Modernista, expressões que conviveram no tempo e no espaço com manifestações culturais que iriam se consagrar como "modernas" e que delas diferem sobre múltiplos aspectos. Este é o caso, por exemplo, do que chamo de Literatura *art déco*, buscando identificar, no mundo literário, características destes "companheiros de viagem" do Modernismo. O *art déco*, retomada de alguns dos aspectos ornamentais do *art nouveau* mas já interessado na funcionalidade, na contribuição que a criação da arte do *design* trouxe ao juntar utilidade e beleza, manifesta-se, entre nós, até 35, sobretudo no Rio

de Janeiro, quando o maior ou mais visível de nossos ícones modernistas, o Palácio Capanema, é concluído solidificando o longo e poderoso reinado do Modernismo. O estilo *art déco* nos chega pelo caminho mais longo, por sua passagem pela nova cultura americana, especialmente a do cinema.

A verdade é que cabe nos perguntarmos que sentido, neste momento de ruptura de fronteiras, de instalação de trânsitos mais livres e questionamentos das ordenações canônicas, haveria em se rotular um tempo como este onde o *pré* significa antes *ainda não*, caracterizando-o por clausuras, portas fechadas à frente e atrás. Mesmo porque tal limitação termina sempre por significar a canonização do Modernismo, congelado na imagem da Semana de Arte Moderna, todo o contrário do que buscaram nossos heróicos rebeldes.

Para falar sobre o "livro pré-modernista", resolvi, então, escolher de forma bastante pessoal, seguindo meu próprio gosto e interesse, alguns autores e manifestações, preocupada com o que se afirma neste momento *entre* ou *à margem*, compreendendo, como Foot Hardman, que "o novo já existe inscrito como aspecto imanente e determinante da vida material e de suas representações na produção cultual desenvolvida no Brasil daquela época".[1] Aparecerão, pois, como constituintes da realidade deste livro pré-modernista três temas ou questões:

1. A convicção de que uma situação social e política conservadora, ignorando as novas configurações da sociedade, os novos espaços das cidades e as relações comportamentais, em família e fora dela, esgota-se. Os privilégios imperiais ou dos primeiros momentos autoritários da República são questionados, assim como a subserviência da organização da cultura às intenções político-partidárias. O pensamento maximalista, anarco-sindicalista, e as configurações nacionais posteriores à Primeira Grande Guerra desenvolvem um maior sentido crítico que busca condições materiais para a independência intelectual. O livro produzido no Brasil e não mais editado em Portugal ou mesmo na França, independente tanto do capital estrangeiro como da legitimação intelectual européia, passa a ser uma meta.

2. O escritor, nesse novo contexto, deve se tornar um profissional, com o trabalho – inclusive o intelectual – começando a se libertar dos estigmas de uma sociedade pós-colonial e pós-escravista. Viver da própria pena é uma ambição intelectual e profissional pouco possível, quase inviável, mas buscada.

3. A cultura do livro deixa de ser única, ainda que continue hegemônica. O jornalismo vive momentos de liberdade que se tornam decisivos. A qualidade gráfica das revistas e o afrouxamento, cíclico, da censura fazem com

1 HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.115.

que a imprensa se fortaleça, surjam novos periódicos – inclusive os pequenos tablóides libertários – e a produção se torne de melhor qualidade, com mais conteúdo. Formas literárias ligadas aos jornais e às revistas, como as crônicas, aproximam-se do livro e o livro delas. O cinema chega ao Brasil rapidamente trazendo novos modelos de narrativa, novos ídolos, novos gostos. As novas técnicas e invenções incorporam-se à vida cotidiana, como já foi tão adequadamente estudado por Flora Süssekind em *Cinematógrafo das letras, da máquina de escrever ao gramofone*.

Começo, então, com um texto desse autor que sempre vem à tona quando se fala em pré-modernismo: o carioca Lima Barreto e a crônica "O Garnier morreu". Acostumados que estamos às menções simpáticas que Machado de Assis nos deixou sobre a Livraria Garnier, onde, dizia-se, tinha uma poltrona sempre à sua espera, não é sem um primeiro espanto, um sorriso depois e bastante simpatia pela permanência de questões aí tratadas, que relemos essa crônica que Lima Barreto publicou na *Gazeta da Tarde* do Rio de Janeiro, em 7 de agosto de 1911.

Em 1911, com o fechamento recente da Casa Laemmert, como nos informa Lima Barreto, a Livraria Garnier era a única casa editora que havia entre nós. Outras menores havia, mas pequenas, insuficientes, sem possibilidade de editar com freqüência e regularidade. De grande poder, portanto, dispunha H. Garnier, sucessor de B.L. Garnier, que aqui viveu e que, se não era capaz de aquilatar o valor intelectual de um autor, ao menos reconhecia seu valor comercial. Já o diretor que acabava de morrer, H. Garnier, é apresentado pelo cronista como "um velho mentecapto, que nem lia português e nunca tinha vivido em nosso meio, as suas edições eram feitas atendendo mais à representação oficial do autor do que mesmo ao valor da obra". A partir daí, Lima Barreto constrói um quadro lúcido e crítico do processo editorial na capital da Primeira República no Brasil.

Começa Lima mencionando os autores não editados por Garnier. Dentre os nomes célebres daquele momento, "nem Bilac, nem Alberto de Oliveira, nem Raimundo, nem Coelho Neto, nem Euclides da Cunha, nem Afonso Arinos." Ao mencionar os nomes que não encontraram respaldo especialmente para suas primeiras edições, Lima vai construindo o cânone do chamado pré-modernismo. Além dos carros-chefes do cânone, o cronista aponta também como surgidos em outros espaços editoriais, geralmente simples gráficas, Hermes Fontes, Pereira Barreto, Gonzaga Duque.

Cabe destacar a impressionante capacidade de Lima Barreto de reconhecer dentre os vários jovens escritores que o procuravam, pedindo opinião ou "cavando" uma referência em suas crônicas e comentários – especialmente na fase de contribuição regular à *Careta* –, aqueles autores que realmente

iriam desenvolver obras, de formas múltiplas, importantes para nossa literatura, para nossa cultura. É assim que festeja o primeiro livro de poemas de Gilka Machado, estimula Gonzaga Duque, supera a implicância com as elegantes feministas para dar destaque à obra de Albertina Berta, distingue o que é pouco importante do que vale a pena na obra de Monteiro Lobato: "Toda a sua obra é simples e boa, animada pela poesia da sua terra, seja ela pobre ou farta, seja agreste ou risonha: mas é cheia de sadia verdade a sua literatura". Lima Barreto já aponta o que de mais interessante parece existir na obra de Adelino Magalhães, em Nestor Vítor vê o mérito de estudar Cruz e Sousa, em Jackson de Figueiredo o de revelar Kilkerry. Em Tasso da Silveira e Andrade Murici vê "dois meninos" que merecem respeito, inclusive por editarem a revista *América Latina*.

O critério do "mentecapto" Garnier era o "dos pistolões recebidos e do nome que o autor tinha no mundo". Editava, portanto, sobretudo diplomatas e autores novos a que não faltassem sobrenome famoso ou prestígio nos jornais; autores que, para ele, um editor experimentado e conhecedor do meio não deve aceitar, já que "não faltam meninos bonitos, cheios de relações, que colecionem mediocridades e queiram publicá-las sem despesas".

Mas o grande oportunismo de Garnier, segundo Lima Barreto, estava em editar João do Rio – e sua literatura de bocados. Afirma o cronista carioca que

> não há de ser só o João do Rio, com sua literatura cortada no Brandão, nem o marechal Leite de Castro, nem o lindo Ciro de Azevedo, nem talvez o Cândido Campos, especialista em anúncios, que terão suas portentosas obras editadas e pagas. Outros, com menos roupas, sem bordados, sem pés formosos, sem capacidade de agenciar anúncios, hão de tê-los também.

Para terminar, cabe destacar neste texto do início do século a atenção dada à modernização do processo editorial, pois para Lima uma casa que se prezasse deveria contar em cada edição um sucesso literário e monetário, dizendo que "é necessário que surjam outras casas editoras; é necessário que os livros imensos que a Garnier tem tido provoquem o aparecimento de energias e capitais, que nos libertem totalmente de tão abjeta tutela".

O caminho para a concretização da segunda questão, a profissionalização do escritor e sua independência em relação a editoras que desconhecem a nossa realidade, pode ser evidenciado por momentos da correspondências de Lima Barreto com Monteiro Lobato.

Entre maio e setembro de 1918, Oswald de Andrade e outros freqüentadores da mesma *garçonnière* da Rua Líbero Badaró deixaram notas, poemas e observações mordazes, registradas no grande diário coletivo a que chamaram *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Oswald, Guilherme de Almeida, João de Barro, Monteiro Lobato, todos estão começando a tomar o rumo que suas tendências literárias e profissionais vão determinar. O ideal fordista de

Monteiro Lobato empresário já começa a se manifestar e provoca uma gozação que Oswald deixa registrada: "E o Lobato? Gritando para o Caiubi – 10 Urupês! 30 Sacis".

Implicâncias à parte, Oswald estava certo. No quadro de fraco movimento editorial do país, Monteiro Lobato traz uma nova expressão para o livro não só em São Paulo, mas no país. A importante *Revista do Brasil*, por ele dirigida e de que, durante uma das fases de sua publicação, se torna dono, serve-lhe de base para o negócio em que se lança. A verdade é que, nos altos-e-baixos econômicos em que oscila, Lobato cria a publicação em ampla escala, recorre à publicidade do livro sem pudor e, sobretudo, descobre ou dá chances inéditas a grandes autores nacionais.

A história de Lobato editor está aí, contada por diversos especialistas no tema. Prefiro então analisar a correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto, este já no final de sua vida.

No final da vida de Lima Barreto – ele morre em 22, no final do ano da Semana de Arte Moderna –, quando não era já exatamente um "maldito", mas continuava vivendo em péssimas condições, Monteiro Lobato será fundamental para a sobrevivência literária do escritor.

O primeiro livro de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, foi impresso às custas do autor, fora do país, em Lisboa, em 1909. *Triste fim de Policarpo Quaresma* saiu em 26 de fevereiro de 1916. Anota Lima no seu diário íntimo:

> O *Policarpo Quaresma* foi escrito em dois meses e pouco, depois, publicado em folhetins no *Jornal do Comércio da Tarde*, 1911. Quem o publicou foi o José Félix Pacheco. Emendei-o como pude e nunca encontrei quem o quisesse editar em livro. Em fins de 1915, devido a circunstâncias e motivos obscuros, cismei em publicá-lo. Tomei dinheiro daqui e dali, inclusive do Santos [Antônio Noronha Santos] que me emprestou trezentos mil-réis, e o Benedito imprimiu-o.

Trata-se de Benedito de Sousa, o China, dono da tipografia "Revista dos Tribunais", que imprimiu a primeira edição do *Policarpo* assim indicando:

> *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro, Tip. "Revista dos Tribunais", Rua do Carmo, 55, 1915. 352 p. 19X13cm.

No mesmo diário, logo adiante, Lima registra:

> O *Numa e a ninfa* foi escrito em vinte e cinco dias, logo que saí do hospício. Não copiei nem recopiei sequer um capítulo. Eu tinha pressa de entregá-lo para ver se o Marinho [Irineu Marinho, a quem o romance foi depois, em sua forma definitiva, dedicado] me pagava logo, mas não foi assim e recebi o dinheiro aos poucos. Escrevi-o em outubro de 1914. O Marinho era diretor da *A Noite*.

Em março de 1917, faz referência a Jacinto Ribeiro dos Santos, editor, a quem Lima Barreto, mais tarde, vendeu os direitos autorais definitivos da sua obra *Os Bruzundangas* por setenta mil-réis. Ao se aposentar, em 1918 – aposentadoria compulsória após três internações por doença mental – Lima Barreto, endividado, recebia apenas 171$400, descontadas as dívidas com credores. Comenta, sempre em suas famosas cadernetas:

> Eu vendi ao Jacinto 400 Policarpos por duzentos mil-réis. Vendi ao Garnier a mil-réis 100, por 100 mil réis. Vendi ao Alves [Francisco Alves – livreiro editor], 700 a 800 mil réis, 570 mil réis. 860+600= 1: 460$000. Dei cerca de 200 exemplares. Tenho ainda a receber 100 mil réis, se tanto.

A correspondência entre Lima e Lobato se inicia com o convite de Monteiro Lobato para que Lima colabore com a *Revista do Brasil*, em setembro de 1918. O apelo vem cheio de seduções:

> Ninho de medalhões e perobas, ela clama por gente interessante, que dê coisas que caiam no goto do público. E Lima Barreto, mais do que nenhum outro, possui o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas preocupaçõezinhas de toilette gramatical que inutiliza metade de nossos autores. [...] A confraria é pobre, mas paga.

Em 15 de novembro de 1918, Monteiro Lobato escreve a Lima Barreto:

> Prezadíssimo confrade e amigo,
> Recebi a sua carta de 9 do corrente e com ela os originais [*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*], que não li nem é preciso, visto que estão assinados por Lima Barreto. A *Revista do Brasil* tem muito gosto em editar essa obra e o faz nas seguintes condições: como é pequena, podendo dar um volume aí de 150 pags. mais ou menos, convém fazer uma edição de 3.000 exemplares em papel de jornal que permita-se vender o livro a 2$000 ou no máximo 2$500; neste caso proponho 50% dos ganhos líquidos ao autor, pagáveis à medida que se forem realizando.
> Podemos fazer outra proposta: a *Revista* explorará a primeira edição tirada nas condições acima, mediante o pagamento de 800$000 no ato da entrega dos originais; ou de 1.000$000 em duas prestações – uma de 500$000 pela entrega dos originais e a outra três meses depois de saído o livro.

Lima concorda imediatamente e, fechado o negócio, escreve Lobato:

> Mandei passar a máquina o seu *Gonzaga de Sá*, e lembrei-me que era preferível para você e também para nós que fizéssemos uma cuidadosa leitura e revisão da obra nesse estado.

A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto, embora curta, é interessantíssima por dar não só notícias sobre as condições editoriais do momento, mas por desenvolver panorama crítico da produção literária de então.

Diz ainda Lima:

> O meu Policarpo do qual tirei 2.000, há dois anos, está longe de esgotar-se, apesar de tê-lo vendido [a edição] quase pelo preço da impressão. A Dona Albertina Berta foi mais feliz e a D. Gilka Machado, com seus livros de versos, a 5$000 a plaquete, ainda mais.

É na correspondência que está uma importante observação sobre a rivalidade entre Lima e João do Rio, a quem chama de paquiderme. Essa implicância é partilhada por Monteiro Lobato, que chega a dizer: "Cá entre nós, não sou literato, nem quero ser, porque João do Rio o é".

Adiante responde Lima, já um verdadeiro militante da questão da cor, tema que estuda em livros encomendados do exterior e revistas francesas assinadas e que chegavam com dificuldade à casinha de Todos os Santos:

> Eu tenho notícias de que ele já não se tem na conta de homem de letras, senão para arranjar propinas com os ministros e presidentes de Estado ou senão para receber sorrisos das moças brancas botafoganas daqui – muitas das quais, como ele, escondem a mãe ou o pai. *É por causa dessa covardia idiota que "essa coisa" não acaba.*

Já trilhando o caminho que nos faz questionar a imagem sempre divulgada de que fora, por toda a vida, um "maldito", Lima escreve bilhete a Lobato da Livraria Azevedo, na Rua Uruguaiana, pedindo volumes do *Urupês* e do *Gonzaga*, a pedido do livreiro. Lobato responde acusando o recebimento de um conto pelo qual estava pagando 30$000. O tempo todo trocam envio de matérias em jornais e revistas sobre as publicações de Lima Barreto.

Em 1919, Lobato escreve:

> Os meus *Urupês* foram-se. O raio do Rui me criou uma revoada cá no escritório, e é um sair de livros sem conta. Restam-me cento e cinqüenta de 7.000 tirados de julho para cá e a 4ª edição faz-se a galope.

Os dois nunca se encontraram, ou melhor, Lobato encontra o carioca em um bar, mas em tal estado que não o pôde reconhecer. Discreto, Monteiro Lobato sai e escreve a Lima que não conseguira encontrá-lo durante sua passagem pela cidade.

Mas o ideal do livro como fonte de prazer, seja como texto seja como objeto mesmo, o livro que se veicula diretamente a outras mídias de sucesso, ao jornal – com as crônicas tão populares no Rio de Janeiro – e ao cinema, só será mesmo atingido por Benjamin Costallat, o campeão de vendas da Primeira República. Esse é o terceiro caso que gostaria de mostrar.

Orestes Barbosa, em crônica publicada em *Vanguarda*, comenta:

> Costallat, cheio de inimigos porque tem caíque para navegar em Paquetá; porque é bonito, porque é bacharel; porque foi à Europa e porque tem talento, que já lhe deu seis livros, é o escritor de sucesso desta geração.

Sobre *Mistérios do Rio* diz Costallat em uma entrevista ao jornalista Orestes:

- Vai se chamar *Mistérios do Rio*.

- Então temos Engênio Sue em ação.

- Qual o quê, cousa diferente. Não quero fazer obra erudita, meu amigo. O povo não gosta disso. [...] Desde a favela até o Alto da Boa Vista, desde os subúrbios até as praias aristocráticas passam-se no Rio tantos segredos dignos de narrativa que não me furtei ao desejo de estampá-los em letra de forma. [...] Vida noturna, vícios, prostituição, miséria, crimes, chantagens, da Favela à Avenida Atlântica. Em todas as camadas sociais.

O sucesso dos livros de Costallat ainda é um mistério. Segundo alguns escritos que se tem, *Mlle. Cinema* teria vendido, de acordo com o próprio autor, setenta mil exemplares, ou até mesmo 130 mil, não se tem números exatos. Esse livro é apreendido, reeditado, e segue vendendo sempre muito.

Sobre a apreensão de *Mlle. Cinema*, escreve João de Minas, no periódico *Lavoura e Comércio* de Uberaba, em 15 de janeiro de 1925:

O livro deveria ser lido por todas as famílias precavidas. Porque Mlle. Cinema, que tem dado dezenas de contos ao seu autor, pelas grandes tiragens, é o melhor livro de educação e moral que jamais se escreveu no país. [...] O sr. Benjamin Costallat escreve topograficamente. Por outro lado, a sua pena rende-lhe muito dinheiro. Enquanto isso, indivíduos piolhentos das ligas de moralidade roem as unhas, e à noite saltam dos quintais burgueses, indo chupar os beiços de cozinheiras retintas, únicos amores permitidos à pudicícia e prontidão destes indivíduos. Meus abraços, sr. Costallat.

Após o grande sucesso que é *Mlle. Cinema*, Costallat sucumbe. É a maldição do sucesso. Costallat não resiste e escreve *O marido de Mlle. Cinema*, que teria encontrado sua verdadeira vocação se tivesse se transformado em roteiro de cinema ou de novela. Mas isso já são outros tempos e outras obras.

O livro modernista: *Primeiro caderno* e *Pathé Baby*

Maria Eugenia Boaventura

Ao falar do livro modernista, não podia deixar de registrar a experiência de modernização da feitura do livro, no Brasil, que coincide com o alvorecer do movimento, exatamente com uma figura que, a princípio, se manifestou hostil à renovação nas artes: Monteiro Lobato. Antes dele, o mercado editorial paulista era praticamente inexistente, dependente de algumas poucas casas tipográficas ou da iniciativa de alguns livreiros. Por sinal, muitos dos livros fundamentais do Modernismo saíram desses estabelecimentos, como a Casa Mayença, os irmãos Cutolo, Tipografia da Rua Santo Antônio, que imprimiram as principais obras de Mário e Oswald, respectivamente. A concepção moderna de editora com pagamento de direitos autorais, distribuição em bancas (o número de livrarias no país era ínfimo), tiragem elevada, melhoria gráfica, lançamento de novos escritores, etc., foi inaugurada pela Monteiro Lobato & Cia, a partir de 1918, quando assume a *Revista do Brasil*. As ousadias cometidas na implantação do moderno parque gráfico foram de tal grau que levaram o seu dono à falência, e da experiência dessa aventura surgiu a famosa Companhia Editora Nacional, em 1926, de onde saíram a importante coleção Brasiliana e a inspiração para outras iniciativas a partir de grupos ligados ao Modernismo. Lobato editou alguns modernistas, tais como Oswald de Andrade – *Os condenados*, e Menotti del Picchia – *O homem e a morte*. Ambos de 22 e com belíssimas capas da pintora Anita Malfatti, a quem atacara violentamente, através do artigo "Paranóia ou mistificação", em *O Estado de S. Paulo*, por ocasião da sua famosa exposição de 1917. Embora não sejam as obras mais ousadas do período, no caso de Oswald era praticamente uma estréia e arriscada comercialmente, pois o livro já trazia uma série de novidades na maneira como era composto, em comparação com o que produzíamos no campo da ficção.

Se pensarmos nos livros dos vanguardistas europeus (cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas), veremos quão semelhantes foram os métodos de produção e circulação dessas obras com as nossas. Produção artesanal, quase doméstica, em pequeníssimas tiragens (não chegavam a 200 exemplares) que circulavam entre eles. Trabalho de equipe, fruto das relações de amizade entre escritores e pintores emergentes e da ousadia de *marchands* que apostaram

na união da prática dessas duas linguagens: a escrita e a plástica. É evidente que os brasileiros tomaram conhecimento de toda esta fantástica produção, hoje em dia objeto raro, particularmente *La prose du transsibérien*, talvez a tentativa mais ousada de fusão do poema/imagem, da dupla Cendrars e Delaunay. No IEB-USP, na coleção Mário de Andrade, podemos consultar os livros cubistas de Reverdy desenhados por Picasso, de Apollinaire por De Chirico, os surrealistas de Perét por Tanguy, o dadá de Tzara por Jean Arp e uma série de outros, todos assinados por seus autores e com o registro do número do exemplar.

No Brasil também as artes plásticas pareciam estar na dianteira das pesquisas e de certa forma atraíram poetas e prosadores na busca de uma fatura adequada aos novos tempos. A colaboração estreita entre pintores e literatos da mesma forma permitiu que se mudassem, por exemplo, a natureza e a concepção do nosso livro ilustrado. De uma postura subserviente e mimética do desenhista, do tipo praticado em *Há uma gota de sangue em cada poema*, estréia de Mário de Andrade, em 1917, obra relegada a segundo plano, sem indicação do artista (a capa e o início de cada poema são enfeitados pelo desenho de uma gota de sangue) ou em *Últimas cigarras*, 1925, de Olegário Mariano (livro inteiramente submerso nas cigarras de Correia Dias), à estonteante plasticidade das capas projetadas, em 22, por Guilherme de Almeida para a revista *Klaxon*, e para o delírio de cores da *Paulicéia desvairada* do amigo, revelando uma união criativa, até então desconhecida no nosso meio, entre o visual e o literário. Exemplos mais gritantes dessa comunhão e autonomia de parceria veremos adiante nas duas obras escolhidas, objeto desta intervenção.

O nosso livro modernista, geralmente impresso em papel barato, primou pelo despojamento do aparato gráfico e muitos apelaram acertadamente para o recurso da capa tipográfica como a de *Libertinagem* de Manuel Bandeira, concebida pelo próprio autor, solução atualmente em moda. Nenhum deles chegou à sofisticação e ao luxo alcançado pelos franceses citados, com exceção talvez de *Jogos pueris* de Ronald de Carvalho, belíssimo volume, com treze desenhos coloridos, pintados à mão pelo italiano Nicola de Garo, cuja edição, em 1926, de quarenta exemplares, numerados e rubricados pelo autor, restrita a amigos, não foi posta no mercado.

Na realidade, escolhi dois livros típicos dos anos 20[1], um de poesia e outro de prosa, um de autor conhecido na época e outro de estreante com títulos provocantes, que representam também experiências diferentes do ponto de vista editorial: o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, custeado pelo autor e impresso em tipografia, e *Pathé Baby* de Antônio de

1 Sobre a parte gráfica do livro modernista conferir Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária. São Paulo década de 20*. São Paulo: IEB-USP, 1985.

Alcântara Machado, pela editora Hélios, responsável pela publicação de interessantes exemplares ilustrados do pessoal do verde-amarelismo, de cuja sociedade fazia parte o poeta Cassiano Ricardo. A minha escolha levou em conta a simbiose de inventividade e de surpresa do aspecto físico da obra, bem como do seu texto.

A produção oswaldiana foi ilustrada não apenas por Anita, mas por Brecheret, Lasar Segall, Nonê, Clóvis Graciano e com exclusividade por Tarsila. A artista abriu exceção apenas para o livro do amigo Blaise Cendrars, *Feuilles de route* (1924). A primeira contribuição, *Memórias sentimentais de João Miramar*, ganhou uma capa despojada com desenho simples em preto e branco num fundo azul desmaiado, emoldurado por um filete que lembra os quadros da sua fase cubista, em edição custeada pelo autor, como era de praxe. O próximo seria o *Pau-brasil*, internamente cheio de anotações plásticas com motivos também da pintura da época. Essa sim uma ligação harmoniosa e definitiva com a concepção do projeto pau-brasil e que ajuda a iluminar o livro. A ousadia da capa, sem indicação de autoria, certamente foi de responsabilidade do poeta, e talvez tenha sido repetida apenas bem mais tarde pela pintura pop norte-americana, como bem lembrou Mário Barata[2]. A segunda e última colaboração de Tarsila na obra do marido foi talvez a mais desconcertante: a capa do livro *Primeiro Caderno*, escrito contemporaneamente ao *Pau-Brasil*, em 1925-26, como está indicado no caderno no qual o redigiu, mas publicado apenas em 27.

Oswald habitualmente escrevia à mão em cadernos escolares, na maioria das vezes brochuras. Ao manusear um deles, teve a idéia da capa e possivelmente até do próprio livro. Tratava-se de um caderno de exercícios da Livraria Garnier, cuja capa aludia nominalmente aos Estados brasileiros[3]. Riscou alguns, possivelmente aqueles que não figuravam nos 23 poemas, e passou as sugestões de outros nomes a Tarsila para produzir a capa. Algumas a artista acolheu, outras também interessantes foram deixadas de lado. Mas o espírito geral do caderno permaneceu. A paródia gráfica imaginada pelo poeta e recriada pela artista assimila de forma proposital a graça e a ingenuidade do caderno de um aprendiz de poesia. Incorpora os prováveis erros de ortografia e trocas de letras encontrados nos trabalhos de um estudante médio do primário. Dois filetes (um mais grosso, preto, e um fino, vermelho) envolvem o título em vermelho no centro e os desenhos imitando flores, cujo miolo é a legenda, referindo-se a Estados, cidades, produtos ou a algumas de suas peculiaridades. O espaço reservado a São Paulo é deslocado para o centro. Investido também da condição de aluno de pintura, o poeta comete desenhos

2 "Pau Brasil de Tarsila Oswald". *GAM*, 11: 4-5, 1968.

3 Augusto de Campos reproduziu a capa do caderno num artigo sobre o livro. Cf. "Oswaldo livro livre". *Folha de S. Paulo*. 08 de fev. 1992.

vacilantes no meio dos poemas, propositadamente de teor ingênuo, bobo e cheios de *nonsense*, como aqueles esboçados por crianças, como assinalou Oswald: anti-ilustrações. A paródia do caderno infantil continua na folha de abertura, geralmente um espaço nobre reservado à apresentação, ao prefácio ou mesmo ao sumário, que é substituída por uma entrada à maneira de um antigo álbum escolar de final de ano.

Oswald mantém seu percurso inicial de desmontar a arte do seu poder transcendental e de reduzir o seu criador à estatura humana. A opção pelo procedimento paródico, como no *Pau-brasil*, repercute na composição dos poemas, o modelo pode vir da tradição lírica brasileira ("Meus sete anos", "Meus oito anos"), ou num desfile de técnicas caras ao autor pode incluir ainda o reaproveitamento de textos não-literários, como canções infantis, com deliciosos divertimentos verbais ("Brinquedo"); ou a incorporação de textos comuns, frases feitas, numa verdadeira aposta para transformar o trivial em fascínio, surpresa irritante para alguns leitores incautos. O tom é sempre o mesmo em todos os textos: a radicalização da singeleza, da concisão, enfim da simplicidade – de "um largo de igreja" – que já estava presente em *Pau-brasil*, agora abandonando a postura de programa, de teoria, sobretudo a da brasilidade. E por isso ainda encontramos inesquecíveis "poemas rachados e sentimentais", a exemplo do "Hino nacional do Pati do Alferes", e de "Canção da esperança de 15 de novembro de 1926". E ao que parece a repercussão entre os colegas foi mais positiva do que a obra anterior. Dois mineiros de prol reagiram irônica e positivamente: Drummond, que antes se manifestara negativamente quanto ao *Pau-Brasil*, em carta transcrita no *O salão e a selva*[4]:

> Esse *Primeiro Caderno* me fez ficar cada vez mais incondicionalmente seu admirador. Não é para me gabar, mas gosto um horror de sua poesia. Você ocupa um lugar tão diferente dos outros lugares do modernismo brasileiro, que estar com você é ter a sensação de estar sozinho. Antes só do que mal-acompanhado, se bem que estar mal-acompanhado também é gostoso. [...] Acho que V. foi o mais longe possível nesses versos.

João Alphonsus em artigo de jornal cobre de elogios o amigo e acerta em cheio:

> Para o poeta que deseja e quer ser o mais limpidamente e limpamente possível primitivo, o título é genial de fato. Substitui um prefácio de quinhentas páginas compactas em corpo seis.

A despeito de toda a irreverência gráfica e de concepção do livro, Oswald dedica-o ao político do PRP, Júlio Prestes, então governador de São Paulo e candidato eleito à sucessão do Presidente Washington Luís, em 1930, que Getúlio Vargas não deixou tomar posse. Esta reverência não anula toda a

4 BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva*. São Paulo: Ex-Libris/UNICAMP, 1995.

informalidade que presidiu à construção do livro, pois, como se sabe, era natural para o poeta a amizade de muitos figurões, inclusive do Presidente Washington Luís, padrinho do seu casamento com Tarsila. Aliás, cada poema é dedicado a um amigo quase sempre famoso. Outro elemento que pode ser visto como uma quebra do projeto irreverente e dessacralizador do livro, além do citado, seria a costumeira louvação religiosa presente em quase todos as suas obras, dessa vez o Laus Deo foi substituído por Laus Nossa Senhora Aparecida. Incongruências essas que constituem a riqueza do vanguardismo oswaldiano.

O segundo livro escolhido, o *Pathé Baby*, de Antônio de Alcântara Machado, apresentado e exaltado por Oswald, foi concebido graficamente por Antônio Paim Vieira, que, ao contrário de Tarsila, amadora na arte de ilustrar, era um profissional, participou da Semana de Arte Moderna e desenhou revistas importantes como *Fon-Fon* e *Para Todos*.

Como o *Primeiro Caderno*, *Pathé Baby* é obra também de aluno, não diretamente declarado, mas sugerido pela escolha do prefaciador. Alcântara bebeu criativa e deliciosamente nas águas da escrita cinematográfica miramarina. Não foi à toa o entusiasmo do prefaciador, que também reconheceu a originalidade do amigo ao inventar uma narrativa de viagem diferente, onde o tom de sedução e de encantamento habituais nas impressões de brasileiros a passeio pela Europa cede lugar à caricatura. Foi talvez, para aquele momento eminentemente nacionalista, a melhor solução encontrada, diante do nível de exaustão das normas estéticas que regiam as narrativas do gênero. Dispõe-se de um conjunto de cartões-postais dos lugares visitados, em estilo conciso, com descrições precisas, carregadas de observações irônicas, comentários incisivos, com sintaxe de poesia. A escolha impertinente dos pormenores banais, desabonadores do cotidiano, como a sujeira, a deselegância, o barulho, os cacoetes, as aberrações arquitetônicas que os visitantes apressados não percebem, transformam certos trechos numa engraçada sátira. Inverte o sinal recorrente nesses tipos de texto, o enfoque torna-se impessoal, o homem primitivo se transforma num observador irônico da civilização. A decantada tradição e o passado europeus passam pelo crivo do pitoresco numa linguagem de extrema objetividade e numa estreita relação de aluno e mestre.

Pathé Baby, também como os textos do Oswald, pode ser lido a partir de qualquer capítulo, pensado estrutural e formalmente como filme, em quadros breves, frases curtas, incorporando deslizes gramaticais num misto de prosa e poesia do cartaz

Paim reforça a aparência orgânica da obra, comungando perfeitamente com a intenção paródica do escritor ao produzir um diário de viagem à maneira de um filme. As folhas iniciais, a capa e as vinhetas introdutórias dos capítulos recuperam o ambiente de uma sala do cinema mudo da época, com

os músicos e tela onde se anunciam as cenas dos quadros criados pelo escritor. Observem que os músicos das estampas seguem o ritmo do livro e movimentam-se através dos capítulos até permanecer apenas o contrabaixista. Como na narrativa, o *parti pris* adotado é a caricatura. Paim alia a habilidade do profissional gráfico à criatividade do artista plástico, produzindo uma integração perfeita entre ilustração e texto, que desperta a atenção visual do leitor. As estampas são desprovidas de qualquer pretensão naturalista, numa recusa deliberada da imagem descritiva, da mesma maneira que Alcântara desprezou a narrativa tradicional. Ou melhor, a ilustração não é literal, é fiel sim à essência do texto e muito distante dos aspectos acidentais.

O resultado são dois livros singulares na história da literatura brasileira, que, de certo modo, perturbaram a expectativa do leitor na época e foram pouquíssimo estudados. Nos dois, a concepção dos desenhos e da composição gráfica se apresenta verdadeiramente ousada e avançada em termos de imagem em perfeita adequação com a sua escrita também nova, que toma o partido da simplificação formal e da redução discursiva.

As várias tentativas de transformar o livro num objeto estético, iniciadas com os modernistas, fizeram escola nas letras brasileiras. A chamada geração de 45 produziu com esmero os seus trabalhos, e o requinte chega ao máximo com as obras do concretismo, que não mediu esforços no sentido de incorporar à criação de seus textos todo o arsenal da moderna técnica do *design* bem como de associar-se às diferentes linguagens e radicalizar na transformação dos seus livros em verdadeiros objetos estéticos.

Uma teologia da recepção?

Os censores (em desacordo) contra a superstição, Portugal 1770-71

Rui Tavares[1]

1 Implícito/explícito

O trabalho do censor sempre lidou com o poder das palavras, sob múltiplas fisionomias – poder de persuadir, de argumentar, de desviar, de transportar vários sentidos ao mesmo tempo, etc. Mas só raramente teve de se deter diante dos poderes "físicos" (ou "mágicos", como talvez lhes chamaríamos hoje) das palavras; um tipo de poder que levantava questões inesperadas. Poderão as palavras escritas ou faladas deter efeitos sobre fenómenos físicos tais como terremotos, fogos e tempestades? Alguns livrinhos impressos, que era hábito usar como amuletos, defendiam que era de facto possível:

> ...Esta Oração ensinou Sancta Barbara a huma devota sua, e o Papa Urbano a mandou ao Bispo de Cochim D. Miguel Rangel, que a levou comsigo á sepultura; e deu vida a muitas pessoas. Tem especial virtude contra os trovoens, raios, peste, e ar corrupto. Succedeo matar hum rayo a huma pessoa, que não trazia esta Oração, não fazendo mal algum a vinte, e tantas, que comsigo a trazião, estando no mesmo lugar[2].

Por vezes afirmavam ainda deterem poderes contra o contágio de determinadas doenças, ou conseguirem para o seu portador a isenção de morte súbita; dependendo tais efeitos de determinados critérios de utilização:

> Adevertencia: Deste Compendio de Orações devem todos os Fieis Christãos fazer uso não sómente em rezallas, mas ainda mesmo em trazellas comsigo; e muito especialmente as Pessoas,

---

1 Este texto tem a sua origem numa palestra apresentada no colóquio da Society for Spanish and Portuguese Historical Studies (Santa Fé, EUA, abril 2001), depois retomada no *I Colóquio Sobre o Livro e a Imagem*, em Ouro Preto, Brasil (outubro 2001), em cujas actas (coord. Guiomar de Grammont e Myriam Bahia Lopes, Ouro Preto: UFOP, no prelo) será também publicada uma sua versão resumida do texto que aqui se apresenta. Roger Chartier (e, posteriormente, Judy Bieber) fizeram extensos comentários a uma primeira versão deste texto, e devo outras sugestões valiosas a André Belo, Ângela Barreto Xavier, Carla Faria Araújo e Júnia Ferreira Furtado. Christiane Machado Coelho leu a versão final e corrigiu-lhe diversos defeitos, ao passo que muitos outros, esses da minha responsabilidade, terão ficado. A todos quero agradecer.

2 Lisboa, Arquivos Nacionais / Torre do Tombo (daqui em diante AN/TT), Real Mesa Censória [RMC], cx. 405, doc. 6847: *Exercitium devotum, tal pro præparatione Sacerdotis ad Missam celebrandam, quam pro gratiarum Actionem post Missam celebratam; tul ex missali romano, tum ex altis collectum, cum verbis sanctissimis, & hymno B. Barbaræ V. & M. contra fulgura, tempestates, et terræmotus*. Opera, & industria Emmanuelis dos Sanctos Teixeira, Conimbricae, Ex Typ. In Regali Artium Collegio Societ. Jesu, Anno Dni. 1752. Cum superiorum paco.

que não sabem ler; que a estas lhes valem, trazendo-as comsigo, e tendo quem lhas leia para as ir rezando; e quando isso lhes falte, rezando os Padre-Nossos [...][3]

Luís de Monte Carmelo, deputado da Real Mesa Censória[4], defendia que tudo isto era impossível: as palavras ditas, para este censor, não eram mais do que "hum movimento tremulo e vibratorio do ar, impellido dearticuladamente pela Lingua e outras partes da boca"; as palavras escritas mera "tinta delineada, e impressa no papel". Quanto aos significados das palavras, não passavam de "huma denominação totalmente extrinseca, com que livremente deputarão os homes esta ou aquella voz para excitar a idea ou conhecimento de objectos determinados". Como conseqüência, explicava Monte Carmelo, as palavras "carecem de virtude fisica, ou natural actividade para produzir os effeitos, que promettem os mesmos Livros"[5].

Havia contudo outros censores que discordavam de Monte Carmelo, buscando uma terceira via que pudesse reconciliar estas diferenças. Argumentavam que as palavras possuem efectivamente poderes físicos, se bem que de uma natureza indirecta. O elo que possibilitava a eficiência destes poderes era a existência de leitores de esferas superiores ou inferiores, celestiais ou infernais (demónios, anjos, santos, e, em última análise Deus ele-próprio) que interpretariam as palavras à sua maneira e que interferissem então com os fenómenos físicos.

Tentarei descrever em detalhe esta polémica entre censores, e recuperar algumas das questões implícitas que ela nos coloca sobre a natureza da censura: quais são os limites do trabalho do censor? Podem julgar-se os livros apenas a partir dos seus conteúdos, independentemente dos usos que se lhes dá? Será que um livro continua a ser um livro, mesmo quando não é lido? E, finalmente: como se pode deter poder sobre os poderes das palavras?

3 Lisboa, AN/TT, Real Mesa Censória, cx. 405 doc. 6844b: *Compendio de orações contra o mal da Peste, e Mortes repentinas, Males contagiosos, e o Mal de Sezões, offerecido a todos os Fieis Christãos, que com o uso destas Orações quizerem alcançar de Deos Nosso Senhor o serem livres destes terriveis males. Por hum Devoto.* Lisboa, Impressam Regia, 1809. Trata-se de uma reedição de um livro de que existem várias versões ao longo do século XVIII e inícios do XIX.

4 A Real Mesa Censória foi fundada por lei de 5 de abril de 1768, durante o reinado de D. José I e consulado do Marquês de Pombal, então ainda Conde de Oeiras. Segundo o seu Regimento (de 18 de maio do mesmo ano), a nova instituição deveria guardar jurisdição exclusiva e privativa sobre todos os papéis impressos no reino, e ainda sobre outro tipo de formatos, como peças de teatro e conclusões académicas. A instituição da Real Mesa Censória representou a abolição de facto do regime de censura que vigorara durante mais de dois séculos, e que por vezes se chama de "tripartido" por obrigar as obras impressas a fazerem-se acompanhar de três licenças, conseguidas através das censuras da Inquisição, do Desembargo do Paço e do bispado local (censura do Ordinário). Para mais pormenores, ver Rui Tavares, *O Labirinto Censório. A Real Mesa Censória sob Pombal (1768-1777)*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, tese de mestrado, 1998; e Maria Adelaide Salvador Marques, *A Real Mesa Censória e a cultura nacional: aspectos da geografia cultural portuguesa no século XVIII*, Coimbra: Imprensa Universitária, 1963; cf. também Manuela D. Domingos, "Para a história da biblioteca da Real Mesa Censória", *Revista da Biblioteca Nacional [Lisboa]*, série 2, vol. 7.

5 Lisboa, AN/TT, Real Mesa Censória, cx. 6, 1770, doc. 109.

1.1

Foram estas as complicadas questões que ocuparam os deputados da Real Mesa Censória por diversas vezes nos anos de 1770-71 a propósito de livros e amuletos, e em muitas outras ocasiões ainda, pois mesmo quando não as tratavam directamente elas constituíam as fronteiras da jurisdição e das ambições da censura. Como tal, elas serão também as nossas questões, balizadas como vimos por dois termos: o primeiro claramente a censura; o segundo, a superstição[6]. Mas devo aqui deixar claro que as minhas prioridades se colocam no primeiro e não no segundo termo. O que principalmente me interessa é a censura – só que, como a censura se exerce sempre sobre qualquer coisa, ter-se-á inevitavelmente que considerar essa qualquer coisa sobre que a censura se exerce, mesmo quando as preocupações essenciais do historiador gravitam mais à volta da análise em si do que da coisa que é analisada. Em conseqüência, o tema das páginas seguintes não será a superstição no Portugal do século XVIII, mas antes a superstição tal como foi vista por alguns censores portugueses do século XVIII e, em última análise, sobre a censura em processo sobre um caso de putativa superstição.

Mas para ser completamente sincero devo reconhecer que o caso da superstição subverte parcialmente esta minha abordagem da censura. É que a superstição nos alicia a falar não apenas do poder que se exerce *sobre as* palavras (i.e., a censura) mas também e muito particularmente do poder que emerge *das* palavras. Dito isto, é evidente que os censores sempre tiveram de lidar com o poder das palavras e que isso está no cerne do seu trabalho. Mas, ao encarar a superstição, a censura é forçada a lidar com um outro poder das palavras, um tipo de poder mais tangível e ainda menos antecipável, um poder que não se circunscreve à esfera da leitura e da interpretação mas que transborda ainda para o campo a que hoje chamaríamos "mágico" e que veremos ser descrito de forma bem mais evocativa e rigorosa como as "virtudes físicas" das palavras, das vozes e dos caracteres. Como veremos adiante, isto levou os deputados da Real Mesa Censória a ter de colocar – e tentar responder a – algumas perguntas complexas sobre os poderes das palavras fora da sua esfera mais habitual (já de si bastante traiçoeira) da discursividade e da interpretação. Podem as palavras, escritas ou ditas, deter uma tempestade? Apagar um fogo? Isentar alguém de morte súbita?

Se considerarmos questões como estas, por hipotéticas ou irreais que nos pareçam, teremos também de conceder que o poder das palavras se possa

6 Na verdade, poder-se-ia dizer que é de religiosidade popular que se trata, mas além de essa ser uma categoria de circunscrição complicada, prefiro ater-me àquilo que preocupava primeiramente aos censores; e aquilo de que os censores andam atrás é da superstição. Veremos adiante, aliás, que não existe entre os censores discordância a respeito da inadmissibilidade da superstição. As suas discordâncias centram-se em que objectos devem ou não ser incluídos nessa categoria. Esforçar-me-ei para restringir-me a categorias endógenas, usando tanto quanto possível os próprios termos dos censores.

virar contra aqueles que supostamente detêm o poder sobre as palavras. Em princípio (quero dizer, nos princípios legislativos que regiam a prática dos censores, bem como na doutrina implícita que tal prática revela) a esfera da censura é mais ampla do que qualquer outra no domínio dos livros. É suposto que a censura contenha (no duplo sentido de abarcar e também de deter ou impedir) todas as restantes esferas discursivas. Mas se as palavras, tal como são usadas nos modos supersticiosos, podem deter efeitos sobre o mundo físico e extra-discursivo, então talvez o círculo da censura não seja, no fim de contas, tão universal – tão "católico" – como previsto.

Que as palavras precedam hierarquicamente, na hierarquia física da natureza, os humanos, reinando sobre eles e certamente sobre os censores também, ao invés de serem os censores a reinar sobre as palavras, subverteria o trabalho dos censores. Esta possibilidade condiciona por sua vez o trabalho de alguém que, hoje, estuda a censura, porque coloca uma insidiosa questão que desanima os propósitos do próprio processo censório. A discussão de hoje (e a de ontem) será sobre que círculo contém o outro — se o da censura, ou seja, o do poder político sobre as palavras; se o da superstição, ou seja, o do poder das palavras sobre o mundo.

É pois fácil de ver como, ao colocarem-se pela primeira vez as questões de que falava acima (as palavras podem apagar fogos ou impedir a ocorrência de terremotos?), a tentativa de lhes dar resposta tenha levado aos censores (e a nós) muito longe e em direcções inesperadas. Estas perguntas revelar-se-iam cruciais para o seu próprio trabalho, talvez mais cruciais do que eles próprios poderiam prever quando tudo começou, com a simples aprovação de um pequeníssimo livro de orações chamado *Breve santíssimo de Marca contra feitiços e infestos do demónio*, que degenerou numa polémica que lavrou dentro da instituição durante um período considerável.

Mesmo se tais polémicas representam somente uma pequena parte, quantitativamente falando, da produção da Real Mesa Censória (a ideia de discordância é conotada de forma fortemente negativa nas próprias palavras dos censores e a aparência de desacordo é evitada a todo o transe no interior da instituição), creio que merecem toda a nossa atenção. É quando os censores se distraem com controvérsias no interior da sua casa que melhor se identificam nos seus textos representações implícitas ou explícitas sobre o seu próprio trabalho enquanto censores. Poderemos então ver emergir visões conflituais, do interior da censura, sobre a sua própria natureza.

2 Verdadeiro/falso

Em outubro de 1770, Luís do Monte Carmelo — um censor, gramático e académico, frade da Ordem dos Carmelitas Descalços — entregou na Real Mesa Censória uma censura sobre um livrinho chamado *Breve santíssimo de Marca*

contra feitiçoes e infestos do demónio novamente accrescentado com o escudo impenetrável aos trovoens, raios, peste, e ar corrupto. O seu trabalho de casa enquanto censor incluía a realização de alguma pesquisa filológica sobre a espécie em consideração. A descrição com que ele inicia a sua censura é também o melhor lugar por onde começar para nos familiarizarmos com um tipo de objecto que já em 1770-71 tinha origens e características difíceis de identificar:

> [...] mandei dous Religiozos doutos e prudentes ao Convento dos Capuchinhos do Sítio de Sta. Apollonia, que distribuem nesta Corte todos os *Breves de Marca*, para que perguntassem ao Prelado e mais Religiozos, qual fosse o motivo, a benção, e todas as mais qualidades dos Breves, que costumão distribuir. Respondeo-lhes o Prelado, Religiozo de provecta idade, e virtude, como pareceo, 1° Que havia tempo immemorial que nos seus Conventos de Marca de Ancona, Provincia dos Estado Ecclesiastico, se-costumavão fazer aquelles Breves, nos quaes se-imprimião as palavras dos Exorcismos, de que uzão os Ministros da Igreja, o principio do Evangelho de S. João, que se-lê no fim da Missa e o Responsorio com a Oração de Sto. Antonio, o que logo mostrou abrindo hum: 2° Que outras Provincias da sua Congregação concorrião para a factura destes Breves com alguma cousa das que o Pai he abundante, fazendo huma anticipada solução daquelles Breves que de Marca recebião; porque da Provincia de Hespanha se-remettia ouro e prata; da de Veneza Coral, da de Roma algum pó de Cemeterios, em que se-dizião ser sepultados alguns Martyres [...] 3° Respondeo o sobredito Prelado, que os Breves erão bentos por tres Bispos; mas que elle, e os Religiozos de seu Convento, não sabião, nem tinhão Livro, em que se-incluisse a benção: 4° Que o pó, ou particular, que se-encontravão incluzas no papelinho separado, suponhão elles que erão pedacinhos do Agnus Dei, ou dos ossos que se achavão nos referidos Cemeterios: 5° Que aos ditos Breves se-attribuião admiraveis effeitos, como v.g. a exempção de muitas enfermidades, principalmente das epidemicas; de qualquer perigoza ou mortal percussão de raios, de terremotos, de tempestades, e de vexações do demonio [...].[7]

Após a apresentação do espécime, a censura de Luís do Monte Carmelo toma uma direcção um pouco insólita. Pois se é relativamente comum que um censor reprove uma obra, já é com alguma estranheza que o vemos declarar que aquela era em particular tão indigna de aprovação que ele próprio não conseguia acreditar que algum dos seus colegas tivesse sido capaz de lhe ter concedido licença[8]. E com maior estranheza ainda o vemos avançar

7 Luis do Monte Carmelo, *Censura*: "Breve Santissimo da Marca contra feitiçoes e infestos do Demonio, novamente accrescentado com o Escudo impenetravel aos trovoens, raios, peste, e ar corrupto" (ANTT, RMC, 6, 1770, 109). Seguindo em parte o hábito dos próprios censores, referir-me-ei de forma mais simplificada a este livro como *Breve de Marca*. Utilizarei também neste texto a expressão "breves de Marca", com ou sem aspas, para me referir a este género de livros globalmente, embora não particularmente àquele que iniciou a polémica.

8 Efectivamente, não se encontra no fundo documental da Real Mesa Censória nenhuma outra censura a livros que tenham por título Breve de Marca ou semelhante. Isto não quer dizer que a licença não tenha sido concedida (como o próprio Luís do Monte Carmelo confirma) a 10 de maio de 1770, num procedimento a que a legislação chamava a "conferência simples" ou "verbal", ou seja, uma decisão sumária que não necessitava da realização de uma censura, e que era normalmente utilizada para impressos de pouca importância ou que já tivessem sido objecto de uma decisão anterior [cf. ANTT, RMC, 6, 1770, 109, f. 1v.].

com a, segundo ele, única explicação possível para tal facto, a saber: que o livro, dada a sua pequenez, se tivesse misturado com outros papéis do expediente da Real Mesa e assim tivesse passado sem exame. Vale a pena reproduzir a veemência com que Luís do Monte Carmelo faz questão de deixar registado o seu espanto:

> Eu conheço com evidencia, que faria a mais negra, mais atroz, e inexcuzavel injuria a todos e cada hum dos Senhores Deputados desta Sapientissima e Real Meza, se imaginasse, ainda por sonho, que algum delles vio, e approvou este Livro, paraque fosse reimpresso; pelo que inteiramente me-persuado, que pela sua pequenez, ou mistura com outros papeis, ou por outro incidente escapou ao exame. Porquanto prescindindo dos erros Grammaticos [...].[9]

Chegado a este ponto, é natural que o leitor se pergunte que motivos, afinal, levaram Luís do Monte Carmelo a tantos e tão cautelosos preliminares? Podemos especular se não terá sido, em primeiro lugar, a intuição de que poderia haver diferença de opiniões no seio da própria instituição, o que talvez explicasse esta singular hipótese que sugere de que o livro pudesse ter sido inadvertidamente aprovado por um capricho da fortuna, ao misturar-se com outros papéis; se adoptarmos um modo céptico na leitura desta passagem, poderemos interpretá-la como uma táctica de evasão, uma forma de prever e desviar conflitos entre pares da mesma instituição. Por outro, e independentemente do ponto anterior, a maior parte da explicação terá de ser atribuída à própria substância de tais livros — e logo veremos como para Luís do Monte Carmelo ela é perniciosa e geradora dos piores efeitos, com graves conseqüências sociais, políticas e religiosas:

> [...] todas as cousas, acçoens, ceremonias, e palavras propriamente taes, isto he, proferidas, ou impropriamente taes, isto he, escritas, ainda que sejão proprias das Escrituras Divinas, applicadas para algum effeito, para o qual não tem natural virtude ou intrinseca actividade [...] são certamente invenções de formal, ou material superstição, ou de huma fraudulente [*sic*] embustice de execrandos avarentos, que illudindo a gente pia e ignorante, intentão satisfazer a seus depravados intentos com gravissimo detrimento espiritual dessa gente muito credula [...].[10]

Entramos a partir daqui no miolo desta censura, que se estenderá ainda por uma meia-dúzia de fólios na sua fase mais argumentativa, intrincada e cheia de pormenores interessantes, infelizmente impossíveis de descrever aqui em detalhe. Note-se, todavia, a seqüência da argumentação do censor na passagem anterior: a impossibilidade de as palavras deterem poderes sobre

9 Idem. A propósito da identificação e eliminação dos erros gramaticais como fazendo parte das atribuições correntes dos censores, ver TAVARES, Rui. "A Real Mesa Censória e a demanda de uniformidade", in *Caminhos do Português* [coord. Maria Helena Mira Mateus]. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001, p. 119-125.

10 Idem.

o mundo físico implica que a utilização de livros como amuletos seja uma utilização necessariamente supersticiosa; além de supersticiosa, a distribuição e (implicitamente) a venda destes objectos tem graves conseqüências para a comunidade, uma vez que beneficiará os seus negociantes, eventualmente informados mas certamente sem escrúpulos (os "execrandos avarentos"), às custas das pessoas bem intencionadas mas sem competência intelectual, cabedais de informação ou discernimento suficiente para conhecer a verdade — com as conseqüências facilmente imagináveis para os laços de confiança que devem sustentar uma sociedade bem ordenada[11]. Ou seja, todo este edifício está assente na falsidade da premissa segundo a qual as palavras poderiam deter poderes sobre os fenómenos físicos. Este raciocínio é confirmado pela passagem seguinte, que utilizarei como um sumário da doutrina de Monte Carmelo no que diz respeito aos putativos poderes físicos das palavras.

> [...] as palavras emquanto são vozes, e muito menos sendo escritas, ou se considerem no material ou em sua forma, carecem de virtude fisica, ou natural actividade para produzir os effeitos, que promettem os mesmos Livros. A palavra propria ou formal, enquanto á materia he hum movimento tremulo e vibratorio do ar, impellido dearticuladamente pela Lingua, e outras partes da bocca; e emquanto á forma he huma denominação totalmente extrinseca, com que livremente deputarão os homes esta ou aquella voz para excitar a idea ou conhecimento de objectos determinados. A palavra escrita he a tinta delineada, e impressa no papel, se fallarmos da materia; e emquanto á forma he houtra denominação extrinseca igual, comque estes ou aquelles caracteres se deputárão para signal arbitrario, ou para significar immediatamente algumas vozes, e conseguintemente os objectos. Ora he cousa evidente que nenhuma destas palavras pode eximir aos homens de morte subita, etc.[12]

As palavras não podem, em conseqüência, ter outros poderes que não os que derivem da sua natureza puramente linguística e cultural. Dito de outro modo, as entidades representacionais como os caracteres ou morfemas não detêm qualquer continuidade com as entidades reais do mundo físico, e quando consideradas na sua realidade física carecem da força necessária à obtenção de efeitos que eles mesmos prevêem. Mesmo que estivesse no poder das palavras obter tais efeitos, tal sucederia apenas por força das suas características, caso no

11 Pode encontrar-se alguma reflexão sobre o estatuto da confiança na recente (e já extensa) bibliografia sobre o amor como fundamento da ordem nas sociedades de Antigo Regime, reflexão que, do meu ponto de vista, mantém a sua validade no quadro do pombalismo, quanto mais não seja como doutrina adquirida (neste caso) pelos censores. Ver, a este propósito, a obra de António Manuel Hespanha e também Pedro Cardim, *O poder dos afectos: ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*, tese dout. História, Lisboa: Univ. Nova de Lisboa, 2000. Do mesmo autor, dois artigos que fornecem uma excelente introdução ao tema: Amor e amizade na cultura política dos séculos XVI e XVII", in *Lusitania Sacra*, 1999, p. 21-57; e "Religião e ordem social : em torno dos fundamentos católicos do sistema político do Antigo Regime" in *Revista de História das Ideias* 22, 2001, p. 133-174.

12 Idem.

qual serem palavras ou símbolos não teria tido influência alguma. Em resultado destas premissas, o seu uso enquanto ferramentas de intervenção no mundo físico não pode ser outra coisa senão um uso puramente supersticioso[13].

3 Intrínseco/extrínseco

Vimos através do resumo da censura de Luís do Monte Carmelo como era impossível que as palavras detivessem poderes sobre os fenómenos físicos. Confirmámos também que, para este censor, o facto de tal premissa ser falsa determinava como conclusão irrefragável que o uso de livros como as Breves de Marca da forma como eles mesmos se apresentam e aconselham fosse um uso supersticioso. Essa conclusão acarretaria por sua vez a inevitável condenação de tais objectos por um tribunal como a Real Mesa Censória.

Vejamos agora que tipo de posição permitiria que o poder físico das palavras fosse não só possível, como também *pensável*. Será produtivo comparar a censura de Luís do Monte Carmelo com um pensamento que defenda de forma clara e bem-estruturada a realidade do poder físico das palavras. A sua autoria é herética, e o ambiente de que provém é bem distinto do da Real Mesa Censória, mas esta digressão permitir-nos-á aceder a um termo de comparação interessante, tanto em termos ideológicos como cronológicos, com a descrição detalhada da discussão dos censores. Por um lado, ajudar-me-á a justapor à temporalidade breve da polémica entre censores uma continuidade temporal mais larga, que é no fundo a da realização destas práticas. Por outro lado, ajudará a elaborar a distinção entre uma natureza intrínseca e extrínseca das coisas a que Luís do Monte Carmelo faz tanta referência e que será um ponto crucial na controvérsia entre os censores da Real Mesa Censória. O que é então o intrínseco e o extrínseco das coisas?

> In genere duplex est efficiens: natura et voluntas. Voluntas mox triplex est: homo, humana, daemonis et divina. Natura in proposito est duplex: intrinseca et extrinseca. Intrinseca adhuc est duplex: materia seu subiectum, et forma cum virtute naturali. Extrinseca quoque duplex: quae potius naturae effigies dicitur, vestigium et umbra seu lux, et illa quae manet in re et in superficie subiecti, sicut lux et calor in sole et in aliis calidis, et illa quae emanat et effluit e subiecto, sicut lux quae funditur a sole et reperitur in rebus illuminatis, et calor qui cum luce in sole et reperitur in rebus calefactis.[14]
>
> [A força eficiente é dupla na sua essência: natureza e vontade. A vontade é tripla: humana,

13 Devo dizer que a utilização que neste texto se tem feito do termo "superstição" é estrita e utilitária, significando com ele o uso de palavras ou símbolos para obter de forma directa efeitos que aparentemente são exteriores à esfera típica de leitura e de interpretação, tal como efeitos de que já falei, sobre terremotos, tempestades, etc. Não me ocuparei aqui de outro tipo de usos supersticiosos, principalmente porque os próprios censores, no decurso desta polémica, se empenharam essencialmente em discussões precisamente sobre os limites destas noções.

14 BRUNO, Giordano. De Magia, in Tocco & Vitelli [Eds.], *Iordano Bruno Nolani Opere latine conscripta*, Florença: Typis Successorum le Monnier, 1891.

demoníaca e divina. A natureza é dupla: intrínseca e extrínseca. A natureza intrínseca é, em si mesma, dupla: a matéria ou sujeito, e a forma com a sua virtude natural. A natureza extrínseca é também ela dupla: é tanto a imagem da natureza, vestígio, sombra ou luz, como aquilo que sobra ou está à superfície do objecto (como o calor e a luz no Sol e noutros corpos quentes), e ainda aquilo que do sujeito emana e se escapa (como a luz, que espalhada pelo Sol, se encontra nos corpos iluminados, e o calor, que associado à luz no Sol, se encontra também nos corpos aquecidos).]

Este excerto foi retirado do tratado *De Magia* de Giordano Bruno (c. 1591). No parágrafo seguinte veremos como estas noções se podem aplicar às palavras ou representações de palavras:

Similiter et omnes scripturae non sunt eius momenti, cuius sunt characteres illi, qui certo ductu et figuratione res ipsas indicant, unde quaedam signa in invicem inclinata, se invicem respicientia, amplectentia, constringentia ad amorem; adverse vero declinantes, disiectae ad odium et divortium; concisae, mancae, disruptae ad perniciem; nodi ad vincula, explicati characteres ad dissolutionem.[15]

[De modo análogo, nem todas as escritas detêm tanta influência quanto os caracteres que, por meio de um determinado desenho e figuração, revelam as próprias coisas; assim como certos signos que se inclinam uns para os outros, olhando-se mutuamente e cingindo-se, e que compelem ao amor; outros, pelo contrário, opostos e dissociados, suscitam o ódio e o divórcio; amputados, estropiados, interrompidos, invocam a ruína; com nós se criam laços que com caracteres desligados são desfeitos.][16]

Ou seja: as palavras operam sobre as coisas porque possuem uma certa comunidade com as coisas (*communio* ou *consortio rerum*) que lhes permitirá afectar directamente o mundo físico. Não existe uma fronteira clara entre representações e objectos. Pelo contrário: umas estão em continuidade com os outros.

Em *The Art of Memory*, Frances Yates descreve de forma mais clara o funcionamento desta mecânica da interacção entre os símbolos (aqui chamados de "imagens") e a realidade, explicitando as interacções existentes entre estes níveis:

[...] the images of stars are intermediaries between the ideas in the supercelestial world and the sub-celestial elemental world. By arranging or manipulating or using the star-images one is manipulating forms which are a stage nearer to reality than the objects in the inferior world, all of which depend on the stellar influences. One can act in the inferior world, change the stellar influences on it, if one knows how to arrange and manipulate the star-images.[17]

15 Idem.

16 A tradução dos excertos de Giordano Bruno é minha (cf. Giordano Bruno, *Da Magia*, Almada: Íman Edições, no prelo).

17 YATES, Frances. *The Art of Memory* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969, p. 212).

[as imagens das estrelas são intermediárias entre as ideias do mundo supercelestial e os elementos do mundo subcelestial. Ao combinar, manipular, ou utilizar as imagens das estrelas, estão a manipular-se formas que se encontram um grau mais próximo da realidade do que os objectos do mundo inferior, que por sua vez depende por inteiro das influências estelares. Pode actuar-se sobre o mundo inferior, mudando as influências estelares de que ele padece, se se souber como combinar e manipular as imagens das estrelas.][18]

Embora a formulação não tenha que ser rigorosamente esta, e o conteúdo doutrinário da ciência bruniana tenha detalhes que com toda a probabilidade não pudessem ser partilhados pelos autores e utilizadores da *Breve de Marca*, o que me interessa de momento retirar deste exemplo e da sua contraposição com Luís do Monte Carmelo é que, para as palavras, símbolos, imagens ou caracteres serem efectivos, eles não podem ser circunscritos à sua natureza discursiva, linguística ou imagética, como quer Luís do Monte Carmelo. Pelo contrário, as palavras ditas ou escritas detêm vínculos que estão em continuidade com o mundo físico, de tal forma que intervir neles é necessariamente provocar alterações no mundo exterior. Não existe, na verdade, uma distinção intransponível entre o que é intrínseco e o que é extrínseco num símbolo — estes são apenas modos diferentes de a mesma realidade se declinar, sempre em comunicação entre os seus diversos níveis de uma forma que é passível de conhecimento e utilização e que permitirá constituir uma ciência, talvez mesmo *a* ciência. Num tal pensamento, é a noção de superstição como a entendia Monte Carmelo que não é admissível.

4 Terrestre/celeste

Antes de regressarmos à Real Mesa Censória de 1770, convém concretizar um pouco melhor o tipo de objecto de que estamos a falar. Reproduzo na figura 1 um livrinho que, não se tratando da *Breve Santíssima de Marca* analisada por Luís do Monte Carmelo, corresponde em bastante detalhe à tipologia por ele descrita[19]. Trata-se de *Palavras Santíssimas e Armas da Igreja contra os Rayos, Tempestades e Trovões* [Lisboa, Officina de Ignacio Nogueira Xisto, 1760. Com todas as licenças necessárias], um livrinho de cerca de 4x2 cm que foi localizado em Goa, na casa de uma família local convertida ao cristianismo. Encontrava-se ainda dentro de uma bolsa de veludo vermelho que provavelmente terá sido pendurada num fio usado ao pescoço. Junto ao livro encontravam-se três papeletes dobrados que reproduzo também da imagem; um continha terra, outro um pedaço de madeira e o último uma

18 Tradução minha.

19 Não encontrei até ao momento este original. Embora tenha encontrado dois exemplares tardios com o título *Breve Santíssimo de Marca* (cf. nota abaixo), ambos se afastavam muito da descrição de Luís do Monte Carmelo.

série de iniciais protegidas por cruzes. Como se vê, trata-se de um exemplo muito aproximado do descrito acima. O facto de ter sido impresso em Lisboa e encontrado em Goa testemunha da extensa difusão deste tipo de livrinhos. Mais eloqüentes ainda são as encomendas deste género de livros para o Brasil, de que uma oração a Santa Bárbara terá constituído a maior encomenda de um só título de qualquer género de livros[20].


℣. Lavem o sangue ao Justo
pelas suas mãos roxas.
℟. E lhe mostrem o Reyno de
Deos. OREMOS.
NOs vos rogamos, ó Se-
nhor Jesus Christo exem-
plar, e premio da verdadeira
humildade, q assim como fi-
zestes a S. Francisco de Borja,
glorioso Imitador vosso, no
desprezo das honras da terra,
assim nos façais cõpanheiros
de sua imitaçaõ, e sua gloria.
Orat. a S. Sabas, contra a Peste.
DEos Omnipotẽte, q conhe-
ceis a nossa enfermidade
agonia, ancia, e tribulaçaõ ne-
sta vida: fazei q a tudo nos va-
lha, e de tudo nos livre alig-

Fig. 1 – Palavras Santíssimas, e Armas da Igreja *[Lisboa, 1760]. Colecção particular.*

A banalização do uso destes livrinhos não terá sido alheia aos problemas que a posição de Luís do Monte Carmelo provocou na própria Real Mesa Censória, como veremos adiante. Entretanto, a sua censura mereceu três respostas por parte de outros censores da Real Mesa. Juntas, estas quatro censuras constituirão o *corpus* completo desta discussão. E cada uma dessas respostas tenta uma abordagem de "terceira via" à oposição irredutível entre as visões de Monte Carmelo (que até nova censura constituíam a única decisão formal da própria Real Mesa Censória) e o uso disseminado e crença generalizada no uso deste tipo de objectos.

Francisco de Sá, na sua censura de 15 de abril de 1771 compara as *breves* de marca, não a livros, mas a objectos devocionais. Eis uma distinção interessante, pois deixa bem claro que os limites e o âmbito da censura de livros

20 Devo a Ângela Barreto Xavier a indicação de *Palavras Santíssimas*. Júnia Furtado e André Belo encontraram-me alguns títulos semelhantes, respectivamente entre bibliotecas particulares de Minas Gerais e nos títulos anunciados na *Gazeta de Lisboa*. Ao todo, foram identificados, para os finais do século XVIII e inícios do XIX, cerca de três dezenas de títulos diferentes deste género de livros. Esta prospecção não foi, contudo, continuada, pelo que é possível que este tipo de livros sejam bastante mais diversos e numerosos. Para as leituras no Brasil colonial,veja-se Luiz Carlos Villalta, "O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura", in : SOUZA, Laura de Mello e NOVAIS, Fernando (Orgs.), *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Veja-se também, sobre esta encomenda de orações, o meu artigo a ser publicado nas *Actas I Colóquio Sobre o Livro e a Imagem* (coord. Guiomar de Grammont e Myriam Bahia Lopes), Ouro Preto, UFOP, no prelo. Sobre a utilização de textos manuscritos como forma de obter efeitos físicos, é indispensável Rita Marquilhas, *A Faculdade das Letras*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000. Vejam-se, nomeadamente, os exemplos das páginas 60-65.

dependem crucialmente daquilo que entendermos como "livros". Desta forma, encontramos a própria categoria "livro" em discussão no interior da Real Mesa Censória. Para Monte Carmelo o facto de as *breves* serem materialmente semelhantes a livros era o bastante para os colocar sob a jurisdição da Real Mesa Censória, pois este "sapientíssimo tribunal" detinha, segundo o seu regimento, jurisdição privativa e exclusiva sobre "quaisquer livros ou papéis impressos". Para Francisco de Sá, no entanto, esta definição não é sustentável. Os livros servem para se ler; se as breves se deviam usar junto ao corpo, debaixo da roupa, elas não deviam ser tecnicamente consideradas livros. Elas eram antes como quaisquer outros objectos devocionais, e tal como os rosários, medalhinhas, bentinhos, escapulários, etc., deveriam estar sob a jurisdição da igreja e não da Real Mesa Censória.

> Advirto que se reprovamos a piedade, com que os povos trazem consigo os breves de Marca, devemos por illação legitima e natural, reprovar da mesma sorte, o uzo de trazer escapulario, Cordoens, medalhas, Rozarios, Coroas, Cruzes, e as mesmas Imagens de Santos que materialmente vistas não são mais, que hua materia grosseira combinada desta ou daquella forma e consideradas pelo que extrinsicamente, e arbitrariamente mostrão, não tem mais virtude alguma para produzir o que dellas esperão os fieis [...].[21]

Além desta interpretação do corpo de prova, a interpretação de Francisco de Sá também difere da de Monte Carmelo no que diz respeito ao tema central em discussão. Existe de facto um modo de as palavras poderem obter efeitos físicos, embora esse modo seja indirecto: elas actuam através da intervenção de leitores não-humanos, nomeadamente dos demónios. Após provar, com recurso a uma considerável erudição bíblica e patrística, que os demónios causam efectivamente tempestades e outros fenómenos meteorológicos, e não só

> ... sendo certo, que aquelles maos espiritos andão, dispersos em grandes exercitos por toda esta região como dizem comumente os Stos. Padres, e chega a dizer Sto. Agostinho De Gen. ad Litt. L. 3º Cap. II, que nesta caliginoza Atmosfera tem muitos o seu carcere, athe o dia de juizo = eis pro suo genere quidam quasi carcer est usque ad tempus ludicii = Conforme ao que dis S. Jeronimo adv Vigil. C. 2. que os Demonios andão vagabundos por toda a terra com huma incrivel velocidade = cum Diabolus, et dæmones tot vagantur orbe, et celeritate nimia ubique, præsentes sunt = quem ha de duvidar, que estas malignas intelligencias se disvellão em fazernos todos os prejuizos, que lhes permitte o todo poderozo, ja corrompendo o ar, ja infestando o com mil artes, ou fazendo tempestades, ou comovendo trovoadas, ou revolvendo tudo para nos cauzar incessantes detrimentos. Como pondera o muito Sto. Agostinho no lugar citado = non mirum si post peccatum in istam detrusi sunt caliginem, ubi

21 Francisco de Sá, Censura: "Breve Santissimo da Marca contra feitiçoes e infestos do Demonio, novamente accrescentado com o Escudo impenetravel aos trovoens, raios, peste, e ar corrupto" (ANTT, RMC, 7, 1771, 29).

tamem et Aer sit, et humore tenui contexatur, qui Comotus ventos, et velementius Concitatus etiam ignes, et tonitrua; et contractus nubila; et conspissatus pluviam; et congelantibus nubilis nivem;et turbulentius congelantibus densioribus nubilis grandinem; et distentus serenum facit = tanto he verdade, que ha no mundo estas horriveis influencias do abismo, que o Apostolo chama reitores das trevas, e que o Psalmo nomeia por espiritos de tempestades. que com tudo estão sujeitos á palavra do Senhor...

demonstra então que objectos do tipo das *breves* poderiam de facto impedir que os demónios de empenhassem neste tipo de actividades:

Se estão pois esses maos espiritos subordinados á palavra do Senhor, não podera esta palavra escritta reprimir os seus impetos? Enfraquecersehião aquellas sagradas expressoens, que em outro tempo fazião estremecer os ermos, e fugir delles os demonios, para que ja hoje não tenhão a mesma virtude? [...] que direi eu do sagrado nome de Jesus, que em repetidas partes se acha escritto nos Breves que chamamos da Marca? Quem podera negar a virtude, e a efficacia áquelle Divino nome sobre todo o nome, e que até no inferno se fas temer, constrangendo essas infelices creaturas a que o respeitem, e o adorem dobrando o seu joelho ao ouvilo proferir?[22]

4.1

A estratégia de Francisco Xavier de Santana, numa censura de 10 de junho de 1771, foi diferente, e porventura mais difícil. A sua missão era a de, por um lado, evitar toda a espécie de conflitos sub-institucionais, mesmo quando ao fazê-lo tivesse de dizer coisas em que os seus colegas e polemistas não poderiam de forma alguma acreditar. Por outro lado, Francisco Xavier de Santana contribuirá também num alargamento da doutrina de Francisco de Sá: além da intervenção dos demónios, acrescenta ainda a intervenção dos santos, dos anjos e, em última análise, do próprio Deus. Ambas as estratégias são patentes no seguinte excerto, de que chamo a atenção para a sua última e reveladora frase – mais tarde voltaremos a ela.

Depois de ver com a applicação, que me foi possivel as doutas censuras dos senhores Fr. Luis do Monte Carmelo e Fr. Francisco de Sá sobre hum livrinho, que se pertende imprimir com o Titulo: Breve Sanctissimo de Marca... tirei da sua lição, não só o conhecimento da vasta erudição, viveza de engenho, e rectidão de juizo, que nellas se admiram, mas tãobem a inocente vaidade de me conformar com os dois sapientissimos Censores, e de conhecer, que elles sãо uniformes entre si. [...] como nos nossos Paizes há huma sufficiente instrucção nesta materia, e o zelo com que os Excmos. Pastores cuidam nos Rebanhos sem juizo temerario, suppor, que os deixariam chegar a tão deploravel ignorancia, não se deve prohibir o uzo dos taes Breves, porque os Fieis não confiam nelles, como em cauzas infalliveis daquelles prodigios, mas sim como em huns memoriaes, que apresentam a Deos para

22 Idem.

moverem a sua infinita piedade [...] as reformas excessivas costumam ter consequencias ‹ pessimas, pois que querendo precaver os abuzos não só se cortam os ramos superfluos mas tãobem se arrancam as raizes necessarias.[23]

4.2

A última censura desta polémica, entregue na Real Mesa Censória a 15 de junho de 1771 pelo censor Joaquim de Santana, não traz muita novidade à discussão. Mas é interessante notar como chega a insinuar, com a ajuda de Santo Agostinho e São Tomás, e de autores mais recentes como Tomás de Villanueva e Daniel Concina[24], e de alguns exemplos ilustres —

A Historia da Igreja nos faz certos, que o Apostolo S. Barnabé escreveu de sua propria mão o Evangelho de São Matheos, e o trazia sempre comsigo junto ao peito, e com elle mesmo foi enterrado na Ilha de Chypre, cujo sagrado codigo achado por Antemio Bispo de Salamina, este o remeteo como preciozo donativo ao Emperador Zenón. Este mesmo uso se propagou depois por homens literatos, e pios; hum destes foi o cardeal Henrique de Cluni, que nunca apartou de si o primeiro capitulo do Evangelho de São João, escrito com letras de ouro; cujo primeiro capitulo he huma das partes, de que se compoem os Breves chamados de Marca. Tão pio he o uso das orações santas escritas, ou estampadas: S. Alberto Magno trazia sempre comsigo o symbolo dos Apostolos; e o Papa Benedicto XIII a oração Angelica da Ave Maria: não refiro outros exemplos, que são innumeraveis.[25]

— que no fim de contas é real a possibilidade de as palavras deterem efeitos físicos. Estes efeitos não podem ser certificados a ponto de se tornarem inevitáveis, mas são de todo o modo possíveis. Em conseqüência, o uso de amuletos ou talismãs como as *breves* só é supersticioso no caso de haver, como ele mesmo define, "uma confiança cega na certeza do resultado". Se alguém usar o amuleto de uma forma meramente tentativa, este uso não será supersticioso mas, bem pelo contrário, um uso piedoso. Embora não beba em quaisquer fontes heréticas, esta posição é, do ponto de vista pragmático, quasi-bruniana.

4.3

Finalmente, e para facilitar a localização nesta polémica, que consumiu um ano e muito papel e tinta na vida da Real Mesa Censória, as posições dos quatro censores encontram-se resumidas no quadro seguinte, a que foi também

23 Francisco Xavier de Santana, Censura: "Breve Santissimo da Marca contra feitiçoes e infestos do Demonio, novamente accrescentado com o Escudo impenetravel aos trovoens, raios, peste, e ar corrupto" (ANTT, RMC, 6, 1770, 109).

24 Joaquim de Santana, Censura: "Breve Santissimo da Marca contra feitiçoes e infestos do Demonio, novamente accrescentado com o Escudo impenetravel aos trovoens, raios, peste, e ar corrupto" (AN/TT, RMC, cx. 7, 1771, 62). Curiosamente, Daniel Concina viu a sua *Theologia Christãa Dogmatico Moral* proibida pela Real Mesa Censória, entre outras razões pelas suas referências à Arte Mágica (cf. AN/TT, RMC, cx. 9, 1775, 23).

25 Idem.

acrescentada como termo de comparação a posição de Giordano Bruno no tratado *De Magia* a que anteriormente fizemos alusão. Neste quadro, necessariamente esquemático, encontram-se explicitados na coluna central os tipos de nexo causal que cada uma destas posições considera poder (ou não poder) existir entre as palavras intrinsecamente entendidas e os fenómenos do mundo físico. Na última coluna enuncia-se a conclusão (necessariamente associada a esta posição inicial) no ponto fundamental da questão: o uso de livros ou palavras ditas ou escritas como forma de atingir determinados efeitos físicos é ou não supersticioso?

Autor/censor	*presumível causa*	*nexo causal*	*presumíveis efeitos*	*conclusão*
Luís do Monte Carmelo *(outubro 1770)*	Palavras	não podem causar	Efeitos físicos	o uso é sempre supersticioso
Francisco de Sá *(abril 1771)*	Palavras	podem assustar os demónios, impedindo-os de causar	Efeitos físicos	não há superstição
Francisco Xavier de Santana *(junho 1771)*	Palavras	podem motivar a intervenção de "leitores celestiais", ou seja, santos, anjos ou até Deus que podem por sua vez causar ou prevenir	Efeitos físicos	não há superstição
Joaquim de Santana *(julho 1771)*	Palavras	podem (ou não) causar	Efeitos físicos	há superstição se o uso for demasiado confiante
Giordano Bruno *(c. 1591)*	Palavras	partilham uma comunidade (*consortio*, *communio*) com	Efeitos físicos	não se trata de superstição mas de ciência

Vemos assim de novo que, segundo um dos censores (Luís do Monte Carmelo), o nexo causal entre palavras e fenómenos é *impossível*, ao passo que para outros dois (Francisco de Sá e Francisco Xavier de Santana) ele é *indirecto*; para Joaquim de Santana, este nexo causal é de natureza *incerta*, sendo contudo uma possibilidade sob várias formas, tanto indirectas como eventualmente directas mas sempre incognoscíveis. No final deste espectro encontrar-se-ia a posição que aqui emblematizámos através de Giordano Bruno, e que postula não só a realidade deste nexo causal como uma verdadeira continuidade entre símbolos e coisas, continuidade essa que é possível e desejável conhecer e controlar — estando este conhecimento, nobre entre todos, bem longe de poder constituir-se como superstição.

5 Círculo / espiral

A última citação de Francisco Xavier de Santana atrás referida dá-nos uma excelente pista sobre as razões implícitas desta controvérsia. Ao sugerir que "as reformas excessivas costumam ter consequencias pessimas, pois que

querendo precaver os abuzos não só se cortam os ramos superfluos mas tão-bem se arrancam as raizes necessarias", aquilo que ele parece temer é que a natureza radical das reformas de Pombal possa vir a pôr em causa a estabilidade das crenças religiosas dos súbditos do Rei de Portugal. E é verdade que veremos nesta ocasião aparecerem pela primeira vez algumas fissuras no edifício até então sólido do sistema de censura de Pombal, e isto três anos apenas após a sua fundação. Numa das extremidades do espectro encontram-se censores como Luís do Monte Carmelo (mas também Manuel do Cenáculo e António Pereira de Figueiredo, que não tiveram papéis importantes na história de hoje, mas que foram ambos protagonistas decisivos na trajectória da Real Mesa Censória) que acreditam neste projecto ilustrado e no papel central do censor como motor dele. Do lado oposto, censores como Francisco de Sá, Francisco Xavier de Santana e Joaquim de Santana, que talvez se perguntassem se estas reformas não estavam no fim de contas a ser levadas demasiado longe.

Em simultâneo podemos também aperceber-nos das auto-representações do censores, que aqui emergem em negativo nesta polémica. No primeiro dos campos, uma visão voluntarista e geométrica da censura, segundo a qual a tarefa do censor é a de distinguir as proposições falsas das verdadeiras e suprimir as falsas, abrindo caminho ao progresso da nação sem ter de tomar em conta quaisquer equilíbrios (sociais, simbólicos ou tradicionais) anteriores. Do outro lado, um tipo de censor mais defensivo e paternalista, de certa forma herdeiro do sistema "tripartido" de censura que precedera a Real Mesa Censória por 250 anos e da sua visão mais pactista e parcelar do papel do censor — e dos poderes. Para este tipo de censor (que ganhou a batalha de que falámos hoje mas cuja natureza se encontra essencialmente em perda no interior da própria lógica em que se funda a Real Mesa Censória) o censor não é uma espécie de Juiz Supremo de Discurso[26]. A estratégia de Francisco de Sá, por exemplo, é dupla e sempre defensiva 1) as *breves* não são livros e 2) o controle das interpretações teológicas cabe à igreja e não à Real Mesa Censória. Para Luís de Monte Carmelo, bem pelo contrário, enquanto as *breves* fossem consideradas objectos impressos, a tarefa do censor seria sempre a de eliminar todas e quaisquer falsidades que elas pudessem conter.

Para finalizar, gostaria de dizer que o que é interessante no estudo à escala micro de uma instituição como a Real Mesa Censória é aquilo que ele revela das tensões sub-institucionais a que ela é submetida. Por exemplo, a maneira como argumentações opostas são defendidas com exactamente o mesmo

26 Esta categorização entre censores "legisladores" e censores de estratégia mais defensiva deve muito às ideias Zygmunt Bauman (*Legislators and Interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*, Cambridge: Polity Press, 1987) e António Hespanha, nomeadamente o artigo "Os juristas como couteiros. A ordem na Europa ocidental dos inícios da idade moderna", in *Análise Social* [Lisboa: ICS], xxxvi, 161.

vocabulário, ou (como no caso de hoje) a maneira como argumentações opostas são defendidas com vocabulário oposto mas tão cedo quanto possível garantindo uma ilusão de conformidade.

Estes censores, habituados a trabalharem sobre obras em vários volumes, prenhes de delicadezas e pormenores eruditos, foram na verdade (como nós) levados bem longe por este livrinho de tal pequenez que facilmente se podia perder entre outros papéis mais importantes, de tal simplicidade que não era seguro se as pessoas o liam ou não, e tão duvidoso que não se podia saber ao certo se era um livro de verdade. Mas esta ínfima prega no liso território do vasto domínio intelectual dos censores acabou por forçá-los, através de uma cadeia um tanto incontrolada de associações, a colocarem-se a pergunta entre todas mais decisiva para o estatuto da própria censura. E a questão é: teremos nós, censores, a última palavra sobre as palavras? Ou melhor: poderemos nós porventura fechar o círculo em torno da produção e interpretação de textos, delimitando-os? Luís do Monte Carmelo parece acreditar que tal é possível, ou no mínimo que tal ideal pertence às estritas obrigações do censor, no que aliás está em pleno acordo com a própria legislação que funda e regulamenta a Real Mesa Censória[27]. Já os restantes censores permanecem mais dubitativos. Talvez, parecem eles querer dizer, que aquilo que tentamos conter com o círculo da censura fuja através da espiral da interpretação e —

Post-scriptum:

deixei este texto terminar abruptamente, como terminam às vezes os documentos que lemos nos arquivos. Chega-se ao fim de um fólio e – nada. Somos forçados a perguntar-nos que haveria para lá daquele salto no vazio. Por que é que o texto acaba assim abruptamente? Ou seja, que escreveria eu se não tivesse deixado o texto inacabado? Vou tentar responder a esta pergunta.

Enquanto este foi um texto inédito estive muito tentado a manter o final assim, sem qualquer justificação. Isto porque, ao finalizar-se a discussão sobre qualquer livro, aquilo que os censores se perguntam entre si, ou o próprio censor a si mesmo, no diálogo interior que certamente manteria durante o processo decisório, é o que acontecerá ao livro depois de lançado à interpretação dos leitores exteriores à Real Mesa Censória. A interpretação é a grande incógnita e ao mesmo tempo a grande condicionante dos censores, e como vemos a maneira de cada um responder a esta incógnita tem vastas implicações

27 Cf. nomeadamente o *Regimento da Real Mesa Censória* de 18 de maio de 1768. V. ainda Rui Tavares, *O Labirinto Censório. A Real Mesa Censória sob Pombal (1768-77)*, Lisboa: ICS-UL, tese de mestrado, 1997, p. 9-26; Id., "Lembrar, esquecer, censurar", in *Estudos Avançados 27*, São Paulo: USP, 1999, p. 125-154.

políticas. A questão de Luís do Monte Carmelo era saber se um censor poderia deixar passar um erro ou uma falsidade para a "luz pública", com cónseqüências funestas a vários níveis. Francisco Xavier de Santana, por outro lado, perguntava-se: estaremos cortando os ramos supérfluos ou as raízes necessárias? Outros censores avisavam Luís do Monte Carmelo de que a tentativa de circunscrever todo e qualquer discurso constituía uma missão inglória, sempre sujeita à indeterminação das utilizações pessoais do escrito (pias ou supersticiosas, no caso em apreço). A imprevisiblidade destas utilizações constitui o âmago da decisão, e a decisão final é quando o censor salta no vazio. Daí a minha intenção: este salto no vazio do censor seria, então, o salto no vazio do próprio texto, que se calaria a meio de uma frase, um pouco à maneira da última frase de Wittgenstein no *Tractatus Logico-Philosophicus*: "Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio"[28].

Não me passou despercebido que este desejo de uma continuidade entre o texto e o mundo exterior a ele (quando o texto fala do desconhecido, deve ele próprio calar-se) se encontrava sob a influência dos próprios livros-amuleto tratados pelos censores nesta polémica. Não devo então terminar sem acrescentar algumas notas, necessariamente breves, sobre estes textos.

Uma primeira característica notória deste tipo de textos é a sua natureza vinculativa.

Segundo o *Vocabulário Português e Latino* de Bluteau[29], "amuleto" é um termo médico. A sua etimologia não está comprovada, mas a hipótese que se levanta em primeiro lugar é que a origem do termo esteja na palavra grega para "liame" ou "atadura", "porque de ordinário os amuletos se trazem atados". A ideia de que um amuleto é algo que "ata", que alcança, une e congrega realidades distintas e que, de certa forma, é ele mesmo um elemento que se encontra entre dois mundos, aparecia também em Giordano Bruno resumida pela noção de "vínculo", apresentada no tratado *De Magia* e explorada em pormenor no subsequente *De Vinculis in genere*.

A noção de "vínculo" é de facto a ideia-chave deste pensamento. Os textos que pertencem à tipologia das *Breves de Marca*, e que se encontram no próprio fundo da Real Mesa Censória, propõem diversos tipos de vinculação ao mundo extra-textual. Sugere-se através da utilização do texto uma intermediação, que se efectiva como se as práticas associadas a estes livros pudessem ser uma espécie de ganchos que, a partir do mundo humano, alcançassem e

28 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus*, 6.54 [in *Tractatus Logico-Philosophicus / Investigações Filosóficas*, trad. de M.S. Lourenço, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3. ed., 2002].

29 "Amuleto. Termo de médico. Dão-lhe os Etymologicos varias derivações, Gregas, & Latinas. Os que o fazem vir do Grego, o derivão de Anima, que he *Liame*, ou *Atadura*, porque de ordinario os *Amuletos* se trazem atados [...]". Cf. Bluteau, *Vocabulário Português e Latino*, Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. Interessante também a entrada referente à palavra *talismã* (grafada "talisman") à qual, diversamente de amuleto, é dado um sentido ímpio de "vã crença".

fixassem (atassem, ligassem) o mundo natural, divino ou infernal, constituindo entre todos feixes de comunicação e poder. Estes vínculos podem ser cronológicos, corporais, físicos ou outros. Alguns exemplos breves de vinculação

- cronológica: "Ouvindo as horas dirá o seguinte / *Jaculatoria / Pelas vossas Chagas, / Pela vossa Cruz / Livrai-nos da Peste, / Divino JESUS*"[30]. Esta indicação promove a ideia de que a repetição de uma oração mental, semiconsciente, repetida ao longo do dia segundo um intervalo constante, funciona como activação da virtude física do texto. Também se pode interpretar esta prescrição de forma diversa (embora não inteiramente contraditória) como sugerindo que a tendência do objecto para a inércia tenha de ser contrariada pela demonstração de fé do utilizador do livro – *utilizador* apenas, uma vez que o verdadeiro leitor será outrem.
- corporal: prescreve-se ao fiel que utilize o amuleto junto ao corpo, ou debaixo da roupa, ou atado à zona do corpo mais afecta ao tipo de malefício que se quer prevenir "*trazendo-o cada hum comsigo, depois de bento, e com a devida veneração e reverencia, livra da Peste, e affugenta os Demonios*"[31];
- física: ordena-se, por exemplo, o recitar de uma oração no momento em que ocorrerem determinados fenómenos. É o caso da célebre oração a Santa Bárbara contra as tempestades, incluída na *Breves de Marca*;
- gráfica: letras dispostas de uma determinada forma (de cruz, por exemplo): "*os caracteres, e palavras Divinas, formadas, e escriptas por S. Zacharias Bispo antigo de Jerusalem, com a mesma forma, em que as traz o livro intitulado* Collectio Benedictionum *pag. 181; por ter mostrado a experiencia, que usada com fé esta devoção applaca a mesma peste*"[32]; noutros casos, os próprios caracteres dispostos em certa forma resumem orações inteiras que o leitor pode nem sequer conhecer, mas cuja virtude se encontra ali contida nas suas iniciais: "*Quando no anno de 1546 grassava em Trento um gravissima peste, referem, que os Padres do Concilio Tridentino trouxerão comsigo devotamente certas letras, ou characteres dispostos em fórma d'uma Cruz, composição esta de S. Zacharias Bispo de Jerusalem; e com effeito achárão os ditos Padres ser um remedio util contra a peste trazer cada um comsigo com veneração aquellas lettras; porque significão várias jaculatórias devotas, e oraçõesinhas affectuosas*"; noutros casos ainda, encontram-se nomes (por exemplo, as listas de nomes

30 *Remedio Celestial, e Divinamente Revelado contra a Peste.* Distribue-se no Mosteiro, do Smo. Sacramento em Alcantara de Lxa., enriquecido com huma Devotissima Estampa do Snr. JEZUS do Afflictos, que já vai benta. Adverte-se que as Cruzes, e Letras, ou Caracteres Revelados já levão todas as Bençaons necessarias. Ms. [ANTT, *Real Mesa Censória*, cx. 405, doc. 6850c]. Existe uma versão impressa de 1833.

31 Id.

32 *Flagello contra a peste, e contra os demonios, Puxado pela Fé, e pela Caridade; muito util nas presentes necessidades, e confirmado pela experiencia, que usado com fé applaca a Peste, e afuggenta os Demonios obsidentes.* Lisboa: Impressão Regia, 1811, com licença. [Real Mesa Censória cx. 405, doc. 6845.] [versões de 1833: docs. 6844c e 6844e].

de Deus, oriundas já da tradição cabalística) protegidos de ataques provindos *do exterior do texto* por cruzes: "*In nomine Pa@tris, et Fi@li, et Spiritus @ Sancti, Amen, @ El @, Eloym @, Sother @, Emmanuel @, Sabaoth @, Agia @, Tetragramaton @, Agyos @, ó Theos @, Ischytos @, Athanatos @, Jehovah @, Ya @, Adonay @, Suday @, Homonsion @, Messias @, Eserchеye @, Increatus Patre @, Increatus Filius @, Increatus Spirictus Sanctus @. JESUS @ Christus vincit @, Christus Regnat @, Christus Imperat @*"[33].

• por contigüidade: encontram-se neste caso os objectos que sugerem relíquias, – poeira, pedaços de madeira, etc. –, e que se encontram em contigüidade física com o texto, reforçando o carácter intersticial (isto é, de interposição entre mundos diferentes) do livro-amuleto.

Existem ainda outras instâncias da vinculação pretendida por este tipo de textos. Tentemos avançar com algumas razões para este tipo de procedimento.

Por um lado, o livro pretende sugerir ou efectivar o tipo de virtudes extrínsecas de que falava Luís do Monte Carmelo. Por outro lado, o livro pretende automatizar a sua relação com o leitor, levando-o a repetir orações ou gestos de forma não reflectida, ao ouvir bater as horas ou aproximar-se uma trovoada. Desta forma o texto se exterioriza e prolonga para lá de si mesmo, ao colocar-se em linha, ou sincronizar-se, com o mundo físico, ao mesmo tempo em que assegura a sua sobrevivência, sob a forma de reflexo, nos hábitos daquele utilizador.

Este carácter programável do texto, ou seja, o facto de o texto encerrar em si instruções que vão para lá da sua mera leitura é, em si, uma segunda característica original neste tipo de amuletos escritos. Ao facto de o texto se activar automaticamente por via da repetição semi-consciente de determinados gestos ou fórmulas acrescenta-se ainda outro efeito programado do texto: a sua auto-reprodutibilidade, prevista por exemplo nas ordens que determinam a cópia do texto em cadeia ou a sua duplicação manuscrita.

Finalmente, em muitos destes casos o livro não serve para ser lido pelo seu utilizador; chega-se mesmo a sugerir que a sua utilização seja até mais indicada para quem não saiba ler e dão-se instruções para a activação das virtudes físicas do livro por vias alternativas à da leitura.

33 *breve ss.mo* [gravura com uma cruz irradiando raios de luz] *da marca / contra os maleficios, e artificios / do demonio, e seuus sequazes*, Porto: Imprensa do Gandra 1825. *Com licença da Commissão de Censura.* Repare-se como este título, posterior em mais de meio século às breves de marca que motivaram a discussão entre os censores da Real Mesa Censória, ainda invoca claramente a tradição das breves de Marca de Ancona. Formalmente, contudo, trata-se de um espécime bem diferente do descrito por Luís do Monte Carmelo, uma vez que consiste em apenas uma folha de formato semelhante ao actual A4, com sinais (no exemplar consultado) de ter sido dobrada em quatro, provavelmente para guardar no bolso, e sem ser acompanhado por terra, pedaços de madeira, ou qualquer relíquia. Outro espécime, de características formais semelhantes ao agora descrito, mas sem data ou local de edição, tem um título ainda mais semelhante ao das *Breves de Marca* de 1770-71: *breve santissimo da marca / Contra feitiços e infestos do demonio, e contra todos os perigos diabolicos, que pódem acontecer na vida.* Cf. Biblioteca Nacional de Lisboa, HG 5241//12 A. Note-se ainda como só as três pessoas da sagrada trindade levam uma cruz no meio da palavra; os restantes nomes encontram-se protegidos por uma cruz antes e depois da palavra.

"Adevertencia: Deste Compendio de Orações devem todos os Fieis Christãos fazer uso não sómente em rezallas, mas ainda mesmo em trazellas comsigo; e muito especialmente as Pessoas, que não sabem ler; *que a estas lhes valem, trazendo-as comsigo, e tendo quem lhas leia para as ir rezando; e quando isso lhes falte, rezando os Padre-Nossos, // e Ave-Marias, Gloria-Patris, e Salve-Rainhas, offerecidos a Deos nosso Senhor, a nossa Senhora, e aos Santos; tudo como aqui mesmo se declara"*[34]

Afinal, o que é um livro se não servir para ser lido? "Um livro", dizia o Padre António Vieira, "é um mudo que fala, um surdo que responde, um cego que guia, um morto que vive, e não tendo acção em si mesmo move os ânimos e causa grandes efeitos..."[35]. Uma formulação que parecendo dar razão a Luís do Monte Carmelo ("não tendo acção em si mesmo"), fala também de "um morto que vive", "move os ânimos e causa grandes efeitos". Os efeitos que causa dependem dos ânimos que move, ou seja, de que leitores falamos quando falamos dos livros.

Estas características do texto-amuleto, – o seu carácter vinculatório, programável, e auto-reproductível – devem modificar, segundo creio, o tratamento historiográfico que lhes é concedido normalmente.

A primeira conclusão a retirar tem a ver com o grau de perigosidade das ideias, quando comparando textos escritos ou discursos falados. Trata-se de uma questão recorrente: o escrito é mais perigoso do que as palavras, ou o inverso? A historiografia da imprensa utilizou tradicionalmente o exemplo da reforma protestante para responder a esta pergunta atribuindo ao escrito maior poder subversivo[36]. Já outros autores lembram como uma das primeiras tarefas dos inquisidores, quando colocados perante relatos orais, era precisamente a de pedir à testemunha que passasse esse relato por escrito, notando em conclusão como o escrito é mais controlável do que o oral[37]. Mas o que estes livros-amuleto sugerem é que a questão se encontra mal colocada – embora os próprios censores, por exemplo, também a tenham levado muito a sério[38]. Não são os textos nem as palavras ditas que são subversivas; o que é mais difícil de controlar é o tipo de conteúdo que salta facilmente de formato, do escrito para o falado para o gestual para as formas

34 *Compendio de orações contra o mal da Peste, e Mortes repentinas, Males contagiosos, e o Mal de Sezões, offerecido a todos os Fieis Christãos, que com o uso destas Orações quizerem alcançar de Deos Nosso Senhor o serem livres destes terriveis males. Por hum Devoto.* Lisboa: Impressam Regia, 1809. Sublinhado meu.

35 "Sermão de Nossa Senhora da Penha de França" [1652].

36 Cf. Elizabeth Eisenstein, *The printing revolution in early modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Ver tb. "Defining the initial shift"em FINKELSTEIN, David & MCCLEERY, Alistair (Eds.), *The Book History Reader*, London: Routledge, 2002.

37 Cf. Richard Kagan, *Lucrecia's dreams: politics and prophecy in sixteenth-century Spain*, Berkeley: University of California Press, 1990 e Fernando Bouza Álvarez, Imagen y propaganda. *Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998.

38 TAVARES, Rui., *O Labirinto Censório*, cap. 4.

de vestir e para os hábitos quotidianos, e vice-versa. Este argumento é bem exemplificado pelo facto de que a única parte das *Breves de Marca* que os censores da Real Mesa Censória concordaram em suprimir – a oração portuguesa a Santa Bárbara, contra as tempestades – tenha sido a que melhor sobreviveu até aos dias de hoje, quando muita gente ainda a recita semi-conscientemente, sempre que ouve trovejar[39].

Outras conseqüências interessantes referem-se mais ao âmbito da história da leitura, onde nos últimos anos têm sido comuns as chamadas de atenção para a diversidade de utilizações do objecto escrito, nomeadamente impresso. A mesma historiografia tem lembrado que os leitores "directos"de muitos textos não passavam de uma minoria de entre os leitores efectivos, grande parte dos quais acedia a esses textos através da audição de leituras em voz alta[40]. As "breves de Marca" e outros livros-amuleto parecem, deste ponto de vista, constituir um ponto extremo destas utilizações alternativas dos impressos e dos escritos em geral. No entanto, as suas conseqüências parecem ir ainda mais longe, não só ao reconfirmarem a existência de utilizadores não-leitores dos livros, mas principalmente ao pressuporem a existência de leitores não-humanos dos mesmos. Esta é uma questão que não me parece justo esquecer deste debate, uma vez que, como vimos, os leitores finais destes livros podem ser anjos, santos ou demónios, e Deus evidentemente em última instância – e leitores de duas formas, uma vez que são os leitores pretendidos dos textos, e os leitores também das próprias utilizações que os crentes fazem dos seus livros (demasiado confiantes ou humildes, ímpias ou devotas). É no contexto destas leituras que se deve entender a "teologia da recepção" que praticam os censores (excepto Luís do Monte Carmelo): "pode ser que se comova Deus", "pode ser que se assustem os demónios", "pode por intercessão dos anjos"[41]. Poder-se-á fazer história da leitura destes livros, ou outros com características análogas, esquecendo estes leitores e aquilo que deles se pretende, ou, como diria Vieira, os "ânimos" que se movem e os "efeitos" que assim se causam?

Por último, espero que ao falar de "teologia da recepção" tenha conseguido evitar a impressão, que Luís do Monte Carmelo certamente subscreveria, de que estas eram apenas utilizações pouco cultas, ou "rústicas", dos

39 Não existe uma maneira simples, tanto quanto sei, de comprovar esta minha asserção. O célebre poema de Alberto Caeiro "Esta tarde a trovoada caiu...", onde Fernando Pessoa imagina um Alberto Caeiro rezando ("não sei porquê – eu não tinha medo") a Santa Bárbara, desejando poder acreditar em Santa Bárbara – intui-se – como toda a gente, é no entanto uma boa ilustração do favor colectivo que esta oração conhecia em Portugal por volta de 1915, e suspeito que a situação não se tenha alterado muito até à actualidade.

40 Refiro-me a todo o trabalho de renovação da história do livro e da leitura protagonizado por Roger Chartier. Para estes pontos em particular, ver: *As Utilizações do Objecto Impresso*, Lisboa: Difel, 1998 e *A Ordem dos Livros*, Lisboa: Vega, 1997. André Belo, *História & Livro e Leitura*, Belo Horizonte: Autêntica, 2002, fornece um excelente resumo da evoulução deste debate.

41 Ver acima os comentários às censuras de Francisco de Sá e Francisco Xavier de Santana.

textos. Bem pelo contrário, as duas tradições que se confrontaram na Real Mesa Censória (e o meio termo entre ambas que, de certa forma, saiu vitorioso) eram ambas visões sofisticadas da palavra dita ou escrita. Harold Bloom propôs delas, em *A Map of Misreading*, uma cartografia particularmente afortunada, ao dividi-las sob dois termos: *logos e davhar*[42]. Ao *logos* pertencem a lógica, Platão, os Rabinos e Sto. Agostinho. À *davhar* [palavra, em hebraico] pertencem a retórica, os sofistas, os cabalistas e os gnósticos – de certa forma vindicados pelo Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* ("...o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem..."[43]). Esta deslocação, operada a partir do *sentido do texto* para *o que fazemos efectivamente com o texto* recorda a distinção de J.L. Austin entre as asserções declarativas e as performativas[44] a que H.P. Grice se referiu nestes termos]: "a teoria performatica da linguagem [speech-act theory] constitui uma introdução às problemáticas da linguagem não enquanto estrutura trascendental mas enquanto comportamento social humano"[45]. Resta perguntar que tipo de asserção é uma oração como a de Santa Bárbara – a qual, não possuindo nenhuma das palavras-chave das frases perfomativas ("prometo", "juro", etc.), pretende no entanto afastar efectivamente as tempestades? Aquilo de que precisamos agora é de uma pragmática da superstição.



42 BLOOM, Harold. *A Map of Misreading*, Oxford: Oxford University Press, 1975 [2. ed. 1980].

43 Cf. *Investigações filosóficas* [edição citada], §43.

44 Cf. J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford: Oxford University Press, 1962; Stanley Fish, "How to do things with Austin and Searle" in *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1980. John Searle, "Speech Acts" – ver a excelente recolha deste e de outros textos em Geirsson, Heimir & Losonsky, Michael (Eds.), *Readings in Language and Mind*, Oxford & Cambridge MA: Blackwell, 1996.

45 GRICE, H.P. "Logic and conversation": *"... speech-act theory is an inroad into the problematics of language not as transcendental structure but as human social behaviour", e continua, considerando-a "... a persuasive method, alternative to mainstream linguistics (Plato – Augustine – Saussurre – Chomsky)"*. Cf. Geirsson & Losonsky, op. cit.

Humboldt e Gonçalves Dias: a visão do Amazonas desde o alto

Lúcia Ricotta

Numa das passagens sobre a vida e a obra de Gonçalves Dias, Manuel Bandeira chama a atenção para "uma das mais belas páginas da prosa gonçalviana" e faz a propósito comentário valioso sobre como o poeta romântico representou a natureza tropical a partir de uma visão de altitude[1].

Pode-se supor, de saída, que a passagem importa porque aponta para certa romantização no descritivismo da natureza local pelos românticos e porque é particularmente exemplar do enfoque histórico-literário praticado por Manuel Bandeira. Mas a passagem interessa, sobretudo, por identificar um modo descritivo de representar que, já consolidado na cultura científico-romântica européia, estava de tal forma articulado entre as produções discursivas e os materiais dos quais se nutriam os autores brasileiros para constituir e firmar sua idéia de nação e de paisagem americana. Originando aqui, em meados do nosso século XIX, não apenas uma literatura descritiva e evocatória de sensações paisagísticas como também uma historiografia específica determinada a quantificar e a qualificar o espaço e as temporalidades do cenário americano.

Na esteira da proliferação de descrições científicas e poéticas, muitas vezes calcadas no gênero relatos de viagem, encontramos a versão de Gonçalves Dias com um quadro natural do Amazonas. Por ocasião das viagens da missão científica ao norte do país, 1859 a 1861, o poeta experimenta uma espécie de "surto lírico" animado pelos assuntos que lhe oferece a região. A preocupação em descrever um rio, tão central para configuração das cenas americanas, explicita a redefinição que se ensaia nos modos de visualizar e representar a natureza local. Funcionando, então, essa exploração poética do Amazonas como um meio privilegiado para se destacar, de um lado, seguindo a linha explorada por Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*, a estreita proximidade entre determinado enquadramento da paisagem americana pelos viajantes e o

1 BANDEIRA, Manuel. " A Vida e a Obra do Poeta". In DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro. Esse texto ora indicado é uma versão condensada do *Gonçalves Dias. Esboço biográfico*. Rio de Janeiro.

esforço local de historiá-la e representá-la, e de outro, para avaliar a contribuição pessoal de Gonçalves Dias, membro do Instituto Histórico, ou ainda para identificar de que forma um modo específico de ver e registrar vistas contribuiu para um diálogo entre a produção de alguns letrados brasileiros do século XIX e o universo artístico e científico da passagem do século XVIII ao XIX europeu.

Nos termos ainda desse diálogo, é importante atentar para a organização de um país recém-independente politicamente que precisava fundar e firmar, para si e para o estrangeiro, uma imagem original. Posto que constituída, a elite letrada imperial tinha de encontrar elementos e realizar "projetos históricos" que dessem densidade e visibilidade à experiência brasileira da diversidade e à exigência, característica do período, de afirmação de uma unidade local, coesa, de uma imagem de nação e de paisagem tropical.

Voltando ao comentário de Manuel Bandeira, vejamos como ele entrou em explicações a respeito da descrição e do modo de visualização da natureza amazônica pelo poeta romântico. Para, depois, verificar, na carta a que se refere Bandeira, traços comuns à descrição naturalista de Humboldt nas páginas de Gonçalves Dias. Ao fazer isto, reconhece-se que a figuração de uma imagem romântica no interior desta prosa gonçalviana se prende a determinada imaginação topográfica presente pela primeira vez nos relatos estrangeiros sobre a América[2].

Bom, leiamos o comentário de Manuel Bandeira para estabelecer um ponto de partida que permita pensar que elementos configuram uma recepção de Humboldt na prosa de viagem gonçalviana. Transcrevo a passagem de Bandeira:

> A grandeza do Rio Amazonas, em sua visão de conjunto, é coisa que só o avião pode descortinar. No tempo de Gonçalves Dias, só com o auxílio da reflexão é que ele se torna assombroso. Suas impressões estão numa carta mandada em 20 de dezembro de 1861 a Antônio Henriques Leal. Essa carta é a melhor prosa que nos deixou o poeta, e está cheia de descrições admiráveis daquelas terras que se esboroam e se refazem com surpreendente facilidade. Soberba página, que devia estar recolhida nas antologias, igual às melhores de Alencar e já com o ante-sabor das de Euclides da Cunha.[3]

Qualquer que fosse o objetivo de Manuel Bandeira com a comparação, é importante sublinhar que "as melhores [páginas] de Alencar" tinham sem dúvida muito do recurso descritivo-topográfico dos painéis majestosos da natureza americana. E, já que todo o início de *Os Sertões* é formado por tomadas de vistas feitas pelo alto, como que a lançar o leitor num amplo olhar de sobrevôo[4],

2 Menciono aqui o importante trabalho de Flora Süssekind que projeta em nossa literatura do século XIX os múltiplos ecos de autores estrangeiros: SÜSSEKIND, Flora: *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

3 BANDEIRA, M., op. cit., p. 40.

4 CUNHA, Euclides da. "A terra". *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 101-106.

a menção ao nome de Euclides da Cunha é também absolutamente sugestiva.

Quanto ao comentário a propósito da "visão de conjunto", "coisa que só o avião pode descortinar", Bandeira parecia estar referindo-se à sua experiência pessoal ou à experiência histórica do Brasil da década de 50 e 60, e como que destinado a reafirmar a impossibilidade efetiva de a visão do avião ter sido experimentada por Gonçalves Dias no século XIX

O que resulta daí? Resulta não um limite, mas, ao contrário, um só passo adiante. Posto que impossibilitado de experimentar a altura de um avião, Gonçalves Dias não se achava, no entanto, impossibilitado de ler os viajantes e seus quadros naturais que prometiam alimentar sua imaginação. A trajetória dos viajantes estrangeiros trazia-lhe à memória um dos prazeres em tais ocasiões de viagem: experimentar, num único golpe de vista, as paisagens-à-distância e ver, porém, as coisas distantes como imediatas e presentes.

É exemplar desta atitude perante o mundo natural a descrição do Pico do Teyde feita na carta de Humboldt ao irmão Wilhelm von Humboldt no dia 23 de junho de 1799:

> Voltei do pico ontem à noite! Que espetáculo!... Fomos até o fundo da cratera; talvez mais longe do que nenhum outro naturalista [...]. Deus! Que sensação a esta altura (1.500 pés de altitude); acima, a abóbada do céu azul escuro; antigas correntes de lavas a nossos pés; ao redor, esta cena de desolação estava cercada de bosques de loureiros; ao longe, abaixo, vinícolas dentro das quais pequenos conjuntos de bananeiras se espalham e se estendem até o mar, as graciosas cidadezinhas ao longo da costa, o mar e todas as sete ilhas entre as quais Palma e a Grande Canária aparecem abaixo de nós como uma carta de geografia.[5]

Repare como a composição deste quadro projeta, entre a virtude de introspeção reflexiva do ato de olhar a natureza, o gosto pelo lance topográfico e pela observação empírica, de forma a não ser mais possível representar a paisagem americana sem, contudo, utilizar os recursos ora da perspectiva única e imóvel do viajante ora da figuração de um lugar móvel para o olho na visualização de cenas.

A altura do Pico do Teyde desenha, para Humboldt, um cenário pródigo em sensação paisagística. A 1.500 pés de altitude, ele experimenta um sentimento invisível de amor à natureza e, ao mesmo tempo, torna visível o mundo físico que contempla através da cartografia. O quadro invadido, porém, por determinada noção de tempo – como sucessão e fluxo – move-se deixando passar uma reflexão sobre os atributos de historicidade dessa "cena de desolação" e uma observação detalhada de um cenário descrito como representação gráfica.

Posto que persiste, neste quadro, o caráter de fluxo do movimento temporal na idade do gigantesco vulcão, a retomada cartográfica da paisagem,

5 HAMY, E. T. *Lettres Américaines d'Alexandre de Humboldt*. Paris: E. Guilmoto Éditeur, 1905, p. 21.

com seu nítido impulso de atemporalização, prometia só agravar a tensão presente na imagem de Humboldt.

Convém dizer que Humboldt era favorecido por um contexto de formação, de um período pós-revolução francesa, e, talvez, a falta de fixidez, promovida pelo gosto de suas constantes viagens, era o essencial para os efeitos da *Bildung*. Era no meio das inúmeras vistas da natureza por ele selecionadas que se interpunham os movimentos de reconciliação e confronto entre mundo interno e mundo externo, entre o visível e o invisível e entre os deslocamentos, qual fossem temporal e/ou espacial.

Pelo que respeita, entretanto, à dedicação do nosso romântico brasileiro às viagens científicas ao norte do país, é bem diferente o papel das cenas naturais, porém de merecimento incontestável. No Amazonas literariamente descrito por Gonçalves Dias domina, fosse pela via do entusiasmo patriótico, um sentimento de reconciliação com a paisagem; não há propriamente uma reflexão impulsionada pelos desdobramentos da subjetividade junto ao mundo natural. São menos comuns os exemplos brasileiros que satisfaçam esses moldes. Naturalmente, o poeta era um homem do seu tempo e do seu país. Ainda quando tratasse do desconforto e desilusão diante do rio, seu patriotismo era nota distintiva a revelar um enquadramento especular da cena amazônica. Cito passagem da carta:

> Vós que, semelhantes a mim e a muitos outros, [...] vos entristeceis [...] com o jeito que as nossas cousas vão tomando, acaso porque se vos tornou menos risonho o céu da vossa imaginação [...] vinde-me aqui passar um quarto de hora em noite de luar sereno, ou nessas noites de escuro, ainda mais belas e mais serenas que as outras [...], e haveis de achardes outro, e, [...] sequer por alguns momentos podereis sentir [...] orgulho de vos chamardes "brasileiro".[6]

Nos 24 meses de missão científica, Gonçalves Dias se fazia de um viajante, um narrador de expedição ao interior do país. "Na Europa fizera estudos especiais [...]. Dedicou-se a estudar craniologia; galvanoplastia para modelar os pés e as mãos dos indígenas; fotografia para retratar espécimes e paisagens; química, física e fisiologia"[7]. Tudo era matéria para se definir literariamente a nação: retratos úteis, classificações, notas, desenhos, belas paisagens. Atitude, aliás, quase obrigatória entre os letrados brasileiros, membros do Instituto Histórico, na afirmação de uma mimésis naturalista ligada ao conhecimento científico de suas origens e peculiaridades.

Aos que não tiverem lido os *Quadros da Natureza* de Humboldt parecerá excessiva esta nossa aproximação; todavia, a aproximação é comprovada à vista de uma circunstância: por volta de 1860, Gonçalves Dias estava

6 Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, Manaus, 20 de dezembro de 1861. DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959, p. 831-836.

7 LEAL, Antônio Henriques, apud BANDEIRA, M., op. cit., p. 39.

escrevendo uma monografia dada pelo Imperador e pelo Instituto Histórico para aventar "se existiram amazonas no Brasil e, se existiram, quais os testemunhos da sua existência". Este ponto exigiu do poeta a leitura, entre outras relações de viagens, do tomo 8 do *Viagem às Regiões Equinociais* de Humboldt. E parece ter sido exatamente esta leitura que deu o razoável fundamento para se decidir pela negativa:

> Se nos repugna admitir a existência de verdadeiras amazonas em qualquer parte do mundo, se depõe contra a sua existência o fato incontestável de não terem sido vistas nunca, nem por Europeus, nem por indígena algum; porque de nenhum leio que fosse testemunha ocular [...]; se tudo isto assim é: poderemos mais por deferência para com a autoridade de Humboldt, do que por consciência admitir a suficiência da razão que este autor alega, de que não devemos rejeitar inteiramente uma tradição tão vulgarizada.[8]

É pela comparação de um modelo que Gonçalves Dias parece reivindicar, no interior do panorama romântico local, um amplo repertório de temas e sentenças.

Mesmo que as referências diretas de Gonçalves Dias a Humboldt só tenham sido feitas no *A Lenda das Amazonas*[9], é na retomada específica do descritivismo naturalista e, portanto, de um modo de ver o mundo físico, que se pode vislumbrar certa interlocução na figuração do olhar de sobrevôo de Humboldt e da visão de altitude por Gonçalves Dias.

O olhar do naturalista alemão, descrito em seu encontro junto ao Novo Mundo, pode manifestar todas as condições e motivos para constituir uma fisionomia de uma nacionalidade literária. A importância do lugar do olho de Humboldt e de suas perspectivas quando contempla a imensa variedade da zona tropical, o modo de visualizar a beleza paradisíaca da paisagem americana, tudo isto fez das condições topográficas do olhar uma referência. Destaque-se a passagem dos *Quadros da Natureza*:

> Junto das altas montanhas que desafiaram a erupção das águas [...] começa uma vasta planície que se estende até se perder de vista. Se, depois de atravessar os vales [...] e [...] se passar pelos prados onde brilha a verdura clara e suave das canas-de-açúcar do Taiti, ou se deixar para trás a sombra densa dos bosquezinhos de cacau, a vista dilata-se e descansa para o sul sobre as estepes as quais parecem ir-se levantando gradualmente [até] desvanecer-se no horizonte. Arrebatado, de súbito, a todas as riquezas da vida orgânica, o viajante fica surpreendido.[10]

8 DIAS, Gonçalves: *A Lenda das Amazonas*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1951. Esse mesmo texto saiu publicado no tomo XVIII, p. 5 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, 1885.

9 Ibid.

10 (1807) HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da Natureza*. Trad. Assis de Carvalho. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 19?..

Sob essa descrição aflora uma presença muito genérica de Caracas. Humboldt se mostra de certo modo deslocado diante do cenário e impressionado diretamente pela imensidade que vê, deixando evidente que, para figurar um Novo Mundo, paradisíaco e singular, era preciso fitá-lo de longe e do alto dilatando a vista e identificando o diverso e a comunhão do diverso no imenso.

Seu olhar paira numa espécie de vôo sobre a planície vasta, identificando a fisionomia múltipla do relevo e da vegetação. Discriminado cada um desses pontos, seu trajeto de sobrevôo termina equilibrando a diversidade de aspectos da natureza em movimento, no mesmo tempo em que equilibra os desdobramentos de sua subjetividade. A paisagem nascida daí é o resultado de um olhar de altitude que dimensiona a presença poderosa e perturbadora da imensidão e que indica o lugar vantajoso a partir do qual uma cena paradisíaca pode ser visualizada.

Como num jogo de semelhanças e diferenças, a sensação do desmedido experimentada pelo nosso viajante-poeta no Amazonas guarda uma tênue ambigüidade. Logo no início, o Amazonas o desiludiu: "O Amazonas nada mais é do que um rio [...] o eterno rio, na distância de oitocentas, de novecentas léguas ainda parece o mesmo! [...] O que se vê é, com diferença pouco sensível, a mesma cousa". O contato inicial com a imensidão do rio causa-lhe desilusão e monotonia, porém um deslumbramento geral nasce da reflexão, isto é, de um exercício de vôo na contemplação da imensidade, unificando a dinâmica visível dos elementos particulares numa totalidade invisível da grandeza e conjunto do rio. Diz Gonçalves Dias: "O Amazonas [...] vê-se e admira-se, mas é só com o auxílio da *reflexão* que ele se torna assombroso" (grifo nosso).

A reflexão de Gonçalves Dias, como era dispositivo ótico para alcançar determinada altitude, trazia idéia de um Amazonas perpetuamente paradisíaco e replicava em parte o modo de visualização do olhar de sobrevôo de Humboldt. Porém, a imaginação geográfica que ela supõe e sua correlata forma de visualização estão, no caso de Gonçalves Dias, condicionadas por fatores políticos e sociais. A fim de preservar a distância e dar acesso à imaginada paisagem nacional do Amazonas, o poeta verticaliza a vista do rio. Cito-o:

> um paraíso, mas visto de longe. Perto!... Toda a luz projeta sombra [...], toda a medalha tem reverso? Sentem-se logo os meruins, os micuins, os piuns, os mosquitos, as mutucas e os carapanás, – as aranhas, os lacraus, as cobras, todo o arsenal do diabo em número infinito de instrumentos.

Falar de uma descrição humboldtiana no interior dessa prosa de viagem de Gonçalves Dias é admitir certa similaridade entre o gênero de vistas topográficas pelos naturalistas estrangeiros e nacionalistas românticos. Ainda que os objetivos estéticos do descritivismo de Humboldt estejam em muito comprometidos

previamente com os impulsos cartográfico, topográfico e até mesmo geográfico na reivindicação de uma medida visual para o Novo Mundo, eles não deixam de abranger tanto o significado gráfico e científico da descrição quanto o vividamente descritivo e natural dos quadros da natureza.

Gonçalves Dias manifesta também um interesse ligado à vívida aparência das coisas vistas e, seguindo a sugestão de Bandeira, representa e tematiza a natureza física da Amazônia como se estivesse num avião. A visão de altitude confere a sua imagem descritiva do Amazonas a presença especular de um lugar vantajoso de onde se possa imaginar a beleza paradisíaca e original do rio. A altura, o afastamento, a distância aludem à idéia de uma paisagem nacional do Amazonas que precede sua invenção mesma como imagem e constituem, portanto, fator decisivo nesta versão romântica de Gonçalves Dias, como também indicam um deslocamento em geral obrigatório entre os românticos e o próprio brasileiro com relação ao espaço americano: chegar perto demais do Amazonas significava experimentar uma "inferno em miniatura"; era preciso representar a natureza local em condições topográficas favoráveis para que a visualização do rio retomasse seu caráter ideal e o visível desse lugar a um sistema de natureza ancorado no invisível.

As características naturais da Amazônia – as milhares de ilhas, florestas imóveis e gigantescas, a imensidão do rio – tornam-na particularmente difícil para os registros de mapas detalhados e para as vistas privilegiadas. "Não podendo fazer uma idéia perfeita do que é esta imensidade" do Amazonas, o poeta adota então sua alma como interlocutor imaginário. "A alma então se abisma", diz Gonçalves Dias em face do Amazonas, "nada revela perigo, nem à inteligência do homem, nem ao instinto do irracional". E, assim, ele começa a figurar, pelo movimento de afastamento que lhe fora ensinado, listagem do que ali existe e do quadro, qual um idílio, da paisagem brasileira. Eis a descrição:

> À sombra [da] vegetação vigorosa e rica, vem a baunilha encrustar-se nos troncos de superfície rugosa [...] o cacaueiro pouco amigo do sol virá ocultar-se sob estas ramagens frondosas. [...] Acrescente-se a isto milhares de parasitas, infinitas trepadeiras, que se emaranham pelos troncos, debruçam-se dos ares, estrelam a paisagem e matizam o panorama, acariciando a vista e o olfato ao mesmo tempo [...]. Aqui, quer ao clarão da lua, quer no remansear de uma noite serena dos trópicos, respira-se às largas, em ondas, a plenos pulmões, como se toda atmosfera não bastasse para satisfazer a sede do olfato, que se desperta sôfrega, que é poesia ainda, que se converte em amor! – amor por todos quantos respiram sob este céu abençoado, e cujos peitos, se alguns tendes perto, arfam acordes convosco num sentimento invisível de amor da pátria.

Vênia para Luiza – já caem coa calma as avestruzes

Márcia Maria de Arruda Franco

É preciso dizer duas palavras sobre a pesquisa em que esta comunicação se insere, o projeto "Sá de Miranda, um poeta do século XX"[1], que estuda a recepção novecentista, criativa e crítica, da obra mirandina, no Brasil e em Portugal, através das provas de contato, isto é, das citações poéticas, da análise dos textos críticos e da leitura direta de alguns poemas miúdos, *quase* atuais de Sá de Miranda.

Aqui apresentaremos o encontro de Luiza Neto Jorge, morta em 1989, com a obra quinhentista de Sá de Miranda, interessando-nos pelas afinidades, ou seja, pela longa duração dos temas e dos procedimentos poéticos. Em outras palavras, não buscamos apenas ressaltar as diferenças históricas que subsistem e afloram incontornavelmente, como se verá, mas mostrar como o experimentalismo formal, a reflexão sobre o poético, a escrita a partir da releitura de poetas antigos e a dimensão pedagógica da leitura de poemas, técnicas de escrita que foram alvo da prática poética de Sá de Miranda, são, quatro séculos depois, redimensionados por Luiza. Em suma, o nosso objetivo é relacionar aspectos da leitura que Luiza faz de Miranda, através da citação de poemas que exemplifiquem as afinidades detectadas entre os dois poetas dos séculos XX e XVI.

Tanto Luiza como Miranda focalizam o aprendizado adquirido pelo sujeito leitor durante a leitura de seus respectivos poemas. Leiamos "O poema ensina a cair", de Luiza:

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede

1 Este trabalho não teria sido desenvolvido sem o subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian, fornecido em abril de 2000, e sem a bolsa de recém-doutor do CNPq, de julho de 1998 a fevereiro de 2000.

até a queda vinda
da lenta volúpia de cair,
quando a face atinge o solo
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma.[2]

Está claro: o poema ensina a cair sobre o *solo poético*. As quedas no poema de Luiza citado acima são objeto de uma reflexão sobre a leitura de poemas, em que o próprio poema se propõe como uma pedagogia do *cair em si*, espécie de tropeção do eu consigo próprio.

Para entender a dimensão pedagógica da poesia mirandina, será útil relembrar as observações críticas de Maria Vitalina Leal de Matos em relação à hermenêutica estóica de Sá de Miranda, construída através da manipulação dos sinais evidentes do tempo, como o "cheiro da canela".

Ao assumir uma postura pedagógica, que incita o leitor à construção do sentido não evidente, o poeta exige a releitura de seus versos: "aplicando a lição aprendida, o poeta não explica, não descodifica; coloca perante o leitor esse sinal construído, por vezes levemente enigmático, convidando-o implicitamente à interpretação e à dedução das conclusões."[3]

David Mourão-Ferreira (1966), por sua vez, também via na obra de Sá de Miranda uma intenção pedagógica, cujo objetivo era expandir a limitação do público contemporâneo, isto é, com sua escrita hermética, o poeta buscaria ensinar ao sujeito leitor uma maneira de ler a nova poesia, a partir do parâmetro renascentista. A resistência da poesia palaciana à Reforma poética, num primeiro momento, teria levado o poeta a analisar as características desse público que o rejeitava. O primeiro aspecto analisado é o da "mentalidade assinalada por uma indolência congênita". Outro aspecto com que se depara o *Inovador* é a "risa" do público, a "chacota" com que habitualmente se recebe qualquer inovação, como a proposta pela poética renascentista: o princípio criativo da *imitatio*, em que as obras do passado greco-latino e do Renascimento italiano, tomadas como modelos, são emuladas. Sá de Miranda, um torturado da forma, não tem certeza de poder seguir a fundo Horácio: "Ando cos meus papéis em diferenças / são preceitos de Horácio – me dirão / em al não posso, sigo-o em aparenças".

Afora a pedagogia do cair poético, muita gente já viu que Luiza Neto Jorge é uma leitora de poesia antiga: "De mim direi o que deixarem / as falas que flutuam entre mim"[4]. Como se sabe, a poeta releu *Os Lusíadas*, contornando-os

2 NETO JORGE, 1993, p. 141.
3 MATOS, 1987, p. 143.
4 NETO JORGE, 1993, p. 165.

como um duplo em menos na sua "epopéia sumária", *Dezanove recantos*. No livro seguinte, *O amor e o ócio*, Sá de Miranda é a figura poética central, eleita como interlocutora e amante da poeta. O primeiro poema de *O amor e o ócio*, "Pelo corpo", constrói a imagem da leitura e da escrita poéticas como cópula: "infinita invenção / de pétala a escaldar / desprende o falo // a palavra sublinhada / que é ele a avançar-me / pelo corpo // a porta giratória / que me troca / pelo homem e, a este, // o fértil trajo / que lhe cria mais seios / pelo corpo."[5] Aqui diferente do eu-poético mirandino que *tresvaliava como em sonho* a cada visão da amada, diferente da *baigneuse* de Carlito Azevedo[6] que *tresvariava* em seu gozo, Luiza, ao se assumir poeta do gênero feminino, torna-se uma das parceiras na "cópula" entre a leitura e a escrita de poemas, desestabilizadora dos gêneros e das formas.

Também já foi notada a importância da leitura da obra mirandina para a poesia de Luiza Neto Jorge. Nas palavras de Jorge Fernandes da Silveira, em "SO NETO JORGE, Luiza", habita-se um "espaço biobibliográfico", ou seja: a entrada bibliográfica da autora soa como a palavra soneto. Em sua desconstrução de Sá de Miranda e do soneto, "SO NETO, Jorge, Luiza" coloca lado a lado os dois prefixos – bio, biblio –; cria um espaço em que a vida é contígua à leitura. O importante a marcar aqui, do ponto de vista da releitura poética de Luiza, é o fato de a forma soneto, mais do que apenas uma forma introduzida na língua por Sá de Miranda no século XVI, transformar-se em uma espécie de subgênero lírico biobibliográfico.

Num soneto que identifica a poeta biobibliograficamente, um dos mais famosos versos mirandinos: "O sol é grande, caem com a calma as aves", vira "já caem coa calma as avestruzes". O verso de Luiza parece mais uma resposta a outro verso de Gastão Cruz, fecho dum "soneto" dedicado a Miranda, "Dos castanheiros a folhagem árida": "nem já não caem coa calma as aves"[7]. Aqui tomar como base o verso de Gastão Cruz aponta não só para a importância geracional de uma releitura mirandina, mas também para a "materialidade da comunicação poética": "[nem] já [não] caem coa calma as aves / truzes". Luiza, deixando de fora as negativas de Gastão, acrescentaria: "- truzes". Transforma afirmativamente o verso do companheiro de geração, sem deixar de demonstrar uma leitura em nada superficial da poética de Sá de Miranda.

De fato, na década de 70, levantar a questão de uma recepção criativa da obra miúda de Sá de Miranda nos poetas publicados em *Poesia 61* é inevitável. Gastão Cruz (1969), Fiama (1976) e Luiza (1973) fazem homenagens poéticas explícitas a Sá de Miranda. Para alguns desses poetas, o soneto de

5 Ibid., p. 207.

6 FRANCO, 1995, p. 587-590.

7 CRUZ, 1974, p. 196.

teor metapoético, "Tardei e cuido que me julgam mal", que Sá de Miranda mandou, encabeçando a terceira e última remessa de suas poesias, ao príncipe D. João, antes de este morrer prematuramente, no início de 1554, funciona *quase* como um manifesto poético. Gastão Cruz o cita na íntegra no seu texto de crítica literária "A poesia portuguesa hoje" (1973 /1999). Este soneto de Sá de Miranda alude à insatisfação formal do poeta, à sua incessante e torturada busca pelas formas poéticas italianas. Os poetas de *Poesia 61* não eram um grupo poético, mas eram pessoas amigas que compartilharam durante um bom tempo um espaço biobibliográfico. Nos anos 70, Sá de Miranda certamente foi leitura debatida em algumas conversas, em que talvez este soneto metapoético fosse recitado.

Estes três poetas, mais ou menos como Sá de Miranda em sua tentativa de aquisição do ritmo italiano, refletem sobre a relação som-sentido, exigida pela poesia. Em "Filmagem", poema de *O amor e o ócio*, Luiza parece perguntar ao próprio Sá de Miranda: "Que timbre haverá a proteger cada sílaba / dentro da tua íntima palavra"[8]. Em outro livro, num poema, "Sítio absorvido", propõe a equação: "um signo / um estrídulo"[9].

Há em Miranda e Luiza um gosto pelo experimentalismo formal, uma preocupação parecida com a construção material da forma poética, por exemplo, a feitura de "codas", como na "Minibiografia" e na sextina mirandina.

A sextina de Bernardim Ribeiro, "Ontem pôs-se o sol e a noute", como a de Sá de Miranda, era uma forma híbrida, escrita ainda em redondilha maior, o metro peninsular, apesar de se tratar de uma forma renascentista. Para os quinhentistas portugueses a sextina era considerada uma forma italiana, não uma forma provençal, como o eram as esparsas e os diálogos poéticos, que subsistiram na poesia portuguesa pela via da tradição cancioneiril. Ao contrário da de Sá de Miranda, a emocionante sextina de Bernardim não tem coda, congedo, *envoi* ou remate final. Jorge de Sena explica a ausência deste modo:

> Quanto ao fato de Bernardim não ter composto um *envoi* para a sua sextina – se é que não o fez –, é verossímil aceitar que, em forma tão rígida, obrigando à repetição das seis palavras em três versos, ele tivesse evitado o excesso de artificialismo, que teria sido tentar essa repetição adentro do verso octossilábico que usara e era a sua medida pessoal [...] em verso.[10]

À primeira vista esta explicação parece mirar o *envoi* da sextina mirandina, considerada por Asensio (1971, 6) "artificiosa e impotente para mover a roda do sentimento". Esta classificação da sextina de Sá de Miranda não é muito justa: através de um único advérbio, "após", o poeta consegue construir uma

8 NETO JORGE, 1993, p. 210.

9 Ibid., p. 169.

10 SENA, 1963, p. 148.

coda que não é um mero artifício formal, pois comporta relações fundamentais com o resto da sextina e com o todo da sua lírica, avessa aos sentimentalismos. No remate de "Não posso tornar os olhos", temos um resumo ou conclusão do conteúdo da sextina: "Olhos após a vontade, / as leis após o costume, / após a força a rezão!"[11].

Na seqüência da explicação de Jorge de Sena para a ausência da coda na sextina de Bernardim também se pode encontrar um elogio da façanha mirandina de compor um remate final para a sua sextina:

> E não era fácil... Com efeito, nesse *envoi*, ele disporia metricamente de 24 sílabas. Mas as seis palavras – terra, sol, tempo, vontade, dia, noute – somavam, só elas, 11 ou 12 (conforme dia tivesse uma ou duas). Ficavam apenas 12 sílabas disponíveis para as restantes palavras que articulassem a frase. Construir um *envoi* seria, pois, não só um excesso de artificialismo, mas um milagre de expressão... E não era tecnicamente obrigatório fazê-lo.[12]

Sá de Miranda, mais que um "artificialismo da expressão", conseguiria, pois, *quase* um "milagre de expressão", ao compor, através da repetição do advérbio "após", o congedo da sua sextina como uma hierarquia conclusiva. Os seis "conceitos", ou palavras-rima: olhos, rezão, vontade, costume, leis, força – somavam, só eles, 13 ou 14 sílabas, (conforme "leis" tivesse uma ou duas). Se o poeta reescreveu pelo menos seis vezes a sua sextina, a coda permaneceu praticamente sempre a mesma, pois a diversidade na forma de grafar o advérbio "após" e o artigo definido (após ho / ha, apos o/a, apo-lo / la), nas várias versões conhecidas da sua sextina, embora provoque a emergência de sentidos no plano ortográfico – assinalando três modos diferentes de grafar o artigo definido: a forma usada pelo poeta na versão autógrafa, a dos apógrafos e a dos editores antigos – e no da relação entre o castelhano e o português quinhentistas, não significava nenhuma mudança no nível semântico.

Mas o poema "Epitáfio", de Luiza, traz uma alteração semântica para a seqüência fônica que compõe o advérbio "após": "Querida vida. / Pobre pó. / Tão pó a pó. / Após, a pó."[13], que, de certa forma, diminui o *milagre expressivo* da coda mirandina. Agora a coda de Luiza. Em "Minibiografia", ela começa:

> Não me quero nem com o tempo nem com a moda.
> Olho como um deus para tudo de alto
> Mas zás! do motor corpo o mau ressalto
> Me faz a todo passo errar a coda.[14]

11 MIRANDA, 1976, vol. 1, p. 52.
12 SENA, 1963, p. 148-9.
13 NETO JORGE, 1993, p. 288.
14 Ibid., p. 254.

O poema termina com uma coda, reorganizando, não o ritmo, como Sá de Miranda, mas os tercetos do soneto italiano, como Shakespeare. A coda de Luiza é uma moral, bem ao gosto sentencioso de Miranda: "Um poema deixo, ao retardador: / meia palavra a bom entendedor."[15]

Uma leitura rápida desse outro soneto biobibliográfico, "Minibiografia", nos auxilia na leitura de "SO NETO JORGE, Luiza". Espécie inglesa de soneto com três quartetos e uma coda de dois versos, "Minibiografia" parece marcar a presença mirandina em outro livro, *Postais antigos*. Parece continuar a referência a "O sol é grande...", explícita em "SO NETO JORGE, Luiza", apresentando um tema do célebre soneto: o envelhecimento humano, a caducidade do corpo, visto, porém, de um ângulo feminino, impossível para o século XVI:

> Por que envelheço, adoeço, esqueço
> Quanto a vida é gesto e amor é foda;
> Diferente me concebo e só do avesso
> O formato mulher se me acomoda.[16]

Luiza assume uma dupla referência genérica. É mulher só do avesso, do lado que não se mostra, que não está em evidência. Por fora, sem se acomodar ao formato feminino, velha e talvez barbada, é homem, pois olha de cima como um deus, ou seja, concebe-se tão poderosa como um deus masculino. Em seguida, marcando o teor biobibliográfico de "Minibiografia", surge uma outra referência à poesia quinhentista: às Barcas de Gil Vicente, através da singularização de um vocábulo presente em "O sol é grande...": a nave. Aí a morte é esperada como uma *subida à cena* num palco de teatro:

> E se a nave vier do fundo espaço
> Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:
> Logo me leve, subirei sem medo
> À cena do mais árduo e do mais escasso.[17]

O importante a frisar é uma semelhança entre os dois poetas em comparação quanto ao modo de levarem adiante a prática metapoética. Tema alçado em novecentos à categoria de função metalingüística, a reflexão sobre o poético dentro do próprio poema já era praticada nas éclogas quinhentistas de Sá de Miranda, como "Encantamento". A reflexão sobre a prática de poeta assume em Miranda e Luiza uma configuração parecida. O objeto da reflexão não é apenas um conceito de poesia, mas a própria forma material do poema. Na écloga aludida, a música da poesia mirandina é debatida por

15 Ibid.
16 Ibid.
17 Ibid.

Inês e Gonçalo; tia e sobrinho discutem questões materiais da nova poesia: as rimas internas, os decassílabos com ritmos medievais ou toscano, o uso das paronomásias em posição de rima ou de acentuação. No entanto, muitos já disseram, nas palavras de Luiza, que Miranda sofria de problema de metro estulto. Silabar o metro nos dedos para criar um ritmo é estulto? Ou será que querer só um ritmo (o italiano) é que é estulto? É melhor começarmos a citar "SO NETO JORGE, Luiza":

> A silabar que o poema é estulto
> o amado abre os dentes e eu deslizo;
> sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar
> enquanto eu, quase a rimar, exulto.[18]

Luiza quando *quase* rima exulta. Ao contrário de Mário de Sá-Carneiro, Luiza está muito feliz com um "quase". A reflexão sobre a forma poética (por exemplo, a métrica, a rima, a coda) é acompanhada de uma experiência dos limites do poeta em produzir a forma poética perfeita, segundo determinado padrão de composição. A dificuldade da produção material do poema é um tema comum aos dois poetas em questão. Sá de Miranda está bem menos contente com os seus versos; no soneto metapoético enviado ao príncipe, acima aludido, lamenta: "Todos a tudo o seu logo acham sal / Eu risco e risco vou-me d'ano em ano". Os dois poetas refletem sobre os seus limites em produzir as formas que almejam, mas com níveis diferentes de exigência. Sobre a écloga, sobre a comédia, sobre o decassílabo, Miranda. Luiza sobre o soneto biobibliográfico.

Há mesmo muitas afinidades entre a poesia de Miranda e a de Luíza: ambas, ao escreverem "poesia sobre poesia", pertencem à família poética de um João Cabral, todos três poetas que cultivam a pesquisa poética, rítmica, rímica, em suma, a pesquisa formal e a construção genérica criativa. No caso de Luiza, a construção genérica deve ser entendida tanto no sentido de composições poéticas redefinidas como no de poesia escrita por poeta do gênero feminino:

> Conheço toda a terra só de amar:
> sem nós e sem desvãos, um corpo liso.
> Tenho o mênstruo escondido num reduto
> onde teoricamente chega o mar.[19]

Ao contrário das autoras novecentistas, no século XVI, a marquesa de Pescara portuguesa, Leonor de Mascarenhas, cujas únicas sextilhas conheci-

18 Ibid., p. 209.
19 Ibid.

das Sá de Miranda salvou do esquecimento, reunindo-as em sua obra, não tinha consciência de ser um sujeito para a escrita, o que o poeta lamenta, como se pode inferir da "Elegia a uma senhora muito lida em nome de um seu servidor": "Aquela vista que a todos espanta, / aquele entendimento tão profundo, / não sei quem nisto o cega, ou que encanta"[20]. Ao contrário da aia de Filipe II, que morreu fiel ao voto de castidade feito em menina, Luiza, num encontro poético entre o século XVI e o XX, lê Sá de Miranda como se o levasse para a cama:

> Nos desertos – íntimos, insuspeitos –
> já caem coa calma as avestruzes
> – ou a distância, com o oásis, finda:
>
> à medida que nos arcaicos leitos
> se vão molhando vozes e alcatruzes
> ao descerem ao fundo pego, e à vinda.[21]

Miranda é o "arcaico leito" de Luiza, onde, como leitora, se deita, molha a voz e o alcatruz com que retira do fundo pego a água poética. A um leitor atento de Sá de Miranda não pode escapar a referência aos versos da elegia supracitada em que o Amor e a criação artística excelente "Alcançam-se por sorte grande & rara, / lazem em muy profundos, & altos pegos". Os versos do poeta amado, quando lidos, descem ao fundo pego de Luiza e, imediatamente, afloram em sua escrita, "à vinda". Movimento de troca entre o ler e o escrever que imita o ato de tirar água do poço, trazendo a água (a poesia quinhentista de Miranda) do fundo à tona, para torná-la potável na poesia de Luiza. Por exemplo, o primeiro terceto de "O sol é grande...": "Eu vira já aqui sombras, vira flores, / vi tantas águas, vi tanta verdura, / as aves todas cantavam d'amores"[22], ao evocar o passado medieval, através do jogo entre os tempos verbais e rítmicos, parece relido por "SO NETO JORGE, Luiza", com o comentário: "– ou a distância, com os oásis, finda;".

Para concluir este breve estudo comparativo entre Luiza e Miranda, a partir da releitura que a primeira faz do último, é preciso explicitar a maior diferença entre as suas práticas de escrita: ele fala para ser entendido; ela, sem se importar com isso. Sá de Miranda, no Prólogo da comédia *Os estrangeiros*, declara que: "Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam; quem al quiser não fale, e tirará de trabalho a si e a outrem"[23]. Se, para o poeta antigo, a comunicação era a base do seu

20 MIRANDA, 1977, vol. 2, p. 14.
21 NETO JORGE, 1993, p. 209.
22 MIRANDA, 1976, vol. 1, p. 301.
23 MIRANDA, 1977, vol. 2, p. 124.

discurso, era importante que o entendessem e a única razão por que escrevia, para Luiza, ao menos no âmbito da conversa entre amantes, isso é secundário; no longo poema em prosa "Difícil poema de amor", ela se interroga sobre o sentido da fala amorosa: "Alguma vez pretendi dizer-te o que quer que fosse / falava por paixão por tibieza por desgosto por claridade por frio por cansaço / nunca por pretender dizer o que quer que fosse"[24] (Neto Jorge, 1993, 110).



Bibliografia

ASENSIO, Eugenio. Texto integral y comentario del poema de Sá de Miranda "Al son de los vientos que van murmurando". *Separata da Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, III série nº 13, p. 5-22, 1971.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CRUZ, Gastão. *Os nomes [Obra poética, 1961-1974]*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1974.

———. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.

———. *A poesia portuguesa hoje*. 2. ed. corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D' Água, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

———. *O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação*. Cadernos do Mestrado \ Literatura. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - IL , 5, p.5-29, 1993.

JORGE, Luiza Neto. "SO-NETO JORGE, Luiza". *O amor e o ócio*. In *Poesia - 1960-1989*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

LAPA, Rodrigues. Introd. e notas. *Obras Completas de Sá de Miranda*. 4. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1976/7. 2 vols.

FRANCO, Márcia Maria de Arruda. "Tresvariando como em sonho": a lírica amatória de Sá de Miranda e Carlito Azevedo. IV Congresso Abralic, *Anais*... São Paulo: Bartira, 1995, p.587-590.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. "O ideal humano em Sá de Miranda e Luís de Camões", "Reler Sá de Miranda" e "Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia". In *Ler e Escrever*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p.107-168.

MELO NETO, João Cabral de. "Nota do autor". In *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. V-VI.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. 4. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1976. Vol. 1.

MOURÃO, David Ferreira. Sá de Miranda inovação e polemismo. In *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães, 1966, p.23-44.

SENA, Jorge de. "A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro". *Revista de Letras*, Assis, vol. IV, p.137-176, 1963.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A mulher e a água: a parte menos escrita do mar segundo Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge. *Gragoatá*, Niterói, nº 3, p. 119-131, 2ºsem. 1997.

———. *Portugal Maio de Poesia 61*.Vila da Maia, IN-CM, 1986.

24 NETO JORGE, 1993, p. 171.

O leitor moderno no Brasil[1]

Regina Zilberman

Italo Calvino abre o livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de 1979, com uma cena paradigmática, facultando uma primeira hipótese de conhecimento da natureza do leitor contemporâneo. Uma pessoa é informada pela imprensa ter sido publicado um novo livro de um escritor que admira; dirige-se a uma loja para adquiri-lo, ocorrendo o seguinte:

> Passaste por uma livraria e compraste o volume. Fizeste bem.
> Na vitrine da livraria, logo reparaste na capa e no título que procuravas. No trajeto de tua mirada, abriste caminho na loja sob o nutrido fogo da barragem dos livros-que-não-leste que, nas mesas e nas prateleiras, te lançavam olhares ameaçadores, para te intimidar. [...] Por hectares e hectares se estendem os livros-que-podes-passar-sem-ler, os livros-feitos-para-outros-usos-que-não-a-leitura, os livros-já-lidos-sem-que-haja-necessidade-de-abri-los, porque-já-pertencem-à-categoria-do-já-lido-mesmo-antes-de-serem escritos. [...]
> Bem. Ao menos já conseguiste reduzir o efetivo ilimitado das forças inimigas a um conjunto certamente considerável, conquanto calculável, de elementos em número finito, mesmo se esse relativo desafogo é posto constantemente em perigo pelas emboscadas dos livros-que-já-leste-há-tanto-tempo-que-seria-tempo-agora-de-relê-los, livros-que-sempre-simulaste-ter-lido-e-que-seria-necessário-finalmente-te-decidires-agora-a-lê-los-de-verdade.
> [...]
> Tudo isso para dizer que, após percorreres rapidamente e de relance os títulos dos livros em exposição, te dirigiste a uma pilha de exemplares de *Se um viajante numa noite de inverno*, recém-saídos da gráfica, apanhaste um e o levaste à caixa para que se estabelecesse teu direito de propriedade sobre ele.[2]

O romancista, recorrendo a artifícios ostensivamente cômicos, apresenta o mero ato de adquirir um livro recentemente publicado como uma batalha travada entre o leitor e o exército formado pela incontável quantidade de obras impressas. O combate não termina nesse ponto, estendendo-se por mais algumas páginas, até o leitor abrir o livro e começar a sorvê-lo.

1 Sem entrar no mérito dos diferentes sentidos que o termo "moderno" contém no âmbito da História, Filosofia, Estética e Teoria da Literatura, corresponde ele aqui tão-somente ao contemporâneo e atual.

2 CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 11-12.

Calvino faz do leitor o protagonista do romance, realçando suas características principais: depara-se com um universo de obras editadas, mercadorias produzidas não muito diferentes dos demais produtos "recém-saído(s) da fábrica" que, contudo, possuem "beleza diabólica" (p. 13). Essas obras podem se apresentar inicialmente indiferenciadas, mas, ao contrário do leitor, que permanece anônimo, assumem identidades marcantes, que as segmentam em gêneros ou particularizam seu lugar na história geral da literatura e pessoal de cada um. À singularidade das obras opõe-se o anonimato do leitor, que, mesmo no livro de Calvino, não se personaliza nem recebe designação de batismo.

Nada contradiz mais radicalmente a condição do autor que a do leitor: Michel Foucault lembra que a noção de autor corresponde a um "momento forte da individuação na história das idéias".[3] Na contramão desse processo de individuação, contrapõe-se o apagamento do leitor, cujo esquecimento alcançou seu clímax quando a Teoria da Literatura abraçou teses estruturalistas relativas à autonomia do texto e à auto-suficiência da composição artística. Por mais que se insista no diagnóstico de Roland Barthes relativo à "morte do autor", este figura na capa de um livro, ocupa um lugar na história da literatura e apresenta-se como digno de emulação, quando novatos começam a se exercitar no difícil ofício de escrever. Do leitor, espera-se pouco: que saiba ler, tenha instrução e disponha da habilidade de executar o que Roland Barthes lhe consigna: constituir "o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita a escritura". Afinal, ainda que tente reabilitá-lo, o crítico francês também desemboca na despersonalização do leitor: "o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito."[4]

Tal como o autor, contudo, o leitor é uma criatura histórica, nascida no bojo da revolução industrial, que, no caso da literatura, foi propiciada pela invenção e difusão da imprensa no século XV. Roger Chartier destaca que o processo começou antes, pois o nascimento do leitor moderno dependeu de o livro tomar formato apropriado e consolidar-se o modo da leitura silenciosa.[5] Se olharmos para trás, pode-se alocar o início entre os gregos ou hebreus; mas não antes do século XVIII, a leitura tornou-se mania e precisou ser refreada. O leitor, ou sua versão feminina, a leitora, tomou o jeito que conhecemos hoje e se enraizou na história social da cultura.

3 FOUCAULT, Michel. "O que é um autor". In ___. *O que é um autor?*. 3. ed. Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992, p. 33.

4 BARTHES, Roland. "A morte do autor". In ___. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 70.

5 Cf. CHARTIER, Roger. "As revoluções da leitura no Ocidente". In ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: FAPESP; Campinas: ALB; Mercado das Letras, 2000.

Nem por isso conquistou uma identidade. Porque ele coincide com qualquer um de nós, aparece na condição de um vazio, lugar ausente que preenchemos, voluntariamente ou não. Wolfgang Iser apelidou esse espaço de leitor implícito,[6] e Italo Calvino transformou-o em protagonista de seu romance. Nessa posição, teve ilustres precursores: D. Quixote e Ema Bovary o precederam, transformados, ambos, no paradigma do indivíduo que, seduzido pela fantasia propiciada pela leitura, não consegue lidar com a vida prática e deixa-se vencer por ela. Nestes casos, porém, a "fome de ler", de que fala Robert Escarpit a propósito da sociedade contemporânea do livro, conduz à desgraça, situação que a literatura de nossos dias procura contradizer: no romance de Calvino, o leitor, ainda que anônimo, é o vitorioso, cabendo-lhe a derradeira palavra da obra.

Heróis leitores – ou, pelo menos, amantes da literatura – só recentemente conquistaram virtudes positivas. Não é preciso reiterar o exemplo de Italo Calvino: seu compatriota, Umberto Eco, em *O nome da rosa*, coloca na posição de vilão o monge que quer privar os estudiosos do conhecimento do segundo volume da *Poética*, de Aristóteles, afastando os leitores do mundo da comédia, dessacralizador e indutor de atitudes questionadoras; *O pêndulo de Foucault* concede os principais papéis aos editores e críticos da literatura que desmontam uma seita antidemocrática, que aspira à dominação da humanidade. Na mesma linha, *O Clube Dumas*, do espanhol Arturo Pérez-Reverte, confere a um caçador de edições raras o papel de protagonista de uma aventura em que pessoas se perseguem e matam no intuito de colocar as mãos numa obra preciosa, Santo Graal de uma busca em que não está em questão o dinheiro, mas o poder emanado de um livro.

Adaptado para o cinema, o romance de Pérez-Reverte transformou-se num filme, *O último portal*, em que o livreiro-leitor não perdeu a condição de destaque; mas, transitando nessa outra forma de comunicação artística, compartilhou o espaço com a heroína de *Mensagem para você*, que, interpretada por Meg Ryan, converteu-se em pura virtude, avesso da Madame Bovary que aterrorizou educadores do passado. E precedeu outro paradigma do bom-mocismo, o livreiro Miguel, que, de segunda a sábado, visita os aparelhos de televisão das residências brasileiras, na pele do ator Tony Ramos.[7]

Como revela o rápido passeio histórico, o leitor só perde o anonimato quando transita para dentro de uma obra, enquanto que o autor, mesmo diante de sua morte anunciada, mantém a identidade, por ocupar o espaço paratextual da capa de um livro e deter os direitos que garantem a propriedade

6 Cf. ISER, Wolfgang. *The Implied Reader*. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

7 Precursor dessas personagens é o livreiro ideal interpretado por Anthony Hopkins, em *84 Charing Cross Road*, película de 1987 que, no Brasil, se chamou *Nunca te vi, sempre te amei*.

sobre a obra. O consumidor, ainda que, nas palavras de Calvino, alcance igualmente um "direito de propriedade" sobre o objeto adquirido, não recebe ao mesmo tempo o poder de interferir sobre o texto, nem mesmo o de colocar no mesmo frontispício seu nome junto ao do escritor.

De outra parte, a passagem para a intimidade do texto custou, por muito tempo, um preço elevado: escritores como Miguel de Cervantes e Gustave Flaubert, que conferem ao leitor posição de protagonista, zombam dele, transformam-no, sobretudo o primeiro, em objeto de escárnio e, com isso, obrigam o leitor real, consumidor de *D. Quixote* ou de *Madame Bovary*, a descolar-se da personagem, pouco à vontade na posição de não estar autorizado a identificar-se com ela.

Hoje, tal posicionamento é quase impensável, porque a literatura não pode mais dispensar esse parceiro, sob pena de, ela mesma, naufragar. De um lado, acossam-na os meios de comunicação de massa, mais baratos, acessíveis e de fácil entendimento; de outro, seu suporte, o livro, parece ameaçado pelo avanço tecnológico representado por instrumentos novos e aparentemente mais eficazes de transmissão de conhecimento, como o computador pessoal e a rede informatizada. A saída talvez seja reatar os laços com o público, recorrendo à sedução como elemento de transição, o mesmo e velho encantamento que parece ter levado D. Quixote à loucura e Ema à perdição. O Leitor, assombrado inicialmente pela necessidade de derrubar muralhas de livros e que, ao final, se sente vitorioso porque conclui, ao mesmo tempo que nós, a obra *Se uma noite de inverno*, é sintoma desse indivíduo para quem a leitura coincide com prazer, a ponto de poder desfrutá-la na companhia da parceira amorosa, não por acaso designada Leitora.

Poder-se-ia argumentar que leitores como o que descreve Calvino só existem na Europa, sobretudo na Itália, cujo mercado livreiro desponta entre os mais competitivos do Ocidente. No Brasil, os dados mostram-se negativos desde o período colonial:

- o analfabetismo grassou entre a maioria da população até as primeiras décadas do século XX e ainda hoje apresenta valores inconvenientes;

- a proibição de instalação de tipografias perdurou até 1808, sendo que, em 1747, D. João V, de Portugal, deu-se ao trabalho de redigir uma Provisão só para impedir a atividade de editores na colônia americana. Com a Independência, a situação não melhorou significativamente: a Corte ainda dispunha de poucas empresas voltadas à impressão de livros, mas as províncias, salvo raras exceções, viam-se quase que completamente desprovidas de canais de difusão cultural. Mesmo em nossos dias, publicar livros não parece propiciar grandes lucros nem para os industriais, a não ser que detenham boa carteira de livros didáticos, nem para livreiros, nem, e principalmente, para a maioria dos escritores;

- os consumidores restringem-se aos leitores em idade escolar, dirigidos aos livros didáticos, técnicos ou indicados por professores, que os adotam nas aulas de literatura e afins; aquele indivíduo que, conforme a descrição de Calvino, parece comum, constitui, no Brasil, raridade, talvez por não se multiplicar na quantidade em que autores, editores e críticos literários desejariam;

- as instituições voltadas à difusão da literatura são frágeis; seu principal veículo, a escola, experimenta mais problemas que soluções: as bibliotecas são, seguidamente, mal-equipadas, os professores não recebem remuneração que os habilite a adquirir boa quantidade de livros, os alunos ficam excluídos da leitura, os mais pobres porque não têm meios financeiros de comprar as obras, os mais ricos porque os atraem equipamentos mais sofisticados e alinhados à globalização em que o país, como um todo, deseja se inserir. As demais instituições – universidade, imprensa, sociedades de escritores (academias nacionais e regionais, sindicatos, associações) – não se oferecem com a necessária consistência, nem esboçam alternativas de ação, para que consigam afetar a sociedade como um todo e influenciar o comportamento coletivo.

Este resumo, reiterando dados conhecidos por todos, aponta para a debilidade do universo do leitorado brasileiro. A freqüência com que se propõem campanhas em prol da leitura, formação do leitor, abastecimento das bibliotecas escolares, endossa o pressuposto de que se lê pouco ou lê-se mal, por decorrência da escolarização precária ou escolha equivocada de obras, privilegiando autores indesejados pelo sistema. Não disporíamos de um leitor como o que Calvino descreve, por defeito ou enfermidade do sistema em que nos inserimos.

Duas situações parecem contrariar essa conclusão. A primeira refere-se à quantidade de leitores aptos ao consumo de literatura brasileira. Em 1999, 18.403 estudantes de Letras, oriundos de 382 instituições de ensino superior, compareceram ao Exame Nacional de Cursos, conhecido como "Provão", número que deve ter-se repetido em 2000. Como o desenvolvimento do currículo das faculdades de Letras toma, geralmente, oito semestres letivos, calcula-se que seus freqüentadores somem, por ano, cerca de oitenta mil pessoas. O currículo mínimo inclui, pelo menos, literaturas em língua portuguesa, de que os alunos se constituem consumidores compulsórios, mesmo que, depois de diplomados, não sigam a profissão de professores ou, assumindo-a, ignorem a literatura. O sistema educacional pode eventualmente não ser um bom formador de leitores, mas, numericamente, garante permanente disponibilidade de destinatários adultos habilitados, efetivamente explorada por editores, comerciantes e escritores.

A segunda situação, porém, contradiz a primeira: historicamente, a literatura brasileira representou o leitor de modo pejorativo. Acompanhando os passos da literatura européia do passado, os romancistas brasileiros tenderam a fazer pouco caso do leitor. Machado de Assis, em *A mão e a luva*, narra uma

história em que a protagonista, a jovem Guiomar, é disputada por três cavaleiros, Estêvão, Jorge e Luís Alves. Caracteriza os dois primeiros o fato de serem admiradores da literatura, especialmente Estêvão, autor de poemas "repassados do mais puro byronismo" e senhor de "fastio puramente literário",[8] segundo informa o narrador; Jorge, por sua vez, acompanha a moça e sua tia em serões noturnos em que consomem obras-primas do Romantismo inglês. Luís Alves, da sua parte, é leitor pragmático, consultando, no máximo, os manuais de Direito, necessários ao exercício de sua profissão; o rapaz, que o narrador chama de "ambicioso", conquista a moça, ela igualmente "ambiciosa", que não se deixa levar pelas falsas promessas de Estêvão, o alambicado admirador do *Werther*, de Goethe.

Não menos desconfiado dos efeitos perniciosos da leitura é Aluísio Azevedo, que, em *O mulato*, mostra como a moça Ana Rosa deixou-se arrastar pela influência de Lamartine:

> Com a aproximação da puberdade, apareceram-lhe caprichos românticos e fantasias poéticas: gostava dos passeios ao luar, das serenatas; arranjou ao lado do seu quarto um gabinete de estudos, uma bibliotecazinha de poetas e romancistas; tinha um Paulo e Virgínia de *biscuit* sobre a estante e, escondido por detrás de um espelho, o retrato do Farol, que herdara de Mariana. Lera com entusiasmo a *Graziella* de Lamartine. Chorou muito com essa leitura e, desdaí todas as noites, antes de adormecer, procurava instintivamente imitar o sorriso de inocência que a procitana oferecia ao seu amante.[9]

A paixão por Raimundo, que a perde, é motivada pelas leituras românticas, seguindo Aluísio a lição do mestre Eça de Queirós, cuja Luísa, de *O primo Basílio*, também se deixara conquistar pelo parente que correspondia à imagem sentimental projetada pelos livros.

O movimento naturalista, hegemônico no Brasil do final do século XX, apostrofou contra as leituras preferidas das mulheres. Pardal Mallet, em *Lar*, apresenta as sensações experimentadas por Sinhá, personagem do livro, motivadas pela leitura de folhetins assinados por Paul de Kock, Eugene Sue, Xavier de Montepin, Émile de Richebourg, entre outros, destacando o sensualismo latente encontrado nessas obras e que motivam reações libidinosas na jovem:

> Oh! como sentia vontades de viver a vida daquela gente ali do livro! E lia, lia com pela espinha uns tremores sensuais, umas volúpias que lhe faziam frio na medula e uns calores febris no cérebro congestionado.
>
> [...] Sonhando umas coisas estrambólicas, umas outras leituras assim compridas a botar-lhe no corpo as lubricidades românticas.[10]

8 ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. São Paulo: Mérito, 1959, p. 29.

9 AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo: Martins, 1964, p. 41.

10 MALLET, Pardal. *Lar*. Rio de Janeiro: Tipografia Central, 1888, p. 214.

Mais adiante, anota o narrador:

> A leitura absorvia-a completamente. [...]
> À noite, esperava que todos se deitassem, que a Ângela tivesse amortecido em lamparina o gás da sala de jantar, para reacender a vela e recomeçar a leitura. Fazia-a febricitante, tendo por vezes paradas bruscas durante as quais ficava a olhar vagamente um indefinido estranho, a cismar uns mundos de fantasia.[11]

Na mesma direção vai Adolfo Caminha, autor de romance mais conhecido, *A normalista*, obra que segue o padrão estabelecido antes por Mallet e Aluísio:

> Que regalo todas aquelas cenas da vida burguesa! Toda aquela complicada história do *Paraíso*!... A primeira entrevista de Basílio com Luísa causou-lhe uma sensação estranha, uma extraordinária superexcitação nervosa; sentiu um como formigueiro nas pernas, titilações em certas partes do corpo, prurido no bico dos seios púberes; o coração batia-lhe apressado, uma nuvem atravessou-lhe os olhos... Terminou a leitura cansada, como se tivesse acabado de um gozo infinito... E veio-lhe à mente o Zuza; se pudesse ter uma entrevista com o Zuza e fazer de Luísa.[12]

Evidencia-se, por parte dos naturalistas, adoção de atitude moralista perante a ação de ler. Suas vítimas preferidas são mulheres, desenhando o perfil da leitura feminina, mesmo se praticada por homens – a que é movida pela identificação e leva a experiências marcadamente eróticas. Rejeitam-se o prazer e a emoção provocados pelo consumo de textos escritos, exigindo do leitor comportamento simultaneamente virtuoso e sério, quase monacal.

Não surpreende, pois, que os escritores pensem dispor de uns poucos leitores. Brás Cubas, na abertura de suas *Memórias póstumas*, acredita que, no máximo, atingirá cinco pessoas, muito menos do que contava Stendhal:

> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.[13]

Mário de Andrade é mais otimista, esperando alcançar cinqüenta destinatários em *Amar verbo intransitivo*. É pouco, mas não distante das expectativas que manifesta na correspondência, conforme informa carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade:

> Todo o resto e ainda agora o *Amar, verbo intransitivo* apesar de romance, tudo sou eu mesmo que edito e só eu mesmo sei às vezes com que sacrifício! Faça como eu, vá ajuntando aos poucos o arame. Vá separando todo mês um poucadinho, e não dou muito tempo você está

11 Ibid., p. 218 - 219.

12 CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 50.

13 ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959, p. 9.

com o dinheiro que carece pra edição. Ou mesmo edite com editor camarada que vá depois recebendo um tanto por mês. Assim inda é melhor porque obriga a gente ao sacrifício. Uso esse processo atualmente. Porém desde já vá se revestindo de todas as desilusões possíveis. O livro será pouco vendido, os ataques serão muitos, as casas de revendedores não se amolam com ele... É um inferno.[14]

Mesmo *O quinze*, de Raquel de Queirós, romance protagonizado por uma jovem progressista, formada por leituras avançadas, não aposta muito no catecismo por que professa: Conceição, adepta de idéias socialistas e leitora de livros não adequados a uma moça, conforme pensa sua avó, acaba solteira e infeliz, dada a incompatibilidade entre sua mentalidade e a dos rapazes aptos a cortejá-la:

Pensou no esquisito casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um "é" distraído por detrás do jornal... Mas naturalmente a que distância e com quanta indiferença... [15]

Tanto quanto os europeus do passado, os nacionais parecem desconfiar do produto que oferecem ao público. A suspeita transita da personagem para o livro, excluindo a cumplicidade do leitor. Contemporaneamente, contudo, a situação mostra faceta diversa. Talvez pela mesma razão que levou os italianos a encararem positivamente a sedução produzida pela literatura, os brasileiros passaram a produzir obras destinadas a encantar, mesmo que às custas do experimentalismo artístico.

Os romances de Moacir Scliar exemplificam o procedimento, uma vez que apresentam o livro e a leitura na condição de experiência positiva. Examinam-se primeiramente a perspectiva particular do escritor, depois, o ponto de vista das personagens.

Lembrando a infância, em *Memórias de um aprendiz de escritor*, este recorda as primeiras leituras, estimuladas pela família:

De minha mãe adquiri o gosto pela leitura. Éramos pobres; não indigentes; não chegávamos a passar fome; mas tínhamos de economizar. Apesar disto nunca me faltou dinheiro para livros. Minha mãe me levava à tradicional Livraria do Globo e eu podia escolher à vontade. Desde pequeno estava lendo. De tudo, como até hoje: Monteiro Lobato e revistas em quadrinhos, divulgação científica e romances. Mesmo os impróprios para menores. Minha mãe tinha *Saga*, de Érico Veríssimo, escondido em seu roupeiro; naquela época, Érico era considerado um autor imoral. Falava em (horror!) sexo. Mas eu logo descobri onde estava a chave, e quando minha mãe saía, mergulhava na leitura proibida.

14 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo:* cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 85.

15 QUEIRÓS, Raquel de. *O quinze*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 58-59.

> Lia, lia. Deitado num sofá, o livro servindo como barreira entre eu e o mundo. Isto: o livro é uma barreira; mas é também a porta. A porta para um mundo imaginário, onde eu vivia grande parte do meu tempo.[16]

O trecho traduz o modo como o escritor compreende a leitura: julga-a uma forma de conhecimento, transmitindo informações que satisfazem curiosidades e, ao mesmo tempo, posicionam o indivíduo na sua época e local. Essa perspectiva é repassada pelo escritor a alguns de seus heróis, a maior parte deles também leitores, como Mayer Guinzburg, de *O exército de um homem só*, jovem revolucionário que, com os amigos, idealiza um mundo novo e mais justo. Os encontros do grupo, durante os quais se planeja uma sociedade superior, são permeados de literatura:

> 1928. Mayer Guinzburg, sua namorada Léia, e seu amigo José Goldman passeavam à noite no Parque da Redenção. [...]
> Léia declamava os versos de Walt Whitman.[17]
> Naquele ano Mayer Guinzburg lia Rosa Luxemburg (1870-1919), que ele chamava carinhosamente "minha rosa de Luxemburgo", embora ela não fosse de Luxemburgo e sim da Polônia. [...] Mayer Guinzburg chorava lendo as "Cartas da Prisão". Rosa de Luxemburgo; Mayer Guinzburg tinha uma fotografia dela; um rosto puro e iluminado, parecido ao de Léia. Rosa de Luxemburgo.[18]
> 1942. Mayer Guinzburg ainda não tem certeza, mas sabe que acabará por fazê-lo: no trigésimo-sétimo dia de sua doença saltará da cama, livre de toda a fadiga. Se vestirá silenciosamente, olhando Léia que dorme; porá calça e camisa velhas, botas, blusão de couro. Preparará rapidamente uma mochila, não esquecendo os livros: "Judeus sem dinheiro", de Michael Gold, "O caminho da liberdade", de Howard Fast; as obras de Maiakovski e Walt Whitman; seu álbum de desenhos; o "Canto a Birobidjan", de José Goldman. Irá ao quarto dos filhos; murmurará, beijando-os na testa: "Adeus, Spartacus. Adeus, Rosa de Luxemburgo". Abrirá a porta, contemplará um instante as casas da Felipe Camarão, encherá os pulmões com o ar fresco da madrugada e então iniciará a marcha.[19]

Paulo, protagonista de *Os voluntários* e dono de modesto bar localizado em conhecida zona proletária de Porto Alegre, passa o tempo narrando seu passado aos fregueses, especialmente a aventura vivida anos antes, quando tentou levar o amigo moribundo Benjamin a Jerusalém, a fim de realizar o velho sonho do companheiro. Suas recordações conduzem-no de volta à infância e às leituras feitas por recomendação do pai, um emigrante português:

16 SCLIAR, Moacir. *Memórias de um aprendiz de escritor.* Rio de Janeiro: Agir, 1984, p. 22.
17 SCLIAR, Moacir. *O exército de um homem só.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973, p. 13-4 .
18 Ibid., p. 25.
19 Ibid., p. 55.

Foi ele quem me introduziu a Herculano, por exemplo. É verdade que depois preferi os livros da Coleção Terramarear, *A ilha do tesouro* sendo o meu predileto; mas não foi por falta de incentivo de meu pai. Eu ainda pequeno, ele me declamava (como outros contam histórias infantis) Camões: *Sôbolos rios que vão/Por Babilônia me achei...* Realmente culto, papai. Apreciava ainda o bom teatro; não era rico, nunca fomos ricos, ao contrário, mas sempre que havia espetáculos no Coliseu ou no São Pedro, lá estava ele, nas galerias, cujos lugares custavam mais barato.[20]

Guedali, de *O centauro no jardim*, foi, na adolescência, leitor voraz, isto por estímulo do pai, que, como os outros familiares citados, não poupou esforços para dotar o filho de educação elevada:

Dediquei-me a ler. O quarto foi pouco a pouco se enchendo de livros. Li tudo; desde as histórias de Monteiro Lobato ao *Talmud*. De 1947 a 1953 li ficção, poesia, filosofia, história, ciência – tudo. Em se tratando de livros meus pais não economizavam. Lê, meu filho, lê, dizia minha mãe, essas coisas que tu aprendes nunca ninguém vai poder te tirar; não importa que sejas defeituoso, o importante é ter cultura. [...]

.....

Passei a procurar nos livros respostas às dúvidas que me inquietavam.[21]

Leitor é igualmente Max Schmidt, menino tímido que, como Guedali, encontra nos livros a resposta a inquietações interiores:

Ao longo dos anos foi adquirindo o hábito de se refugiar ali para ler, coisa que Hans Schmidt considerava esquisita, mas que permitia ao filho – afinal era pai. No depósito, Max leu Andersen e Grimm, e, por insistência da mãe, Goethe e Schiller. Mas seus favoritos eram os relatos de viagem, a começar por uma coleção chamada *Aventuras do pequeno Pedro*.[22]

Nicola, o sapateiro socialista de *A festa no castelo*, procura, tal como Mayer Guinzburg, construir uma nova sociedade segundo princípios igualitários. A leitura completa sua existência, a ponto de ocupar totalmente sua casa e expulsar dela as atividades regulares próprias à vida doméstica:

Morava numa casinha, hoje demolida, de porta e janela. Na peça da frente, instalara sua oficina. Os outros aposentos, pequenos, estavam atulhados de livros e revistas; chegar à cama era para ele uma operação complicada, e mesmo no banheiro e na cozinha havia livros empilhados.

Nunca vi ninguém ler tanto. Mal acordava, pegava um livro. Lia no banheiro, lia enquanto comia, às vezes deixava de lado o sapato que estava consertando para ler.[23]

---

20 SCLIAR, Moacir. *Os voluntários*. Porto Alegre: L&PM, 1979, p. 19.

21 SCLIAR, Moacir. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 54-5.

22 SCLIAR, Moacir. *Max e os felinos*. Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 13.

23 SCLIAR, Moacir. *A festa no castelo*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 9.

Nem todos os protagonistas dos romances e novelas de Moacir Scliar são leitores dessa natureza, profundamente mergulhados na literatura. Encontram-se ali comerciantes e profissionais liberais, prostitutas e políticos, domésticas e banqueiros para quem a leitura não provoca envolvimento maior. No entanto, os tipos descritos, entre os quais se acham, por paradoxal que pareça, muitos comerciantes, mas nenhum intelectual, apenas um sapateiro mais culto que outros de sua profissão, formam efetivamente um grupo com identidade própria. Pelo fato de se mostrarem leitores vorazes e apreciarem sua atividade; e também por serem todos homens que querem mudar o mundo, vale dizer, revolucionários e idealistas.

Mayer Guinzburg e Nicola são os mais comprometidos com o socialismo; Max não tem partido político, mas combate destemidamente a opressão. Da sua parte, o idealismo de Paulo se evidencia, ao lançar-se, desconsiderando perigos e conseqüências, a uma aventura quixotesca e sem chance de sucesso apenas para satisfazer a última vontade do amigo agonizante. E se Guedali busca determinadamente acomodar-se ao sistema, agindo, pois, na direção contrária à dos companheiros, cumpre lembrar que ele é o mais marginalizado de todos. Também no seu caso, o empenho procede de um ser alheio ao meio dominante, sua luta traduzindo não o desejo de conservar, mas o de se transformar para ser aceito.

Coincidência ou não, leitura e tentativa de mudança caminham juntas na obra de Moacir Scliar. Não há leitores confortavelmente acomodados ao estabelecido, não há revolucionários que não tenham sido e permaneçam homens de livros. Porém, nem todos esses idealistas se assemelham, nem sua atividade toma sempre a mesma direção. Se os socialistas tentam pôr em prática suas idéias, os comerciantes, como Paulo e Guedali, convertem-se em contadores de histórias.

Paulo verbaliza sua experiência cada vez que encontra alguém disposto a ouvi-lo, provavelmente elaborando tantas vezes a aventura vivida que ela acaba por desembarcar na ficção. Essa passagem é mais evidente em *O centauro no jardim*, pois aos ouvintes dos pensamentos interiores de Guedali resta a dúvida se seu passado de centauro existiu mesmo ou se ele não inventou tudo, como forma de compensar as mutilações a que se sujeitou. Assim, a fantasia vem a ser a alternativa escolhida por esses homens que tiveram a infância preenchida por livros; e assume função básica: permite conservar a integridade dos ideais, mesmo quando a necessidade de acomodação se impõe e eles terminam por se conformar à mediocridade de suas vidas.

Em certo sentido, esse grupo de leitores, ainda que heterogêneo, compartilha um conflito comum. Motivados por ideais generosos, esses homens desejam mudar o mundo; mas são constantemente solicitados a se submeter

aos ditames da sociedade. Precisam lutar pela própria sobrevivência, e esta só se faz pela concordância com as regras do jogo. Este gesto, todavia, não doma a rebeldia interior deles, que se manifesta seja de maneira agressiva – pela retomada da luta política ou pela reação ostensiva à opressão –, seja de maneira pacífica – pela narrativa de histórias.

A atitude referida por último reabre o ciclo; não tendo condições de concretizar imediatamente seus ideais, os narradores passam-nos aos outros, aos seus ouvintes e, portanto, a nós, os leitores, que um dia talvez possamos transformar em realidade o sonho que moveu o contador das histórias. Eis por que, num caso e no outro, persiste, na obra de Moacir Scliar, uma visão iluminista da leitura, provavelmente a mesma que trouxe da infância, resultado de sua trajetória pessoal. A leitura é, para ele, emancipadora, porque leva as pessoas a romperem com os limites estreitos da vida cotidiana; e se o indivíduo nem sempre tem meios de efetivar o sonho trazido dos livros, ele pode se converter no seu portador, naquele que, por contar como é, propõe novos caminhos, pois revela e amplia as fronteiras da realidade.

Sob este aspecto, o livro é concebido como possibilidade de transformação de um sujeito e, por extensão, da sociedade. E a fantasia, ponto de partida e resultado da ficção, encarada como parte desse processo revolucionário, e não condenada como escapista ou compensatória. A essas concepções pertence igualmente a interpretação dada à sua dupla atividade, a de escritor e de leitor: o primeiro nasceu do segundo e é também seu herdeiro, pois foi por ter incorporado o ideal da leitura que pôde transportá-lo às obras. O criador foi povoado pelos entes fictícios que conheceu pelos livros e estimularam sua imaginação, legando um modo original de ver o mundo, modo este de que os protagonistas comprometidos com a instalação de uma sociedade mais justa se tornam portadores. Por sua vez, o escritor espera do leitor posicionamento similar, porque o assumir dessa coincide com a concretização plena de seu ideal de literatura.

É por privilegiar o imaginário e suas representações, como o sonho e o ideal, que Moacir Scliar dá vazão à natureza participante da literatura. Porém, aqueles só podem se manifestar se motivados pelo livro e a leitura. Por isso, nesses radicam tanto o processo de criação literária como o de transformação do mundo, ali localizando-se o ponto de partida de uma ação orientada para a substituição da situação vigente. Sem dúvida, essas expectativas apresentam um componente utópico; mas não ilusório e enganador, pois todo esforço de mudança contém necessariamente elementos oníricos, que tanto traduzem uma insatisfação com o presente quanto o desejo de alterar o que não agrada. Na literatura, os dois lados da questão se fazem notar de modo mais evidente, a ficção exprimindo os anseios de modificação, ainda quando esses tomem a forma impalpável da fantasia.

Por intermédio de seus romances, Scliar não apenas envolve o leitor como o arregimenta para as hostes da leitura, necessárias à consolidação de uma política que supere a fragilidade verificável no mercado livreiro no Brasil. Realça uma imagem de leitor contemporâneo que não coincide com aquela adotada por oitocentistas e modernistas, pois favorável a ele, tal como procedem outros escritores dentro e fora do país.

Leitores e escritores irmanam-se, assim, por iniciativa desses, que vêm lutando por um lugar ao sol e combatendo a debilidade das condições locais. Pesquisam alternativas de comunicação que se solidarizem com as possibilidades de leitura por parte do consumidor nacional, convertendo experiências formais em busca de um estilo e uma temática que representem um modo de dialogar com o leitor. Se nem sempre são bem-sucedidos e se nem todos aceitam os métodos adotados, isto não obscurece ou denigre o empenho do grupo de artistas e intelectuais por realizarem aquilo que seguidamente a sociedade ignora, o Estado nega e a escola deturpa. Ao fim e ao cabo, fortalecem uma proposta de leitura com que o leitor atual se identifica, permitindo-lhe vencer a parada, a batalha descrita por Italo Calvino na abertura de seu livro.

A Imprensa VII

1 IMPRENSA E ILUSTRAÇÃO

A cópia em progresso 563
Jussara Menezes Quadros

Na trilha do contágio: história, caricatura e medicina 585
Miriam Bahia

2 JORNALISMO E LITERATURA NO BRASIL

Machado de Assis cronista: primeiros anos 593
Lúcia Granja

Literatura e imprensa: José de Alencar 607
Marcus Vinícius Soares

A ocorrência de nomes próprios no "Telefonema" de Oswald de Andrade 613
Vera Chalmers

Página de livro, página de jornal 620
Walnice Nogueira Galvão

Bandeira, Murilo e Drummond em periódicos 629
Júlio Castañon Guimarães

3 IMPRENSA E LEITOR

Os primeiros jornais brasileiros e o público leitor 640
Tânia Dias

O panorama de massa 650
Jeffrey Schnapp

A cópia em progresso

Jussara Menezes Quadros

Nos periódicos ilustrados da primeira metade do século passado, desde o *Museu Universal: Jornal das famílias brasileiras*[1], publicado por Junes Villeneuve, no Rio de Janeiro, em 1837, que pode servir como marco inicial para uma tipologia do gênero, com as inúmeras gravuras que seu primeiro número anunciava, mais de duzentas ao término de seu primeiro ano de publicação, algo como um novo regime de presença e consumo de imagens encontrava seu lugar na página impressa, quando ainda apenas se delineavam os contornos de um público leitor ou de um público para as artes no Brasil.

Antes mesmo que a Academia Imperial de Belas-Artes abrisse suas exposições anuais ao público da corte em 1840, já o uso de reproduções de arte como ilustração exibia seu "efeito museu" nas revistas. Gravuras a partir de quadros de Greuze, David e Delacroix integrariam os volumes e as páginas do *Museu Universal*, mas numa vizinhança de valor indiferenciado para com as demais imagens no interior do catálogo pictórico eclético que os magazines ilustrados acabariam por compulsar. Ele era produto de um conjunto de operações, técnicas e históricas, que permitiriam justapor elementos culturais heteróclitos, dissociados de seus contextos de origem, e abrigá-los, seja sob a forma niveladora do clichê, procedimento mecânico e semiótico a sua vez, seja à lógica de uma pedagogia utilitária que exorbitará as antigas funções da ima-

1 *Museo Universal: Jornal das famílias brasileiras.* Rio de Janeiro: Typ. Imparcial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1837-1844, v. I-VII. Junes Villeneuve (1804-1863) veio da França para o Brasil em 1825 e ingressou na Armada Imperial brasileira, lutando na Guerra da Cisplatina. Em 1832, aos 28 anos e, segundo alguns, após um casamento que lhe aumentou consideravelmente a fortuna, tornou-se proprietário, em sociedade com Antoine Mougenot, do então mais importante diário do país, o *Jornal do Comércio* e, por extensão, do legado de Pierre François Plancher, que fundara o jornal em 1827 e se mantivera como o mais próspero e respeitado livreiro-impressor em atividade no Brasil até retornar à França em 1834. A trajetória de Villeneuve seria mais controversa, ele seria criticado tanto por receber dos sucessivos governos uma quase exclusividade em matéria de publicações oficiais para o seu jornal quanto suas iniciativas editoriais, a introdução dos magazines ilustrados, do romance-folhetim diário, de coleções de novelas e peças teatrais, sofreriam acusações de serem produto de contrafação, exemplo da "pirataria francesa" denunciada por Alexandre Herculano, nos anos 1840. Após o exemplo do *Museu Universal*, o Rio de Janeiro assistiria ao surgimento de uma série de periódicos contendo estampas e litografias, alguns de mais longa duração, outros efêmeros, como a *Gazeta dos Domingos, revista encyclopédica* (1839), o *Correio das Modas* (1839-1840), a série das *Marmotas* de Francisco de Paula Brito, cobrindo um largo período, de 1847 a 1864, o *Ostensor Brasileiro* (1845-1846), o *Museo Pittoresco, histórico e litterário ou livro recreativo das famílias* (1848) e *O Brasil Illustrado* (1855-1856), entre outros, todos tributários do modelo europeu de revistas ilustradas.

gem com o propósito de atingir a leitura do maior número e da maior diversidade social possível de leitores.

Partindo do exemplo do *The Penny Magazine*[2], lançado em 1832 na Inglaterra como um semanário de conhecimentos úteis que se propunha ser um meio barato de instrução para as classes populares, o modelo inglês de magazines ilustrados tornar-se-ia, até o findar da década, um objeto de imitação e de apropriações generalizadas, ao ponto de dele derivarem versões similares na Europa e fora dela:

> Este "Penny Magazine", que mesmo hoje alguns afetam desprezar, produziu uma revolução em arte popular por todo o mundo. Ele criou obras similares, para as quais forneceu moldes em estereotipia, na Alemanha, França, Holanda, Livônia (em russo e alemão), na Boêmia (em eslovaco), Itália, Ilhas Jônicas (em grego moderno), na Suécia, Noruega, na América espanhola, nos Brasis (*sic*), nos Estados Unidos. Ele despertou imitadores em toda parte, e dirigiu a novos canais a união da arte e das letras.[3]

O tom autocongratulatório com que Charles Knight, editor do *The Penny Magazine*, se referia ao êxito de seu periódico não impede de ver na extensão deste circuito uma prefiguração da pretensão à ubiqüidade dos modernos meios de massas, e algo da própria dinâmica expansionista do capitalismo industrial, para o qual estas revistas, tributárias do modelo inglês, contribuiriam com doses maciças de otimismo e com o fornecimento de um imaginário próprio à ideologia do progresso que atravessaria todo o século. Mas, mais do que isto, tal esfera de alcance, e de contágio, comprovava que as imagens gráficas, na década em que se inventava a fotografia, já haviam se transformado numa mercadoria capaz de ingressar num sistema de circulação mundial, onde ritmos de intercâmbio se intensificavam, distribuindo-se numa rede geográfica na qual os "moldes em estereotipia", mencionados por Knight, geravam uma extensa descendência de "similares" e de padrões visuais compartilhados.

Em 1837, ao lançar o *Museu Universal* como o primeiro magazine ilustrado brasileiro, o editor Junes Villeneuve não deixaria de situá-lo como integrante de uma cadeia de imitações que refletiam a mobilidade e a produtividade de uma nova fórmula: nela se buscava ainda creditar ao caráter socialmente emancipatório da imprensa o que antes correspondia à dinâmica, que se projetava emancipada de fronteiras, dos novos patamares industriais da reprodução em série:

---

2 *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. London: Charles Knight & Co., in-fólio, 1832-1845.

3 KNIGHT, Charles. *The Old Printer and the Modern Press*. London: John Murray, 1854, p. 258-259.

> Os Ingleses, por terem precedido a todos no gozo da liberdade de imprensa, foram os primeiros em imaginar e desfrutar o último esforço do desenvolvimento desta liberdade. Os seus magazines apareceram em 1832, sendo logo imitados nos Estados Unidos, na França e Alemanha. Nenhuma outra nação, até agora seguiu o exemplo, e se para os povos americanos, outrora colônias de Espanha, se instaurou o *El Instructor*, que já chegou ao quarto tomo, este se executa em Londres. [...] O Brasil, pois, se adianta em dar o exemplo tanto a estas nações conterrâneas, como as da Ásia e Nova Holanda, sendo-nos devida a simpatia e coadjuvação nacional, não só por esta consideração, mas porque nada pouparemos para realçar nosso Museu pela escolha, perfeição e variedade de textos e desenhos, aproveitando-nos do melhor de quantas obras da mesma natureza se publicam na Europa: *Penny Magazine, Pinnock's Guide to Knowledge – Instructor, Musée des Familles, Magasin Pittoresque*, etc., etc., de todos exigiremos tributo.[4]

As apropriações múltiplas, as cópias, reimpressões, traduções e reescrituras, aliadas à importação de matrizes com estampas gravadas, práticas comuns a todas estas revistas ilustradas, acabariam por padronizá-las ao ponto de ser freqüente encontrarmos textos e imagens idênticos nas revistas ilustradas dos diferentes países. O *Museo Universal* brasileiro, por sua vez, de 1837 a 1844, combinaria e reciclaria magazines ingleses, mas em especial as revistas francesas *Le Magasin Pittoresque*, *Magasin Universel* e *Musée des Familles*, todas lançadas em 1833, das quais acabaria por ser uma espécie de versão em língua portuguesa ao suprir-se de seus volumes já publicados e submetê-los a um certo número de alterações, mesclando, em geral, artigos traduzidos das diferentes revistas e dando-lhes um novo ordenamento na seqüência cronológica de seus fascículos.

É difícil reconhecer, no entanto, a que critérios editoriais obedeceriam estas apropriações. O *Museu Universal*, nos seus primeiros números de julho de 1837, por exemplo, reproduziria ilustrações saídas do *Magasin Universal* parisiense de 1834-1835: uma vista de ruínas de uma antiga abadia, o interior de um café em Argel ("Um café em Argel"), pequenas vinhetas da prisão de Bicêtre ("Os Banhos ou Galés em França"), mas estas escolhas, dentre as outras centenas de gravuras que a revista francesa publicara, parecem hoje aleatórias e pouco motivadas pelo interesse que pudessem vir a suscitar nos leitores brasileiros. Com o deslocamento das imagens, no entanto, algumas marcas dos procedimentos de edição transpareceriam nos textos: a vista da abadia de Jumièges, no *Museu Universal*, perderia sua legenda e a descrição que originalmente a acompanhava na revista francesa, o relato sobre as galés, por sua vez, sofreria reduções e cortes na tradução para o português, e "Um café em Argel" passaria a ser um artigo desvinculado da série dedicada a Argel que o *Magasin Universel* publicara ao longo de vários números de seu primeiro

4 *Museu Universal, Jornal das Famílias Brasileiras*, "Prospecto-Specimen". Rio de Janeiro: J.Villeneuve e Comp. , v. I, nº 1, Julho de 1837.

tomo.[5] A primazia das imagens sobre os textos era evidente, e poderia possuir, no caso do *Museu Universal* brasileiro, um caráter ainda mais arbitrário do que o observado nos magazines ilustrados europeus, por basear-se inteiramente na importação de clichês de gravuras, realizada através de agentes comissionados na Europa, uma prática incentivada pelas novas possibilidades de multiplicar e comercializar não apenas textos ou imagens já impressas, mas diretamente matrizes para reprodução.[6] Como procurava explicar a seus leitores o editor de O *Archivo Popular*, magazine cuja publicação em Lisboa também se iniciara em 1837:

> Além daquela grande quantidade de exemplares que o *Penny Magazine* extrai na Inglaterra, de cada número que se publica em Londres remetem logo as fôrmas para a América Inglesa, onde também têm considerável extração, e sendo ali a despesa só a de prensa, fica muito inferior à que teria de se fazer em fretes, direitos, etc., se se remetessem tantos mil exemplares de cada número. O mesmo faz a empresa do *Magasin Pittoresque* remetendo as suas fôrmas semanais de Paris para Bruxelas, onde fazem dele outra impressão.
>
> Além das fôrmas completas dos seus números, costumam aquelas empresas tirar algumas fôrmas das estampas em separado, para venderem para país estrangeiro. E é assim que nós obtivemos para o nosso *Archivo* as estampas do *Penny Magazine*, contratando com os proprietários a sua compra exclusiva. [7]

O surgimento de periódicos ilustrados como o *The Penny Magazine* encontrava-se nitidamente relacionado com os processos de transformação do estatuto e funções de uma arte tradicional como a gravura, num momento em que se buscavam superar limites técnicos visando adaptá-la a uma produção industrial que atingiria níveis sem precedentes. Como ocorreria mais tarde com a fotografia, que somente após a invenção da fotogravura e dos

5 Algumas das estampas que o *Museu Universal* brasileiro trazia em seus primeiros dois números de julho de 1837, nas páginas 6, 13 e 16, respectivamente, eram reproduções das gravuras "Ruines de l'abbaye de Jumièges", "Intérieur d'un Café en Algier" e "Les Bagnes", constantes do primeiro volume do *Magasin Universel*, em seu nº 10 de 1833, e nos nºs 31 e 42, de 1834. Ver *Magasin Universel, répertoire des sciences, des lettres et des arts*. Paris, Libraire Edme. Picard, t. I, 1833-34.

6 Ver *Livro comemorativo ao Centenário do Jornal do Commercio, 1827-1927*, onde se publicam alguns poucos extratos da correspondência comercial do editor Junes Villeneuve dos anos 1832 a 1835. Pierre Plancher e seu ex-sócio Antoine Mougenot, que haviam regressado a Paris, e a *maison* parisiense Avrial serviriam naqueles anos como seus intermediários na compra de suprimentos de papel, materiais de impressão e encadernação, prensas mecânicas e livros, incluindo subscrições de revistas ilustradas, como *France Pittoresque, Journal des Conaissances Utiles* e o *Musée des Familles*. É bastante provável que também suas importações incluíssem fornecedores sediados na Bélgica, como se deduz pela carta de Plancher de janeiro de 1835: "J'irai en avril faire un tour en Belgique, ces messieurs m'attendent: j'aime à croire que vous recueillerez des fruits certains de mon voyage. C'est par Anvers que vous receverez les envois de Bruxelles" (op. cit., p. 48-49).

7 *Archivo Popular, leitura de instrução e recreio, semanário pinturesco*. Lisboa: Typografia de A. J. L. da Cruz, 1837, edição de dezembro de 1837, p. 314-315. O processo mecânico da estereotipia obtinha um molde da composição, ou do condutor de imagem em relevo, vazando sobre este metal em fusão. A partir de 1839, a invenção da galvanotipia ou eletrotipia, procedimento eletroquímico, aperfeiçoaria a duplicação de "originais" em matrizes, conferindo a estas uma maior capacidade de duração ao submeterem-se à reprodução em grandes tiragens. Ver a respeito das revistas ilustradas brasileiras e da importação de gravuras estereotipadas Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e Letra*, p. 202-213.

procedimentos fotomecânicos, entre os anos 1870-1880, pôde enfim ser compatibilizada com a impressão tipográfica, analogamente, nos anos 1820-1830, o que se procurava fazer era compatibilizar o bloco da gravura em relevo e a composição do texto em caracteres numa única matriz.

Se até então a impressão de textos e de gravuras não poderia ser feita simultaneamente, mas apenas em etapas distintas, que requeriam o uso de diferentes prensas e procedimentos longos e complexos, esta situação passara a ser vista como exigindo uma alteração drástica após 1814, e de modo crucial nos anos 1820, quando o efeito da introdução das novas prensas mecânicas a vapor desafiaria crescentemente as práticas artesanais mais comerciais a se ajustarem aos padrões de velocidade das novas máquinas. Isto explica o fato de que muitas das soluções para tais problemas já fossem conhecidas desde fins do século XVIII, como as técnicas de gravura em madeira de topo aperfeiçoadas pelo inglês Thomas Bewick em 1790 (e que seus discípulos introduziriam no *The Penny Magazine* em 1832), ou a estereotipia, cujas primeiras experiências isoladas desde 1729 só encontraram seu aperfeiçoamento nas fundições de Firmin e Pierre Didot, na França, em 1799, invenções que, no entanto, só encontrariam uma aplicação generalizada quando prensas cilíndricas a vapor, como as Applegath utilizadas pelo *The Penny Magazine* e pelo *Le Magasin Pittoresque* em 1834, fizessem de seus quatro mil exemplares impressos por hora uma medida a ser projetada sobre a finalidade e os tempos de todas as demais operações.

Se o aumento considerável na publicação de livros e periódicos ilustrados não era um fato novo, a passagem do século XVIII para o XIX já tendo sido marcada por um notável aumento no número de enciclopédias, livros científicos e álbuns de viagens profusamente ilustrados, muitas vezes com mais de quinhentas ou seiscentas gravuras, estas eram, no entanto, em sua maioria, gravuras em talho-doce ou em cobre, de feitura artística extremamente custosa e demorada, e cuja consecução costumava envolver um verdadeiro empreendimento à parte, como se manteriam, na maioria das vezes, à parte dos próprios textos que ilustravam, ocupando páginas inteiras ou reunidas em volume separado e exclusivo. A superioridade estética da gravura em talho-doce, que faria dela, ainda por todo o século XIX, o meio julgado ideal para a reprodução de obras de arte, também a havia feito, ao contrário, quase refratária à velocidade dos processos industriais, o que inibiria seu uso na ilustração de periódicos e livros. Elas ainda ilustrariam edições de luxo, mas circulariam sobretudo no mercado de arte, como um objeto artístico autônomo.

Uma arte nova como a litografia serviria tanto às mais geniais criações do desenho europeu quanto seria instrumentalizada para o *design* publicitário nascente em meados do século XIX, como se pode verificar na quase osmose atingida pela cromolitografia e as embalagens de mercadorias. Mas, mais do

que a litografia, seria a gravura em madeira de topo a responsável pela difusão cotidiana de imagens em sua feição mais industrial e mecânica. Se os gravadores ingleses haviam aprimorado suas técnicas para lhe conferir a capacidade de delicadeza e definição de traços que o desenho romântico então exigia, a imprensa ilustrada por sua vez submeteria estas mesmas técnicas à divisão do trabalho e à aplicação de procedimentos em série que resultariam em sua rígida padronização. A gravura acabaria por assimilar algo da rigidez compacta do estereótipo em que materialmente ela se convertia ao se adaptar à produção industrial. Em 1832, quando o *The Penny Magazine* atingiu a marca sem precedentes de duzentos mil exemplares semanais, que poderia equivaler a um número quatro vezes maior de leitores, pela prática então freqüente de leituras compartilhadas em espaços públicos,[8] o caráter inédito de tal amplitude mostrar-se-ia proporcional a um grau igualmente inédito de estandardização da imagem.

Uma tendência homogeneizante que Margareth Cohen também observou como sendo uma característica de gêneros ilustrados, como as fisiologias francesas e a literatura panorâmica dos anos 1840-1850, nas quais, ao seu ver, a imagem atuaria como um elemento nivelador da acentuada diversidade textual destas publicações caracterizadas por uma autoria coletiva. Nestas, segundo ela, "um só artista, ou uma seleção de alguns deles, produz todas ou a maioria das imagens, definindo o estilo para o restante, ou então as imagens são de autoria de artistas anônimos que silenciam suas diferenças estilísticas".[9] Ela se referia a edições ilustradas por desenhistas notáveis como J.J. Grandville, Gavarni e Tony Johannot, mas o que sua constatação apontava, sem o mencionar diretamente, era o peso da interferência e da intermediação de gravadores e litógrafos na passagem do desenho à sua reprodução impressa. Seriam exemplares, neste sentido, as queixas de Grandville contra o aviltamento sofrido por seus desenhos "sob o instrumento impiedoso do gravador" e sob a subseqüente ação mecânica do impressor, que, para sua indignação, "rolando sobre o bloco de madeira seu cilindro brutal e sem inteligência, faz avançar ou distancia o fundo da gravura, empastando as sutilezas de acabamento, e

8 Cf. Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 9-12. Anderson baseia seus cálculos numa estimativa de quatro a cinco leitores por exemplar, o que a leva a propor, conseqüentemente, que as tiragens de revistas ilustradas dos anos 1830-1840, como *The Penny Magazine, London's Journal e Reynold's Miscellany*, ao se aproximarem de um milhão de leitores, serviriam de marco para a passagem a uma recepção de massas. Segundo ela, "from 1832, with the publication and unprecedented sales of the Penny Magazine, common cultural experience change quickly and decisively. In describing that change and its impact on people's lives and perceptions, the most pertinent term and concept is not 'popular' but 'mass'".

9 Cf. Margareth Cohen, "A Literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos". In Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 336-337.

10 Cf. Philippe Kaenel, "Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré "romantique"," in *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*. Paris: Ed. CDU-SEDES, 1984, nº 43, (Le Livre et ses Images), p. 55.

logo modificando todo o seu efeito".[10] Ainda que pareçam exageradas, estas queixas expressavam a ansiedade frente ao rápido arrefecimento de valores caros à tradição artesanal, como a dexteridade e a perfeição de acabamento, que pareciam estar então cedendo em favor de uma velocidade de execução pautada pela máquina. Um "efeito mecânico" concreto cada vez mais se faria sentir em todo processo de cópia, um desenhista como Grandville o enxergara exatamente na capacidade tecnológica de apagamento do efeito artístico de particularidades estilísticas que asseguravam a essência individual da obra e que se viam substituídas por marcas iniludíveis de uniformidade. No caso da gravura em madeira, "o meio de reprodução industrial por excelência", por sua compatibilidade com a tipografia e resistência a altas tiragens, estas marcas seriam ainda mais ressaltadas pelo número inicialmente reduzido de gravadores que dominavam seus procedimentos mais refinados:

> Nos últimos tempos, é na Inglaterra que a gravura em madeira tem feito mais progressos. Há alguns anos, contavam-se apenas alguns poucos gravadores em madeira na França: seu número cresce a cada dia em Paris, depois da fundação dos Magazines e depois da popularidade dos livros com gravuras que se devem aos aperfeiçoamentos dos meios que permitem tirar, com pouco custo e pouco tempo, um grande número de provas de uma única gravura.[11]

Alguns discípulos de Thomas Bewick haviam introduzido a gravura em madeira de topo na França já em 1828. Mas seriam gravadores ingleses que haviam passado pelo *The Penny Magazine* de Charles Knight e que se associariam ao *Le Magasin Pittoresque* de Édouard Charton, os responsáveis, em boa parte, pela forte identidade visual que se imporia sobre os códigos de ilustração gráfica da época. Um único estúdio anglo-francês dos gravadores Andrew, Best and Leloir seria responsável por 41% das ilustrações do *Le Magasin Pittoresque*, de 25% dos dois primeiros volumes de *L'Illustration* (1843-1844) e de uma quantidade considerável das gravuras inseridas nos grandes álbuns ilustrados franceses dos anos 1840-1850.[12] Com o impulso dado à sua exportação pela estereotipia, elas formariam um repertório, um estoque de imagens dinamizadas pelas técnica, capazes de serem transportadas e intercambiadas entre os países europeus, e entre a Europa e as Américas, e serem submetidas a novas e constantes reproduções e reinserções numa grande diversidade de contextos, sendo que desconhecer contextos e neutralizar suas diferenças seria exatamente uma de suas características principais. Ao parecer "falar todas as línguas", a imagem, industrial e estereotipada, em sua extrema versatilidade e sua disposição ao largo uso, passava a moldar seu poder de influência a um

11 Cf. *Le Magasin Pittoresque*, nº 52, 1834, v. I, p. 406.

12 Ver Paul Jobling e David Crowley, *Graphic design. Reproduction and representation*. Manchester: Manchester University Press, 1996, especialmente o capítulo "The popular illustrated weekly and the new reading public in France and England during the nineteenth century", p. 13-17 e nota 12, p. 36.

espaço de convertibilidade de signos de características semelhantes ao da geografia expansionista traçada pelo próprio mercado mundial.

"Os jornais da Europa e suas colônias fornecem nestes últimos anos todas as notícias do mundo".[13] Nesta afirmativa, tomada de um artigo do *The Penny Magazine* sobre a imprensa "além do Ganges", em remotas regiões da Ásia, o mundo de que se falava já não se distinguia dos rumos do colonialismo europeu. Os magazines ilustrados seriam o depósito de imagens feitas para a sua representação esvaziada e amena, representação cuja maior eficácia ideológica consistiria em conter implícito o ponto de vista de um observador distanciado e estático frente ao qual imagens-do-mundo se desenrolariam, imagens que se pretenderiam estímulos a uma ilusão de mobilidade. Veja-se como o *Museu Universal*, em 1837, ajustava este ponto de vista para leitores brasileiros:

> Sem sairmos da varanda arejada pelas virações tropicais, ou da sombra da mangueira e do coqueiro, acompanharemos o capitão Ross à desolada zona dos eternos gelos; iremos com Cook e Lapeyrouse em procura de incógnitas terras, e logo, cansados do mar, penetraremos a pé em seguimento de Mungo-Park na África central; [...] ou, montados no coche de vapor, voando através dos mais populosos distritos da Inglaterra, inspecionaremos os prodígios de sua indústria. Assim, sucessivamente, todas as fases da existência social se desenvolverão às nossas vistas. [...] Tantas peregrinações, tantos objetos dignos de cativar o interesse, bastariam decerto para popularizar nossa obra, mas nosso plano é mais vasto, nossos meios de informação abrangem maior esfera, após a arquitetura, após as viagens, a geografia, a estatística, outros estudos reclamam a nossa mais séria atenção: a agricultura, esta principal e quase única fonte de prosperidade e desenvolvimento do Brasil, obterá um lugar distinto em nossas páginas, assim como a história natural, que lhe presta tanta coadjuvação, e que, não menos pelo entretenimento do que pela utilidade, anda a par de qualquer ciência.[14]

O apelo à viagem e à diversidade de sensações exóticas, os últimos arrojos da aventura buscados nos relatos de exploração colonial e investigação científica, se hoje nos parecem acomodados a uma transparente infantilidade, é preciso reconhecer também que nestes materiais se modelavam algumas das formas precursoras do consumo moderno.

Charles Knight apresentara seu periódico ao público como sendo uma verdadeira "conveniência universal", o saint-simoniano Edouard Charton anunciando o *Le Magasin Pittoresque*, em 1833, deixaria ainda mais explícita a assimilação das imagens às mercadorias e à escala desmedida à qual elas aspiravam:

> É um verdadeiro Magazine que nos propomos a abrir a todas as curiosidades, a todas as bolsas. Nós queremos que aí se encontrem os objetos de todo valor e para toda a escolha:

13 *The Penny Magazine*, "Newspapers beyond the Ganges", v. I, 5 agosto 1837, p. 299.

14 *Museu Universal ou das famílias*, julho 1837, nº 1 , p. 8.

coisas antigas, coisas modernas, animadas, inanimadas, monumentais, naturais, civilizadas, selvagens, pertencentes à terra, ao mar, ao céu, a todos os tempos, vindas de todos os países, do Hindustão e da China, como da Islândia, da Lapônia, do Timbucktu, de Roma ou Paris; nós queremos, em resumo, imitar em nossas gravuras, descrever em nossos artigos, tudo o que ofereça um tema interessante de devaneio, conversação ou estudo.[15]

Charton empregava o termo *magazine* em sua acepção de origem, provinda do árabe *makzen*, uma reserva ou depósito de bens ou mercadorias. Na França, estes armazéns de estoques, ao contrário das lojas, só haviam recebido permissão de serem abertos ao público em inícios do século XIX. Ao servirem de metáfora para a estrutura heteróclita dos periódicos ilustrados, ressaltavam os aspectos mercantis evidentes de seu paradigma visual e expositivo, ainda aparentado ao ecletismo dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVII e XVIII, e precursor da exibição múltipla de mercadorias das grandes lojas de departamentos, os *grand magasins* inaugurados nos anos 1850. Balzac utilizaria o verbo *emagasinner* aludindo ao gosto burguês e pequeno-burguês pelo *bric-à-brac*. Na sua "Fisiologia dos Empregados", o quarto do empregado Godard é um *magasin pittoresque*, e o que atraía e forjava os hábitos mentais dos burgueses por ele satirizados se assemelhava em muito ao conteúdo de magazines ilustrados: "O homem de rendas existe pelos olhos. A girafa, as novidades do Museu, a exposição de quadros ou de produtos da indústria, tudo é festa, espanto, matéria para seu exame".[16] A metamorfose da face num olho ciclópico e desorbitado, como nas caricaturas de Grandville, também expressava o modo extremado como os sentidos eram levados a se adaptar à era industrial e à sua racionalidade, adaptação, como enfatizou Adorno, "que foi feita pelo olho quando este acostumou a si mesmo a perceber a realidade como a realidade dos objetos e, portanto, basicamente como aquela das mercadorias".[17] A visão, o sentido mais abstrato e o órgão mais vulnerável à ilusão teria suas funções exacerbadas no momento em que parte dos objetos da cultura passavam a ingressar no terreno da recepção de massas e se assimilariam às novas formas de distração e consumo que ela comportava.

Na sociedade burguesa reina a ficção jurídica de que todo ser humano, como comprador, tem um conhecimento enciclopédico das mercadorias.

Karl Marx, *O Capital* [18]

15 *Le Magasin Pittoresque*, "A Tout le Monde". Paris: Imprimerie de Lachevardière, t. I, 31 dezembro de 1833.

16 Citado por Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*. Paris: José Corti, 2001, p. 88.

17 ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. London: 1981, p.99.

18 MARX, Karl. *O Capital, Crítica da Economia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d. (Livro Primeiro, Capítulo I "A Mercadoria"), nota 5, p. 42.

> Bassane (velho livreiro): O que queres que eu faça?
> A Concorrência (fada de asas de ouro): O novo.
> Bassane: Com o quê?
> A Concorrência: Com o velho. Imaginas que hoje se invente alguma coisa? Não vês ali vinte exemplares da Enciclopédia: é a mina a explorar. Toma da tesoura, corta, retalha, diminui; tudo isto, refeito como novo e acompanhado de retratos de grandes homens e imensas bestas, de belezas contemporâneas e de monumentos góticos, formará a coletânea a mais bizarra, o mais variado a dois vinténs: enfim, o verdadeiro *Magasin Pittoresque*".
>
> *Le Magasin Pittoresque*, vaudeville, 1835.[19]

À altura do século em que Marx escrevia, o significado de "conhecimento enciclopédico" já passara a envolver um conjunto de questões girando em torno à especialização dos saberes, à divisão do trabalho intelectual e a uma crescente ansiedade frente ao conhecimento entendido como uma acumulação instável, que sofria e exigia contínuas correções e reatualizações. O caráter moderno da enciclopédia, que permitia seu funcionamento como um vasto arquivo, também redundaria em seu incontrolável potencial de desdobramento, de multiplicação por novos usos e apropriações indiscriminadas.

A compilação, como as demais variantes de cópia, as transcrições, reescrituras, citações, extratos, resumos, excertos e trechos coligidos, se já comuns nas práticas de escrita do passado, tornar-se-iam procedimentos textuais constitutivos de novas práticas de edição que se ampararam fortemente no modelo enciclopédico. Desde as primeiras décadas do século XIX, ao lado das grandes enciclopédias como a *Méthodique* de Pankoucke ou a *Brittanica*, que vinham ampliando seus pesados e numerosos volumes desde o século anterior, surgiriam versões de enciclopédias condensadas, muitas em formatos de bolso, como a *Encyclopédie portative ou résumé universel des sciences, des lettres et des arts* (1825), a *L'Encyclopédie populaire, ou les sciences, les arts et les métiers mis à portée de toutes les classes*" (1828), ou a *Pocket Cyclopedia* inglesa de 1832.[20] Foi um dos sonhos da nascente bibliofilia romântica a idéia de uma biblioteca seleta na qual o conhecimento seria preservado em sua essência no espaço de livros diminutos que serviriam de contrapeso à disseminação instável dos livros no tempo. Ela indicava um desejo de resistência à serialização mecânico-industrial que faria de "bibliotecas", muito ao contrário, um sinônimo de edições de livros produzidos em série e de baixo preço. As inúmeras bibliotecas condensadas e vendidas em fascículos, da primeira metade do século XIX, recorreriam aos formatos "portáteis", mas ao completarem

19 *Le Magasin Pittoresque*, citado na introdução ao seu terceiro volume, 31 de dezembro de 1835.

20 Cf. Alan Rauch, *Useful Knowledge. The Victorians, Morality and the March of Intellect*. Durham/London: Duke University Press, 2001, p. 25-40.

sua publicação, costumavam reunir, com frequência, mais de uma centena de pequenos volumes.[21] Junto a estas coleções enciclopédicas, junto a manuais, compêndios e mesmo catecismos científicos, os magazines ilustrados tiveram sua origem na crescente preocupação com a educação das classes populares, uma preocupação que ainda guardava certos vínculos com os propósitos emancipatórios do Iluminismo, mas os condicionava aos valores estritamente pragmáticos do utilitarismo. Não por acaso, o *The Penny Magazine* surgira como um periódico da Sociedade para Difusão de Conhecimentos Úteis, fundada em 1826 pelo discípulo de Jeremy Bentham, Henry Brougham, cujo reformismo social *whig* se centrava quase que exclusivamente na defesa da necessidade de educação das classes trabalhadoras, tema de seu panfleto *Pratical Observations upon the Education of the People: Addressed to the Working Class and their Employers* (1825), e que tomaria a forma de um projeto editorial, acusado na Inglaterra de ser subsidiado pelo governo quando a imprensa era objeto de pressões e altas taxas, mas que provocaria, no entanto, uma onda de criação de sociedades similares, promotoras de "conhecimentos úteis", fazendo desta própria expressão um dos ideologemas caros ao século XIX.[22] Já Edouard Charton, antes de fundar o *Le Magasin Pittoresque* e *L'Illustration*, fora redator da *La Revue Encyclopédique*, onde alguns dos principais seguidores do saint-simonismo exporiam suas doutrinas. Mas, assim como na Inglaterra, a pedagogia reformista dos magazines ilustrados visava fazer frente ao crescimento de uma imprensa dirigida aos trabalhadores ou, muitas vezes, publicada por eles mesmos, incluindo aí os jornais fourieristas e comunistas.[23] É o que se encontraria implícito no anúncio do *Le Magasin Pittoresque* como sendo uma publicação "útil e sem perigo" ("sans danger et avec d'utilité"), do mesmo modo que o *The Penny Magazine* afirmara pretender "fixar os espíritos em temas mais calmos e, se possível, mais puros do que a violência e a discussão dos partidos".[24] Uma proto-história da cultura de massas coincidiria com este momento em que a noção de conhecimento útil, com seu teor deliberadamente inofensivo, aliava-se às tecnologias mais avançadas de reprodução de textos e imagens para contrapor-se à inclinação das leituras populares pelo radicalismo político. O desejo de conhecimento das classes populares era genuíno e traduzira-se, no caso da Inglaterra, no crescimento de escolas noturnas e dominicais para adultos e crianças, mantidas por iniciativas dos próprios trabalhadores e por suas associações de auxílio

21 Ver a respeito das coleções e enciclopédias populares Isabelle Olivero, *L'Invention de la Collection*. Paris: Édition de L'Imec, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p.170-180.

22 Sobre Henry Brouhgam e a SDUK ver Alan Rauch, op. cit., p. 53-59, e E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*. New York: Vintage Books, p. 359-365 e p. 734-739.

23 Cf. François Guéry, "Le Magasin Pittoresque", *Millieux*, fev.-maio 1982, p. 20-25.

24 *The Penny Magazine*, "Reading for All", apresentação ao seu primeiro número de 31 de março 1832.

mútuo, assim como pela expansão de uma cultura autodidata característica dos meios artesanais que, desde fins do século anterior, em clubes, cafés e sociedades, vinha tornando a leitura uma prática indissociável do debate político. A orientação política radical das leituras populares passaria a ser sentida como uma nítida ameaça.

Entre os anos 1820-1830, como assinalou E. P. Thompson em *The Making of the English Working Class*, "na maioria dos grandes centros havia um ou mais (em Londres uma dúzia) diários e semanários os quais, ainda que não se confessassem "radicais", se dirigiam no entanto a esse amplo público radical. E o crescimento deste público de leitores pequeno-burgueses e trabalhadores fora reconhecido por aqueles influentes agentes – notadamente a Sociedade para Promoção do Conhecimento Cristão e a Sociedade para Difusão de Conhecimentos Úteis – que realizaram os mais prodigiosos e subsidiados esforços para desviar estes leitores para matérias julgadas mais sadias e edificantes".[25]

Combatida, pressionada por impostos, censura e prisões, a imprensa radical seria efêmera ou subsistiria sempre irregularmente, enquanto a fórmula criada pelo *The Penny Magazine*, na versão reciclada por Edouard Charton para seus periódicos *Le Magasin Pittoresque* e *L'Illustration*, tornar-se-ia um padrão de cultura visual impressa de repercussão ampla e duradoura. Pensada inicialmente como uma fórmula capaz de afastar as classes trabalhadoras inglesas da política e exercer um controle sobre suas leituras, ela teria por base o forte preconceito de que para estas classes, constituídas de "pessoas cujos tempos e meios são limitados", segundo os termos do *The Penny Magazine*, o mais adequado seriam as formas de conhecimento condensado.[26] Um conhecimento filtrado: expurgadas a política, a filosofia especulativa e as ficções, as ciências positivas prevaleceriam como modelo sobre o qual a própria leitura deveria ser moldada, cabendo ao leitor ocupar o ponto de vista de um observador, um observador numa experiência óptica, proposição nada fortuita que Charles Knight faria na apresentação do *The Penny Magazine*, em 1832:

> O que quer que tenda a ampliar o alcance da observação, a acrescentar à provisão de fatos, a despertar a razão e conduzir a imaginação aos exercícios agradáveis e inocentes do pensamento, pode auxiliar no estabelecimento de um desejo sincero e ardente por informação; e, neste ponto de vista, nossa pequena Miscelânea pode preparar o caminho para a recepção de um conhecimento mais elaborado e preciso, e ser como a pequena lente focalizadora colocada ao lado de um grande telescópio, que permite ao observador descobrir a estrela que depois será examinada com cuidado por um instrumento mais aperfeiçoado.[27]

25 THOMPSON, E.P., op. cit., p. 734.

26 Ver *The Penny Magazine*, "Reading for All", t. I, 31 de março de 1832.

27 Ibid.

A analogia entre a leitura e o experimento empírico acabaria por expressar o surgimento de um valor novo, aquele que corresponderia ao conhecimento neutralizado sob o modo da informação. Textos condensados, compactados e postos em série, uma linguagem expositivo-descritiva extraída de um modelo enciclopédico desfigurado por contínuas operações redutoras, uma homogeneidade buscada no anonimato textual e materialmente refletida na inapagável aparência de produto mecânico, se os magazines ilustrados fariam do conhecimento este artigo de massa – a informação, isto se deviaria em muito à sua compatibilização com um regime concomitante de produção de imagens em série que seus promotores, como ideólogos que eram da indústria e suas técnicas, seriam precursores em concretizar.

Em consonância com as idéias de Jeremy Bentham, o modelo de representação visual criado pelos magazines ilustrados não se encontraria afastado de uma concepção panóptica da visão mas, enquanto nesta o sujeito é observado e submetido a um regime de vigilância onipresente e constante, o leitor de magazines ilustrados, por sua vez, seria induzido a interiorizar, como observador, um enquadramento visual codificado e normativo feito de imagens do mundo repetidas em fixidez documental e estereotipada. Como adverte Jonathan Crary, observar também possui o sentido de consentir, de agir de acordo e obedecer, como quando se observam regras, leis ou códigos. O observador, lembra ele, "embora seja obviamente aquele que vê, mais importante ainda é ser aquele que vê no interior de um conjunto prescrito de possibilidades, engastado num sistema de convenções e limitações."[28] E seriam igualmente as primeiras décadas do século XIX, segundo ele, as que assistiriam a uma "rápida transformação na maneira como um observador se veria figurado numa ampla gama de práticas sociais e domínios de conhecimento".[29] Para a emergência deste novo observador concorreriam disciplinas como a fisiologia e seus estudos do olho e das funções cerebrais relacionadas à visão, as invenções de novos aparatos e dispositivos ópticos e as tecnologias disciplinares e suas instituições.

A imagem assumiria neste contexto uma importância estratégica: não apenas se passaria a exigir de um número cada vez maior de trabalhadores que se tornassem capazes de entender plantas, diagramas de máquinas e desenhos de engenharia, como seria fundamentalmente em torno da visão que se desenvolveriam as teorias e métodos de disciplina do trabalho industrial.[30] A motivação disciplinar faria crescer o interesse no estudo e na mensuração dos limiares de atenção sob o impacto das máquinas, das reações aos

28 CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge: October Books/MIT Press, 1990, p. 5-6.

29 Ibid., p. 7-8.

30 Cf. E. P. Thompson, op. cit., p. 717.

estímulos provocados pelos movimentos mecânicos, e a busca por técnicas de base fisiológica que acelerassem a coordenação de olhos e mãos em tarefas reguladas por ritmos automatizados. Considerava-se então premente vencer a resistência dos trabalhadores e inculcar-lhes hábitos que corrigissem seus níveis supostamente irregulares e intermitentes de desempenho e atenção.[31]

Também no propósito dos magazines ilustrados de instrumentalizar a imagem para fins didáticos, o relevo dado à percepção visual seria influenciado diretamente por este contexto e pela realidade do trabalho no ambiente das novas fábricas. Como afirmaria Charles Knight, num artigo do *Penny Magazine*, sobre o "cultivo do gosto popular":

> A peculiar orientação do trabalho neste país, onde este opera em grandes massas, em fábricas e oficinas, é longe de ser desfavorável ao desenvolvimento das faculdades mentais, uma vez estas sejam despertadas e dirigidas a seu curso adequado, e tornadas suficientemente capazes de observação. [...] Uma estrada que se apresente como uma reta sem variações é muito mais cansativa ao viajante do que aquela que, por freqüentes ondulações, apresente uma sucessão de objetos agradáveis... Assim pode ser na vida cotidiana dos indivíduos: se as faculdades perceptivas forem devidamente treinadas, objetos de observação irão incessantemente surgir, cada um comportando instrução em algum modo ou grau. [...] A mente requer ser iniciada nestes processos os quais a habilitam a compreender o espírito dos objetos exteriores.[32]

A fabricação de imagens pelos magazines ilustrados tinha por trás de si uma mesma motivação disciplinar que visava assimilar a percepção visual à noção moderna de "treino", mas dissimulando sua disposição repressiva sob um proselitismo estético em defesa da indústria que acabaria por ser uma marca característica do sistema de representações deste gênero de imprensa. O pitoresco definiria os limites pequeno-burgueses desta estética voltada a elevar o gosto popular, suas categorias são nitidamente reconhecíveis no trecho do artigo citado acima, nas linhas onduladas e variações de superfície tomadas da definição de William Gilpin do "belo pitoresco" em vistas e paisagens, propostas por analogia para com o treinamento perceptivo e cognitivo que se queria ressaltar. Ao mesmo tempo, a "reta sem variações" remetia à monotonia resultante da divisão do trabalho que, no mesmo artigo do *The Penny Magazine*, apareceria como a maior responsável pela "pequena variedade nas ocupações da grande maioria dos indivíduos"[33].

A preocupação em educar a percepção, o desejo de torná-la objeto de treinamento e controle e a necessidade de submetê-la ao estímulo de sensações variadas surgiriam em proporção direta à escalada da repetição e da

31 Ver Jonathan Crary, op. cit., p. 84-85

32 *The Penny Magazine*, "Cultivation of the Popular Taste", 3 de dezembro de 1836, p. 479-480.

33 Ibid., p. 480.

uniformidade como características do trabalho industrial e seus produtos. Mas se a imprensa radical, jornais como *The Poor Man's Guardian*, e mesmo relatórios do governo, divulgariam imagens julgadas chocantes da nova condição operária, os magazines ilustrados como *The Penny Magazine* e *The Illustrated London News*, ao contrário, teriam como regra evitar em suas ilustrações "a exibição da pobreza vulgar"[34] e as fábricas, em suas páginas, seriam transfiguradas numa paisagem industrial pitoresca e idílica:

> a indústria, assim como a literatura cultivada, tem seus sítios clássicos. O lugar de nascimento ou residência de um grande inventor, a primeira manufatura em alguma região particular, ou o lugar onde a primeira aplicação prática de uma nova invenção foi feita, num país comercialmente dinâmico como a Inglaterra, adquirem uma espécie de halo ao redor de si; são um marco e objeto de atenção no qual se pode ler a memória dos tempos idos.[35]

O "céu enciclopédico", como se referiu Roland Barthes à representação do trabalho humano nas estampas da *Encyclopédie*,[36] com seu ordenamento de lugares e gestos despidos de qualquer sinal de inquietação ou conflito, e que continha ainda dimensões utópicas, seria reajustado, com os magazines ilustrados, a um imaginário topográfico que admitiria sua assimilação mesmo aos códigos banais do turismo romântico, como o *The Penny Magazine* introduzindo as descrições de fábricas, aos seus leitores, ao modo de um passeio aprazível em "Um Dia nas Fábricas de Birmigham", "Um dia na Tecelagem de Seda de Derby", ou "Visita a uma mina de chumbo".[37]

Nas ilustrações dos interiores de fábricas, no entanto, no esquematismo da representação das figuras humanas, como as operárias da fábrica Elliott, por exemplo, mulheres e crianças dispostas em longas fileiras de mesas "estampando, prensando e furando botões",[38] o alinhamento rígido face à máquina antecipava a moderna linha de montagem e demonstrava que o "céu enciclopédico" já passara a conter e exaltar os valores da fábrica como instituição disciplinar. Seu outro pólo seriam as inúmeras estampas de paisagens coloniais, corpos curvados em plantações de açúcar na Jamaica ou na África, representados infalivelmente com traços de languidez e de aparente docilidade ao domínio europeu. Como nas vinhetas a partir de gravuras de Rugendas, que ilustrariam a série de artigos que o *The Penny Magazine* dedicaria ao Brasil em 1840, copiados diretamente da *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (1835) daquele artista: "As Minas de Ouro do Brasil", "A Raiz da Mandioca

34 Cf. Celina Fox, *Graphic Journalism in England during the 1830's and 1840's*, p. 16.

35 *The Penny Magazine*, "A Day at a Derby Silk-Mill", v. XII, n. 711, p. 161-162.

36 BARTHES, Roland. "Image, Raison, Déraison". In *Les Planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes*. Musée de Pontoise, 1989, p. 48.

37 *The Penny Magazine*, "A Day at the Birmingham Factories", v. XIII, n. 813, p.465 e "Visit to a Lead-mine", v. V, p. 8.

38 *The Penny Magazine*, "A Day at the Birmingham Factories", v. XIII, n. 813, p. 465.

do Brasil" e "O Cultivo do Café no Brasil",[39] estampas integradas à preocupação dos magazines ilustrados em inventariar uma geografia mercantil através de uma iconografia documental onde se superpunham o utilitarismo econômico e o exotismo paisagístico. As gravuras de Rugendas também iriam servir ao *Illustrated London News* quando as pressões inglesas contra o tráfico de escravos fizessem do Brasil matéria de interesse da imprensa. A partir do avanço técnico dos meios de reprodução de imagens ativado pela fórmula do *The Penny Magazine*, também partiria da Inglaterra, em 1842, o lançamento do primeiro semanário noticioso ilustrado. Se os magazines ilustrados amparavam-se sobretudo em imagens atemporalizadas e de frouxo vínculo com contextos específicos, vistas de monumentos, paisagens, retratos e estampas de história natural formando seu repertório mais freqüente, já o jornalismo ilustrado surgido com o *Illustrated London News* provocaria uma reviravolta neste mesmo sistema de representações, fortemente codificado, ao promover para as imagens os novos valores do atual.[40] O caráter mundial destas imagens implicava a virtual assimilação de qualquer sujeito ou objeto à supremacia do olhar da grande metrópole, Londres ou Paris, focos a partir dos quais o mundo podia ser conhecido e descrito de maneira objetivada. A imagem que ganhava atualidade, no entanto, seria a já inscrita em categorias preexistentes de representação, ou mesmo imagens tomadas de empréstimo, estampas etnográficas ou aquelas saídas de álbuns de viagens já publicados, que seriam reempregadas na ilustração de notícias contemporâneas. A representação estereotipada dos não-europeus serviria tanto a relatos de viagens quanto ilustraria as notícias dos conflitos pelas ocupações da Argélia e do Marrocos pela França em 1844, ou as descrições, feitas pelo *Illustrated London News*, de incursões e batalhas inglesas em territórios africanos. Em meio ao recenseamento de possessões e mercados coloniais, os retratos do imperador D. Pedro II e da imperatriz Teresa Cristina, assim como as gravuras de Rugendas dos castigos aos escravos nas fazendas brasileiras, feitas dez anos antes, serviriam ao *Illustrated London News* para enfatizar as notícias mais recentes de capturas de navios negreiros brasileiros pela Inglaterra, como o

39 *The Penny Magazine*, "The Gold-Mines of Brazil", 14 de novembro 1840, p. 441-442, "The Mandioca-Root of Brazil", 28 de novembro de 1840, "The Cultivation of Coffee in Brazil", 12 de dezembro de 1840, p. 484-485.

40 A partir do *Illustrated London News*, o registro da atualidade iria tornar-se a nova função da estampa, a Revolução de 1848 na França tendo sido o primeiro grande acontecimento histórico cuja recepção seria marcada por uma forte presença de imagens. O *Illustrated London News* comissionaria os desenhistas franceses Constantin Guys e Gavarni para fornecerem ilustrações supostamente tomadas ao vivo para uma série de reportagens, o que assinalaria o momento em que a reprodução de imagens começava a ajustar seus processos aos de uma temporalidade cotidiana. A fotografia, já inventada, permaneceria ainda por algumas décadas incompatível com a impressão tipográfica, o que explica a ampla utilização do desenho de imprensa, gravuras e litografias, até princípios do século XX, e seu papel determinante na construção de um verossímil pictórico e referencial para o registro jornalístico da história contemporânea, então assumindo a forma de informação cotidiana ilustrada. Ver a respeito Paul Hogarth, *Artistes Reporteurs*, p. 30.

brigue Elisa, capturado na Costa do Ouro, em 1846, com mais de mil escravos em seu interior. [41]

Que a pequena gravura do navio brasileiro se encontrasse contígua à vinheta de uma igreja rural inglesa e, na página ao lado, se exibissem ilustrações da ópera *Don Giovanni*, demonstra o quanto a justaposição se constituiria no procedimento central de magazines e jornais ilustrados, ao lado da fragmentação e da disposição em série de textos e imagens. Como ressaltou Philippe Hamon, se o magazine é um lugar de produção e estoque de imagens, se ele corresponde a uma iconoteca, e

> se há lugar e multiplicação, se há concentração e justaposição de imagens num mesmo lugar, coloca-se, então, a questão lancinante – que irá atravessar todo o século – do heteróclito e do disparatado destas vizinhanças de imagens, a questão da promiscuidade das imagens.[42]

Da mesma forma, François Guéry também salientou o quanto a estrutura da enciclopédia do século XVIII, ao se ver apropriada pelos magazines ilustrados, tornar-se-ia a tal ponto dispersa e fracionada que seus índices e tábuas de matérias passariam a se assemelhar "a uma rapsódia, um disparate".[43] Esta se mostraria a condição do conhecimento própria à indústria cultural e seus meios, que tinham como fenômenos precursores o mercantilismo que acompanhara a ascensão do romance na Inglaterra e que agitara o mercado do livro no século XVIII, e notadamente a industrialização da imprensa que fomentara o surgimento de publicações voltadas a um público de massas entre os anos 1830-1850. Como observou Adorno a propósito da indústria cultural, ela operaria uma fusão do familiar e do antigo numa qualidade nova, produto combinado de plano e cálculo (aí excluídos e negados o caráter desinteressado próprio à verdadeira arte e as sedimentações históricas que caracterizariam a tradição), provocando o encontro forçado da arte elevada e da arte popular, no qual a primeira perderia sua seriedade na especulação de sua eficácia (que lhe exigia uma "utilidade"), a segunda perecendo ao perder o caráter de resistência e rebeldia que lhe seria inerente.[44] A imprensa ilustrada de "conhecimentos úteis", surgida em contraposição ao radicalismo da imprensa política e também deliberadamente afastada das vertentes populares ainda vivas numa arte como a gravura, promoveria o aparecimento de modos padronizados de imagem, voltados à recepção de massas e que se assimilariam às novas formas de distração e consumo que passariam a caracterizá-la. Anteriores às grandes exposições internacionais, os magazines

41 "Capture of the Slaver Eliza", *The Illustrated London News*, London, News & Sketch, 1846, v. VIII, 25 de abril de 1846, p. 276-277.

42 HAMON, Philippe. *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, p. 31.

43 GUÉRY, François, op. cit., p. 24.

44 ADORNO, Theodor. *The Cultural Industry*. New York: Verso, 2001, p. 98-99.

ilustrados, já nas décadas de 1830 e 1840, atestariam o caráter potencialmente mundial dos novos públicos que, em diferentes países, em intervalos menores de tempo, poderiam ver imagens idênticas, produzidas em série, liberadas pela estereotipia para uma circulação autônoma mesmo quanto ao seu vínculo com os textos, podendo ser intercambiadas e reutilizadas de modo indiscriminado e arbitrário.

Magazines ilustrados como *Le Magasin Pittoresque* e *L'Illustration*, que alcançariam as primeiras décadas do século XX, provocariam imitações por toda parte. No Brasil, o *Museu Universal*, o *Museu Pitoresco*, a *Gazeta dos Domingos*, a *Revista Popular*, o *Jornal das Famílias*, estes dois últimos editados por Garnier, seriam publicações similares possibilitadas pelas práticas de importação de gravuras. As próprias revistas européias possuíam subscritores brasileiros e podiam ser lidas em bibliotecas e tomadas de empréstimo em gabinetes de leitura. O catálogo de um gabinete de leitura de uma província distante da corte, como Rio Grande, pode servir como exemplo: em 1864, sua listagem de periódicos exibia um acervo considerável de revistas ilustradas brasileiras e estrangeiras. Além das acima mencionadas, as revistas de modas, com figurinos importados, como *O Correio das Modas* (1839-1840) , *O Espelho Fluminense ou Novo Gabinete de Leitura* (1843), o *Novo Correio das Modas* (1852-1854), o *Jornal das Senhoras* (1852-1855), *A Marmota Fluminense* (1852-1857); de litografias originais, como *O Ostensor Brasileiro* (1845-1846) e *O Brasil Illustrado* (1855-1856); as próprias revistas francesas *Le Magasin Pittoresque, Le Magasin Universel, L'Illustration, Le Musée des Familles* , junto às revistas ilustradas portuguesas *O Panorama* (1837-1868), *O Archivo Popular* (1837-1843), *Universo Pittoresco* (1839-1844), *Museu Pitoresco* (Lisboa, 1842), *Revista Universal Lisboense* (1841-1848), *A Ilustração Luso-Brasileira, jornal universal* (1856-1859), davam mostra inequívoca da forte presença da ilustração como um componente dos modos de leitura praticados em meados do século XIX no Brasil.[45]

Mas, como se explicaria que, ao partir de uma fórmula originalmente destinada às classes trabalhadoras da Inglaterra, os magazines ilustrados acabassem por se identificar a um público burguês e se tornassem objeto de ampla leitura, na Europa e além dela? Afora sua circulação parecer encontrar-se na mesma órbita dos movimentos expansionistas do capital, e a industrialização ser seu principal fator de impulsão, sua verdadeira economia residiria na funcionalidade semiótica de seu modelo, que correspondia a uma etapa de transição onde ainda coexistiriam conhecimento enciclopédico, concebido como saber acumulável, estocado para contínuas apropriações, e um novo conceito de informação baseado, inicialmente, na informação técnica saída do discurso científico, apolítica, impessoalizada e sintética, cuja contrapartida

45 *Catálogo dos Livros dos Gabinete de Leitura da cidade de Rio Grande*. Rio Grande: Tip. do Cruzeiro do Sul, 1864.

visual, na intencionalidade "sem palavras" da ilustração, já pertencia à ordem do clichê, pela imposição repetida de imagens largamente reprodutíveis.

Quando, ao apresentar o *Museu Pitoresco*, publicado no Rio de Janeiro em 1848, o editor Eduardo Laemmert preferiu chamá-lo um "jornal-livro" ou, ainda, um "livro periodicamente publicado",[46] tal oscilação refletiria a existente entre o propósito enciclopédico ainda associado à extensão, ao livro e ao volume, e a realidade desses "livros panorâmicos" que também eram os magazines ilustrados, produtos da segmentação, da "variedade" eclética de matérias serializadas e do forte condicionamento material de sua comercialização em fascículos de baixo preço. Aparentados às coleções e bibliotecas populares, eles proporcionaram um inegável barateamento dos meios de leitura, mas também seu controle e moralização. E quando introduzidos no Brasil, em 1837, sua fórmula já havia sofrido uma significativa inflexão quanto a suas estimativas de público: o temor à politização das leituras das classes baixas na Inglaterra, que havia feito com que o *The Penny Magazine*, em 1832, se dirigisse preferencialmente a elas, no caso da França e dos magazines ilustrados surgidos após a revolução de Julho de 1830, esta mesma intenção de fazer frente às "agitações exteriores", às "impaciências públicas" (e à efervescência da imprensa republicana e socialista) faria com que sua fórmula editorial passasse a se apresentar como destinada à "vida interior", à família e ao lar doméstico.[47] Os vínculos com o contexto da industrialização se arrefeceriam, e periódicos como *Le Magasin Pittoresque* e *Le Magasin Universel* atenuariam o peso das ciências e da técnica, centrais ao utilitarismo dos magazines ingleses, pela ênfase nas artes, na arquitetura histórica, pelo maior espaço concedido à historiografia romântica e aos relatos de viagens. E seriam estas revistas francesas as que rejeitariam o rigor puritano e metódico presente no modelo do *The Penny Magazine*, modelo que persistiriam reproduzindo, mas procurando dissociá-lo da pedagogia moral dirigida a trabalhadores e operários que lhe dera origem. Assim, se o *The Penny Magazine* havia apelado a leitores ansiosos por instrução, leitores "sem meios e sem tempo", o *Le Magasin Pittoresque*, em troca, enfatizaria o lazer e a distração:

> nossa grande ambição será de interessar, de distrair: nós deixaremos a instrução vir a seguir sem a forçar, [...] ela evitará revestir-se das formas minuciosas e severas do ensino especial e metódico, e sua influência se exercerá à maneira dessa educação geral que as classes das sociedades ricas em lazeres devem ao hábito de relações com homens distintos, às leituras variadas e escolhidas, e às recordações de viagens.[48]

46 *Museu Pitoresco, histórico e literário ou livro recreativo das famílias*. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1848, nº 1, p. 1.

47 *Le Magasin Pittoresque*, introdução ao primeiro volume, 31 de dezembro de 1833.

48 Ibid.

Esta espécie de deslocamento das referências de classe na retórica de apresentação destas revistas seria um fator considerável na importação e nos modos de adaptação do modelo dos magazines ilustrados no Brasil. Ele permitiria conferir certo prestígio a um gênero de imprensa que na Europa era visto como um meio barato de difusão do conhecimento e, sobretudo, de popularização das artes, a ponto de consistir na ameaça de sua vulgarização excessiva. No Brasil, paradoxalmente, o *Museu Pitoresco* podia pretender estar oferecendo a seus leitores uma forma de instrução compatível com um ideal de civilização capaz de "nivelar os costumes das classes superiores em todos os povos",[49] o que sugere a medida de distorção que acompanhava a introdução destes periódicos num meio local onde a própria imprensa e as atividades editoriais ainda eram muito recentes e pouco expressivas. A menção ao nivelamento, ao mesmo tempo, revelava, inadvertidamente, o ingresso de certos elementos da cultura na esfera do consumo, o que já se mostrava realidade entre os anos 1830-1840, quando os magazines ilustrados passariam a conjugar uma concepção utilitária de "cultura geral" à vontade de provocar estímulos e sensações próprios aos efeitos das modernas formas de entretenimento que então surgiam. Seu alvo nunca fora atingir as classes superiores, mas o maior número, e acabariam por comprovar a possibilidade de existência e a amplitude de um público heterogêneo, indiferenciado e, acima de tudo, que extravasava fronteiras nacionais. A imagem, seu dispositivo central, seria a grande responsável por tal alargamento de públicos, tendo gerado, por sua reprodução industrial acelerada, circuitos rápidos de trocas, cópias e imitações, e o nivelamento, este sim, de códigos de representação visual padronizados pela técnica e por níveis inéditos de difusão cotidiana e massiva.

A presença de livreiros-impressores e editores europeus no Brasil, no século XIX, especialmente franceses, facilitaria ainda mais a transposição, entre nós, deste gênero de imprensa que, na Europa, havia tanto encontrado um imenso sucesso quanto seria identificado fortemente com a acentuada mercantilização da cultura e se veria tomado como um sintoma de sua crescente banalização. No Brasil, o repertório eclético destas revistas serviu para estabelecer uma dinâmica de publicações, envolvendo práticas de tradução e de reescritura, como também permitiu regular periodicidades tanto produtivas e comerciais quanto das práticas de leitura que passavam então a tornar-se cotidianas. Como igualmente serviria, ao menos quanto à primeira metade do século XIX, para contrabalançar as fragilidades e limites de nosso meio literário e do próprio mercado de imprensa, ambos, àquela altura, ainda em processo de estruturação. Outro aspecto seria considerar o papel que este mesmo repertório, no qual muito da cultura elevada apareceria transfigurado

49 *Museu Pitoresco*. Rio de Janeiro, Tip. Universal de Laemmert, nº 15, abril de 1848, p. 16.

sob a forma de miscelâneas e compilações dos mais diversos ramos do conhecimento, teria exercido na formação dos leitores brasileiros do século XIX. E o quanto a natureza disparatada de seus conteúdos, o fato, por exemplo, de que a descrição de uma nova invenção hidráulica, a descrição do escudo de Aquiles, e um relato de viagens à África do Sul pudessem encontrar-se justapostos nas páginas dos magazines ilustrados ou como também ainda que uma reprodução, a partir de um quadro de Rafael, e uma estampa de história natural partilhassem um único espaço de equivalências, este outro aspecto do mesmo fenômeno de nivelamento, de apagamento de diferenças e singularidades teria, talvez, ainda assim, servido para estabelecer certos quadros e moldes de referência capazes de afetar competências e níveis de leitura e legibilidade num país onde recaía sobre a imprensa periódica suprir as deficiências de uma frágil cultura do livro.

Para a literatura, as repercussões talvez tenham sido ainda mais profundas pela importância estratégica das revistas como modo de publicação literário. Também não seria difícil apontar as afinidades formais entre o regime textual dos magazines ilustrados e o que caracterizaria a crônica e o folhetim, subgêneros de produção extensa e influente no Brasil.

Mas seria na literatura de Machado de Assis, que colaborara e publicara contos e romances em revistas ilustradas como o *Jornal das Famílias*, *A Semana Ilustrada* e *A Estação*, que se faria uma espécie de aproveitamento consciente e crítico, e com freqüência paródico, de frases feitas, de expressões fixas, de um repertório anedótico e enciclopédico, de referências culturais ecléticas manipuladas com desenvoltura que, entre outros aspectos, pareceria, como procedimento estilístico, pressupor a interlocução de leitores habituados a transitar pela cultura geral posta aos pedaços pelos magazines ilustrados.



Bibliografia

ADORNO, Theodor. *The Cultural Industry*. London/ New York: Routledge, 1991.

ANDERSON, Patricia. *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

BARTHES, Roland. "Image, Raison, Déraison". In *Les Planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes*. Musée de Pontoise, Éditions Association Les Amis de Jeanne et Otto Freundlich, 1989.

CATÁLOGO dos Livros do Gabinete de Leitura da Cidade de Rio Grande. Rio Grande: Tip. do Cruzeiro do Sul, 1864.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: October Books/ MIT Press, 1990.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. Introdução à Bibliologia Brasileira. São Paulo: Edusp, 1994.

FOX, Celina. *Graphic Journalism in England during the 1830's and the 1840's.* New York/London: Garland Publishing, 1988.

GUERY, François. "Le Magasin Pittoresque". In *Millieux, Revue Trimestrielle du Centre des Recherches sur la Civilisation Industrielle,* nº 9, fev.-março, 1982.

HAMON, Philippe. *Expositions, Literature and Architecture in Nineteenth-Century France.* Berkeley: University of California Press, 1992.

———. *Imageries, littérature et image au XIXème siècle.* Paris: José Corti, 2001.

HOGARTH, Paul. *Artistes Reporteurs.* Bélgica: Ed. Casterman, 1986.

JAMES, Louis. *Fiction for the Working Man, 1830-1850.* London: Oxford University Press, 1963.

JOBLING, Paul e CROWLEY, David. *Graphic design. Reproduction and representation.* Manchester: Manchester University Press, 1996.

KAENEL, Philippe. "Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré "romantique". In *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle.* Paris: Ed. CDU-SEDES, n. 43, 1984.

KNIGHT, Charles. *The Old Printer and the Modern Press.* London: John Murray, 1854.

MARX, Karl. *O Capital, Crítica da Economia Política.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, sd., v. I.

OLIVERO, Isabelle. *L'Invention de la Collection.* Paris: Édition de L'Imec, Édition de la Maison des Sciences de L'Homme, 1999.

RAUCH, Alan. *Useful Knowledge. The Victorians, Morality and the March of Intellect.* Durhan/London: Duke University Press, 2001.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage Pittoresque dans le Brésil.* Paris: Engelmann & Co., 1835.

THOMPSON, E. P. *The Making of the English Working Class.* New York: Vintage Books, 1966.

Periódicos

Archivo Popular de Leitura de Instrução e Recreio, semanário pinturesco. Lisboa: Tip. A. J. C. da Cruz, 1837-1843.

Illustrated London News. London: London News & Sketch, 1842-1848.

Le Magasin Pittoresque. Paris: direção de MM. E. Cazeaux e Edouard Charton/Imprimerie de Lachevardiere, 1833-1847.

Le Magasin Universel, répertoire des sciences, des lettres et des arts. Paris: Libraire Edme Picard, 1833-1842.

Musée des Familles, Lectures du Soir. Paris: Bureaux du Musée des Familles, 1833-1842.

Museo Universal, Jornal das famílias brasileiras. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1833-1844.

Museu Pitoresco, histórico e literário ou livro recreativo das famílias. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1848.

The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge. London: Charles Knight & Co., 1832-1845.

Na trilha do contágio: história, caricatura e medicina.

Míriam Bahia

O movimento antivacinista que se afirma nos anos 1870, na Inglaterra, luta contra o modelo do agente específico da doença e das concepções de saúde e doença dele derivadas. Neste artigo cruzamos duas trajetórias. De um lado, a experimentação das linhas constitutivas da arte da caricatura. De outro, as reflexões sobre o normal e o patológico. Visamos relacionar o cânon da caricatura à fórmula do agente específico da doença e à análise do dogma da continuidade do normal e do patológico, no século XIX.

O patológico é a caricatura do normal

Canguilhem (1982) explica como, a partir da tese que remonta ao século XVIII, nós observamos a formação da noção do normal e do patológico difundida por Auguste Comte (1798-1857) e essencial ao trabalho[1] de Claude Bernard (1813-1878).

O normal e o patológico mantêm entre si uma relação de homogeneidade que pode ser visualizada por uma linha cujos extremos recebem sinais opostos. A imagem da linha ilustra a relação de continuidade entre o estado normal e o estado patológico; a diferença entre eles é apenas de grau. Seguindo este raciocínio, a metáfora da caricatura é empregada para caracterizar este binômio. O patológico é a caricatura do normal.

A arte do caricaturista fornece-nos elementos para melhor compreendermos o modelo subjacente ao emprego desta metáfora. Os traços do caricaturista prolongam um movimento indicado pela natureza; sua habilidade reside em apreender e fixar uma leitura do objeto representado. Primeiro, ele busca um ponto de inflexão. Olhando o objeto, ele assinala o ponto onde o equilíbrio das linhas é ameaçado: toda beleza contém uma dose de imperfeição. O caricaturista imita o movimento das linhas ultrapassando-o até produzir uma chave de leitura da fisionomia. Na elaboração do *portrait-charge*, ele prolonga ou abrevia as linhas e produz o grotesco.

1 Claude Bernard é considerado o pai da medicina científica. A força do seu trabalho *Introdução à medicina experimental* é tão grande que, em 1866, Hyppolite Taine, em seu *Ensaios de crítica e de história*, postula uma história experimental visando tornar-se o Claude Bernard da História.

Por analogia, se o patológico é a caricatura do estado normal, o patológico é a seqüência de uma direção já esboçada no estado normal. E no sentido inverso, o estado patológico deve revelar-nos o estado normal como se o visualizássemos por uma lupa. Assim sendo, o processo de cura deve funcionar como uma contraprova da passagem de um estado a outro.

A reversibilidade

Ao tematizarmos o dogma da continuidade do normal e do patológico, destacamos as condições de possibilidade da invenção de Jenner (1749-1823), médico e naturalista que anuncia a extinção da varíola e a universalização da vacina. Jenner ganha o reconhecimento para o seguinte experimento: uma doença, o *cow-pox*, pode ser usada para produzir saúde, ou seja, para provocar no organismo a imunidade contra a varíola. O sentido da doença é invertido na produção da técnica profilática. Resumindo grosseiramente, a abolição da diferença qualitativa entre o normal e o patológico torna possível que a ação do microorganismo seja invertida. Neste ponto, a prática da vacinação difere fundamentalmente da variolização. Nesta, o organismo contrai a varíola; naquela, para se atenuar a virulência, adapta-se ou readapta-se "o germe a um hospedeiro por passagens sucessivas" (Pasteur:1995, p. 170).

Indicamos aqui, rapidamente, alguns pontos da trajetória de Pasteur (1822-1895), os quais vamos iniciar com uma pergunta. Como, ao associar técnicas de domínios diferenciados, Pasteur monta, pouco a pouco, uma forma de identificar os microorganismos e de fazer variar seus efeitos sobre o organismo? O microorganismo é posicionado numa linha graduada em cujos extremos ou o microorganismo provoca a doença infecciosa, ou ele a previne. O conceito de vírus-vacina justapõe, sobre uma mesma cadeia causal, duas séries que, até aquele momento, não podiam ser reunidas.

> Em 1887, Pasteur postula a existência no vírus de dois caracteres independentes: um caráter vacinador estável ou um caráter virulento variável e ligado ao destino histórico das doenças infecciosas. (Moulin: 1991, p. 35)

Pasteur não homenageia Jenner gratuitamente ao denominar vacinação o método que inventa. Com relação a Jenner, Pasteur produz uma mudança. Quando o *cow-pox* é inoculado no homem, ele o vacina contra a varíola; esta técnica ganha o nome de heteroprofilaxia. O agente de uma doença, o *cow-pox*, próprio das vacas e dos cavalos, quando transportado ao homem o previne da varíola. Pasteur pergunta-se: será que, quando nós fazemos variar o meio de cultura, um agente de doença infecciosa não poderia ser desviado para o sentido profilático? A questão principal que ele ataca é: qual é o ponto de mudança que torna o microorganismo inofensivo ao homem?

Retornemos à linguagem da caricatura.[2] A pergunta que o caricaturista se coloca é: até onde ele pode prolongar o traço, variar o fácies do *portrait-charge* sem perder a identidade do representado?

O paralelo que acabamos de estabelecer ajuda-nos a compreender como o campo do saber da imunologia, que se lança com o objetivo de explicar a ação das vacinas sobre o organismo, se fundamenta em metáforas da identidade: próprio/não próprio e corpo estranho (Faria: 1987, p. 625). Porém, a "última linguagem da Medicina" (Moulin) ainda balbucia diante da questão: como as vacinas funcionam?

Formas, cores e raciocínio analógico

No século XIX, o raciocínio analógico é chave importante para a leitura da dinâmica de produção tanto nas ciências como nas artes (Coli:1988, p 107). Recapitulando o que vimos anteriormente, a descrição da evolução das pústulas é um elemento-chave na história natural da varíola, da vacina e do *cow-pox* de Jenner (Bahia: 1996, p. 65). O espaço de vizinhança marcado pela semelhança das pústulas da lepra, da sífilis e da varíola guia por muito tempo seus nomes e suas histórias. A medicina das espécies postula que a lepra e a sífilis têm uma origem comum; após a Renascença, a sífilis toma o lugar da lepra e a segunda se retrai aumentando o número de casos de sífilis.

A descoberta da vacina coincide com a emergência de um movimento de longa duração de ruptura na concepção da doença. Neste processo ocorre uma espacialização da doença com a produção do binômio interior/exterior. A dermatologia apresenta-se como um dos saberes que se constitui nesta inflexão (Gomes: 1820). Paralelamente, a teoria do agente específico da doença permite uma redistribuição nos quadros nosológicos e a produção de uma etiologia das doenças infecciosas.

No século XIX, a dermatologia produz uma morfologia dos sintomas que se inscrevem na pele. As erupções da varíola ganham cor e forma nas peças anatômicas que são didaticamente expostas no museu. A varíola trespassa a pele e inscreve um sinal que é decifrado pelo médico. No século XIX, o especialista belga em *papier-maché* Jules Pierre François Baretta (1834-1923) produz aproximadamente quinhentas peças para o hospital Saint Louis, em Paris, contribuindo para a criação de uma semiologia das erupções da pele.

O nome varíola ilustra a história natural da doença. Em inglês, a varíola (*Smallpox*) pertence ao *Poxvirus*, grupo de agentes infecciosos que infecta os homens e alguns animais produzindo lesões na pele, vesículas denominadas

2 Será que a linguagem da caricatura não prolongaria uma tradição da retórica que é também aplicada à pintura? Segundo Anton Raphael Mengs (1728-1779), o pintor exprime uma verdade que não muda, esta noção de verdade está próxima da concepção religiosa da verdade eterna e também da noção matemática do ponto indivisível (Stafford: 1991).

pocks. Seguindo a etimologia da palavra varíola, *variae morbine* indica um conjunto de doenças que se caracteriza por pústulas assimétricas e o sufixo *ola* é um neologismo da pintura que nos remete às cores das erupções cutâneas. Em português e em francês, a palavra botão marca um momento da evolução da pústula da vacina e da varíola ou da flor. Em inglês, a palavra *distemper* significa tanto doenças infecciosas dos animais, sendo usada para designar o *cow-pox*, como uma técnica em pintura na qual se adiciona água. *Bexiga* é o nome popular da varíola e da sua cicatriz no Brasil, denominando ainda o tubo de tinta a óleo ou o balão que estoura ou "poca" nos jogos infantis. Formas, sons e cores combinam-se nas palavras estimulando o raciocínio analógico que orienta Jenner na produção e no lançamento da vacina.

História natural e história experimental

Como vimos anteriormente, Pasteur não menciona a questão da heteroprofilaxia (como o vírus da vacina previne o organismo contra o vírus da varíola?), embora ele aprenda com a história da vacina antivariólica. Partindo desta afirmativa, propomos aqui uma pista para futura investigação. Em que medida Pasteur aprende com os erros da vacina? Em outras palavras, a desativação da vacina pela temperatura ou por outra condição de transporte adversa ou a contaminação da linfa constituem erros, muitas vezes fatais, que deixam de ser reportados em nome do avanço da ciência. Os médicos resistem em difundir as limitações da vacina; eles acreditam que o silêncio auxilia a generalização da medida profilática. Será que Pasteur não leu a história dos erros da transmissão da vacina, reproduziu-os no seu laboratório, imitou os obstáculos ao contágio da vacina e lançou mão de outros agentes patogênicos para transformar o agente mórbido em agente profilático?

Para Dagognet, de um lado Jenner, que apóia a sua experiência na semelhança entre as pústulas da varíola e da vacina, funda uma história natural da vacina, e de outro Pasteur funda uma história experimental dos microrganismos.

Mas, após um século de aplicação, a vacina antivariólica humanizada demonstrou que as alterações do meio, como o calor ou a passagem de um organismo a outro, podem modificar a virulência da vacina e também facilitar o transporte de outros agentes mórbidos pela linfa. O tema da degeneração da linfa – a perda de seu poder profilático – é recorrente na literatura médica da época. A discussão sobre os malefícios e as vantagens da vacina animal, extraída diretamente da vaca anteriormente inoculada, sobre a vacina humanizada, transportada de braço em braço, movimenta o círculo médico. Pasteur formula uma lei:

> nós possuímos agora vírus-vacinas do carbúnculo, capazes de preservar a doença mortal, vacinas vivas, cultiváveis à vontade, transportáveis por todos os lugares sem alteração, preparadas,

enfim, por um método que cremos ser passível de generalização, uma vez que, pela primeira vez, ele serviu para descobrir a vacina da cólera das galinhas. (Pasteur: 1995, p. 1383).

De um lado, já por ocasião da enunciação deste princípio, Koch e Peter acusam Pasteur de generalizar as suas observações e ir rápido demais nas suas inferências. De outro, os caricaturistas são perspicazes e elaboram um jogo de palavras com "Jenner" e "generalização". No exemplo a seguir, Klixto mostra como se opera o regime de aplicação universal e obrigatória da vacina antivariólica. O jogo de palavras compõe um *calembour*. A ressonância das palavras jeneriana e generalidade nos faz justapor duas séries:

O serum obrigatório:

Zé Bocó: Como é que os senhores cometem uma arbitrariedade deste gênero?

Esculápios: Que queres? A doutrina jenérica tem que ser impingida em toda sua generalidade.[3]

Quantidade e continuidade

O dogma da continuidade do normal e do patológico pressupõe uma abordagem estatística. Se a diferença entre o normal e o patológico não é de ordem qualitativa, a distância que separa os dois é medida numa escala numérica. Entre o normal e o patológico existem pontos numericamente fixados que se posicionam na área de abrangência de um dos extremos da escala. A continuidade entre o normal e o patológico se expressa na sucessão dos números.

Na Inglaterra, o precursor das pesquisas estatísticas sociais, Dr. William Farr (1807-80), responsável pelo registro civil laico (FARR: 1860 apud MOULIN: p. 30) participa do Comitê Antropométrico da Associação Britânica pelo Avanço da Ciência, nos anos 1870, ao lado do eugenista Galton[4]. Em 1860, ele sugere que "os venenos das epidemias" perdem uma parte da sua virulência em cada transporte de indivíduo a indivíduo. A idéia é de uma atenuação do agente específico ao longo da cadeia de transmissão. Esta idéia vem ao encontro de uma questão que não é nova, a da duração das doenças epidêmicas. Como as epidemias irrompem e cessam?

A noção estatística apóia o florescimento da caricatura no século XIX. A tradição geométrica e a tradição zoomórfica da figura humana se associam na busca de deformações expressivas (Baltrusaïtis: 1983). O conceito de tipo alimenta a produção das fisiologias, gênero da literatura ilustrada, por vezes editada em fascículos e que faz grande sucesso junto ao público. Flora Süssekind

3 KLIXTO e BAMBINO: 1904. Álbum do Dr. Oswaldo Cruz. Edição fac-similar. FALCÃO, Edgard Cerqueira. *Oswaldo Cruz Monumenta Historica*. Brasiliense, 1972, p. LIX.

4 GALTON. *Inheritance of human facilities*, 1883. Ele inventou com Pearson a noção de regressão e correlação em estatística (1890).

(1993, p. 186) nos mostra Machado de Assis nas "Aquarelas" de 1859 criando os tipos do fanqueiro literário, do aposentado, do folhetinista.

Na estatística, William Farr populariza a noção de homem médio de Adolphe Quetelet. Com esta noção, Quetelet estabelece uma unidade da diversidade das características físicas. Quetelet explica que a diversidade resulta de afastamentos de uma tendência central, quer dizer, de um modelo, o homem médio.

A continuidade do normal e do patológico estabelece uma gradação de ordem quantitativa; ela difere da concepção polemista do binômio saúde/doença. Segundo Gabriel Tarde, precursor da sociologia, "o tipo normal é o grau zero da monstruosidade"(1897, p. 25, apud Canguilhem: 1985, p. 173).

No século XIX, a palavra tipo nos leva à idéia de evolução, e sua representação é uma posição fixada. O deslizamento da linha corresponde à transformação na escala de evolução das espécies. A posição fixada corresponde aos vários estágios da evolução, tornando viável a classificação segundo critérios morfológicos.

No século XIX, o louco está no asilo e, neste lugar, ele serve como contraponto para ensinar a razão, e o monstro está no frasco do embriologista, dentro do qual serve para ensinar a norma (Canguilhem: 1982, p. 178).

A linguagem da caricatura

Ao elaborar sua mensagem, a caricatura trabalha o princípio da associação de idéias. Ela parte das formulações da teoria sensualista inglesa. David Hume (1711-1776), na sua obra *Investigação sobre o entendimento humano* (1748), enumera três princípios de conexão entre as idéias: o princípio da similitude, da contigüidade no tempo e no espaço e da relação de causa ou efeito. O princípio da continuidade e de vizinhança nos dá a impressão de unidade da obra. Mas, diferentemente, a caricatura recorre à similitude como ponto de partida para a passagem ao diferente e ao longínquo. Citando um exemplo, quando ela emprega a metamorfose, a unidade é quebrada para fazer surgir uma outra forma. A caricatura rompe com o princípio de continuidade; reúne elementos heteróclitos, faz um elogio ao fragmentário na sua busca por formas expressivas, provocando uma reação no leitor. Com o emprego do descontínuo e do diferente, o caricaturista multiplica os pontos de visibilidade que a imagem produz.

No *portrait-charge*, o caricaturista distorce os representados e oferece sua interpretação deles. Busca o ponto de inflexão entre o bonito e o feio no corpo e na face do representado, segue o movimento esboçado pela natureza e apreende o ponto de ultrapassagem do equilíbrio das formas, do cânon estético contemporâneo. O caricaturista imita e prolonga o movimento conseguindo obter o ponto revelador da identidade do retrato; quando ele prolonga a linha, ele produz a caricatura do representado.

Desta forma, os caricaturistas dialogam com a tradição das artes plásticas

que remonta à experimentação com as regras da perspectiva, à anamorfose e aos tratados sobre a expressão facial.

A caricatura dialoga com as teorias em moda no final do século XVIII e XIX.[5] Entre elas, nós encontramos a teoria do ângulo facial de Camper (1772-1789). Segundo Camper, o homem toca o animal por meio da inclinação progressiva de uma reta traçada da fronte ao lábio superior. Um simples alongamento do eixo faz surgir, a cada vez, criaturas diversas, o que nos permite situá-las em uma escala evolutiva.

A pesquisa das deformações expressivas se aproxima do renascimento da epopéia animal da Idade Média e da reedição do gótico. Grose, membro da Sociedade de Antiquários de Londres, é medievalista e escreve um tratado, em 1788, intitulado *Regras para o desenho de caricaturas*.

O caricaturista J. J. Grandville, muito conhecido na Inglaterra, parodia Camper e Lavater (1741-1801).[6] Lavater, assim como Camper, propõe uma "linha de animalidade". A besta infame, o deus antigo, os homens e os pródigos híbridos são agrupados e, com a modificação dos ângulos da cabeça, observa-se a evolução. Reunimos, a título de ilustração, uma série de desenhos e de seus autores: "Transição do ângulo facial, do macaco até Apolo" de Camper, "Do sapo a Apolo" de Lavater, e a caricatura de Grandville que inverte a ordem dos termos: "Apolo desce até o sapo".

A linguagem da caricatura joga com o princípio de continuidade entre as diferentes espécies que funda o método de classificação do naturalista.

No balanço da norma

A análise da caricatura nos permite contrastar o estilo humorístico e o científico. Com o humor, o artista torna público que a informação se produz também pela construção de uma perspectiva e que ela não é a única. No *portrait-charge* ele transfere o seu ponto de vista para a visão do outro. No humor, freqüentemente o que sucede é uma série de julgamentos e seqüências de pontos de vistas que, tomados em conjunto, dissolvem toda possibilidade de hierarquia fixa (Bayer: 1950, 774). Em oposição à mobilidade do humor, encontramos a verdade universal e fixa do discurso médico. No entanto, a caricatura não se situa fora da norma. Aquela é construída a partir desta, fazendo-a balançar e jogando com o sentido que a constitui, mas sempre apoiada sobre a norma, num movimento análogo ao de duas crianças balançando no zanga-burrinho.

5 "As ilustrações das teorias zoomórficas que se sucedem depois do século XVI empregam os mesmos dados e os mesmos tipos, mas o seu espírito varia" (Baltrusaïtis: 1983, p. 32).

6 Lavater incitou uma polêmica internacional. De um lado, ele influenciou toda uma geração de escritores, entre eles Baudelaire e Balzac. De outro, nós encontramos seus opositores: Buffon em *História natural*, Göethe, Kant em *Antropologia do ponto de vista pragmático*, o médico Georg Christoph Lichteenberg no *Tratado de fisionomia contra os fisionomistas* e, por último, Hegel.

Glossário:

variolação - técnica de inoculação do vírus da varíola extraído por ocasião de uma epidemia menos virulenta, como fim profilático ao desenvolvimento de patologia mais aguda da mesma.

inoculação - introdução da linfa na pele, através de um corte superficial.

vacina animal - inoculação da linfa do *cow-pox* na vaca para produção da vacina.

vacina jeneriana - técnica de inoculação do *cow-pox* para se prevenir da varíola.

vacinista (séc XIX e início do séc XX) - aquele que vacina e também o defensor da prática da vacina em oposição à antivacinista.



Bibliografia

BALTRUSAITIS. *Aberrations*. Paris: Flammarion, 1983.

ENCYCLOPÉDIE internationale des sciences et des téchniques, vol. 10, Presse de la Cité, 1973.

BAYER, R. "De la nature de l'humour". *Révue d'esthétique*, Paris, 1950. (Biblioteca Nacional da França, microforme 774).

CANGUILHEM, Georges. *La connaissance de la vie*. Paris: Vrin, 1985, p. 173.

COLI, Jorge. "A primeira missa". In NOVAES, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. FUNARTE/Cia das Letras, 1988, p. 107-121.

FARIA, Ana Maria Caetano. "Corpos estranhos, a imunologia entre Freud e Darwin". *Ciência e Cultura*, 39(7), 1987, p. 625-630.

GALTON. *Inheritance of human facilities*, 1883.

GOMES, Bernardino Antonio. *Ensaio dermosographico ou succinta e systematica descripção das doenças cutaneas conforme os principios e observações dos*.... Lisboa: Typographia da Academia Real de Sciencias, 1820.

KLIXTO E BAMBINO. 1904. Álbum do Dr. Oswaldo Cruz. Edição fac-similar. FALCÃO, Edgard Cerqueira. *Oswaldo Cruz Monumenta Historica*. Brasiliense, 1972, p. LIX.

BAHIA LOPES, Myriam. *O Rio em movimento. Quadros médicos e(m) história*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, no prelo, cap. 1.

———. "Corpos ultrajados. Quando a caricatura e a medicina se encontram" In *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. Rio de Janeiro: COC/FIOCRUZ, ago/dez 1999, p. 257-275.

———. *Les corps inscrits: vaccination antivariolique et biopouvoir. Londres-Rio de Janeiro (1840-1904)*. Tese de doutoramento. Paris: Universidade Paris 7, 1997.

———. "O sentido da vacina ou quando o prever é um dever". *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, III (01), 1996, 65-79.

MOULIN, Anne Marie. *Le dernier langage da la médecine*. Paris: PUF, 1991.

PASTEUR, Louis. *Cahiers d'un savant*. Paris: CNRS/BN, 1995.

STAFFORD, Barbara Maria. *Body criticism*. Cambridge: MIT, 1991.

———. *Visual analogy .Consciousness as the art of connecting* . Cambridge: MIT, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

TARDE, Gabriel. *L'opposition universelle*, 1897, p. 25.

Machado de Assis cronista: primeiros anos

Lúcia Granja - UNIP

Não vou falar da longevidade da contribuição de Machado de Assis para os periódicos cariocas na segunda metade do século XIX.[1] Tampouco vou falar das várias séries para as quais escreveu, com características diversas, nos vários periódicos também diversos. Não vou falar dos tantos pseudônimos que usou, nem da identificação de autoria que ainda precisa ser feita em algumas dessas séries para as quais colaborou com pseudônimo coletivo. Não vou repetir ao público esse levantamento que é um dos legados que os críticos que se encontraram um dia com Machado de Assis jornalista já nos deixaram como contribuição.[2]

Mas há, todavia, em meio a essa produção, um Machado que me interessa muitíssimo, tanto em meus estudos anteriores quanto nesse trabalho, que é o jovem Machado, o Machadinho, o rapazote que se lançou à carreira das letras à roda do jornalismo, que ali mesmo, no centro do Rio antigo, na década de 1850, passeava entre os sebos, namorava os livros, ia à livraria de Paula Brito, "onde debruçavam-se para conversar todos os intelectuais do momento" e ele "ali ficava, a admirar a gente que entrava, gente feliz que podia comprar e escrever livros".[3] Fato é que, já na metade da década de 1850, travara conhecimento com o generoso Paula Brito, de quem se lembra com carinho e admiração na crônica publicada em 24 de dezembro de 1861, no *Diário do Rio de Janeiro*, por ocasião da morte do editor:

> Mais um! Este ano há de ser contado como um obituário ilustre, onde todos, o amigo e o cidadão podem ver inscritos mais de um nome caro ao coração e ao espírito.
>
> Longa é a lista dos que no espaço desses doze meses, que estão a expirar, têm caído ao abraço tremendo daquela leviana, que não distingue os amantes, como diz o poeta.
>
> Agora é um homem que, pelas suas virtudes sociais e políticas, por sua inteligência e amor ao trabalho, havia conseguido a estima geral.
>
> Começou como impressor, como impressor morreu. Nesta modesta posição tinha em roda de si todas as simpatias.

1 Por ocasião da revisão do texto, preferi manter o tom de oralidade, o uso da primeira pessoa, conforme foi concebido para apresentação neste seminário.

2 Entre eles estão Beatriz Resende, Gustavo Corção, Flora Süssekind, John Gledson, Lúcia Granja, Marília Rothier Cardoso, Marlise Meyer, Sônia Brayner.

3 MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis*, p. 50.

> Paula Brito foi um exemplo raro e bom. Tinha fé nas suas crenças políticas, acreditava sinceramente nos resultados da aplicação delas; tolerante, não fazia injustiça aos seus adversários; sincero, nunca transigiu com eles.
>
> Era também amigo, era sobretudo amigo.
>
> Amava a mocidade, porque sabia que ela é a esperança da pátria e, porque a amava, estendia-lhe quanto podia sua proteção.
>
> Em vez de morrer, deixando uma fortuna, como podia, morreu pobre como vivera, graças ao largo emprego que dava às suas rendas e ao sentimento generoso que o levava na divisão do que auferia com seu trabalho.
>
> Nestes tempos, de egoísmo e cálculo, deve-se chorar a perda de homens que, como Paula Brito, sobressaem na massa comum dos homens.[4]

As palavras de Machado por ocasião da morte do editor-mecenas não poderiam ser diferentes, uma vez que, sem que saibamos exatamente como, pois esse é um dos pontos sobre os quais divergem os biógrafos de Machado[5], ele passou das vitrinas da loja de Paula Brito para as páginas de sua *Marmota Fluminense*, publicando alguns poemas já em janeiro de 1855 e participando dos encontros da *Petalógica*, sociedade artística e literária que se reunia ali mesmo na livraria, da qual ele também relembrar-se-á em suas crônicas futuras.

Acompanhemos as evoluções do destino: o menino para quem Paula Brito abrira as portas em 1855 comentava agora sua morte, como cronista de um periódico de importância, no final de 1861. Poucos anos se passaram, mas ali nasceram o tipógrafo, o revisor de provas, o poeta, o prosador, o repórter do senado, o redator do jornal, o crítico de teatro e literatura, o cronista do *Diário do Rio de Janeiro*, enfim, que nos interessa mais diretamente por ora.

O que aconteceu nesses poucos anos? Machado foi se entranhando no jornalismo e, enquanto desenvolvia a sua poesia e já alguma prosa, conheceu de perto a materialidade da composição tipográfica de revistas e jornais e a revisão das provas dos textos que ali seriam impressos. Novas divergências entre os biógrafos: Raimundo Magalhães Junior[6] diz que "é incontestável que Machado foi tipógrafo, como tantas vezes se publicou quando ele vivia".[7] O que ele não se atreve a afirmar é quando e onde Machado exerceu essa atividade. Já Jean-Michel Massa diz-nos que "uma tradição persistente,

4 ASSIS, Machado de. "Comentários da Semana". *Diário do Rio de Janeiro*, 24 de dezembro de 1861. In *Obra completa*. Vol. 20. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 101-102. Atualizo a ortografia de todas as citações das crônicas de Machado, a partir desta.

5 O conhecimento de Machado e Paula Brito deve ter se dado por volta do final de 1854 até o início de 1855, mas antes disso esteve empregado como caixeiro por pouquíssimo tempo e talvez como tipógrafo. Essas informações são discutidas pelos biógrafos citados abaixo, Raimundo Magalhães Jr., Lúcia Miguel-Pereira, Jean-Michel Massa, entre outros.

6 MAGALHÃES JR., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*, vol .1, p. 40.

7 MAGALHÃES JR., Raimundo, op. cit.

aceita entre todos os seus biógrafos, pretende que ele tenha sido tipógrafo na Tipografia Nacional"[8], dirigida por Manuel Antônio de Almeida entre o final de 1857 e 30 de setembro de 1859, segundo nos afirma Marques Rebelo.[9] Massa retira sua afirmação da correspondência de Capistrano de Abreu, mais especificamente de uma carta de 29 de outubro de 1908, endereçada a José Veríssimo, onde aquele afirma que ambos, Machado e Maneco de Almeida, conheceram-se na Tipografia Nacional, quando Machado era ali tipógrafo.

Essa tradição é confirmada pelo episódio narrado por Alfredo Pujol[10], que tornou célebre a história de Machado mau funcionário da tipografia, sempre a ler pelos cantos. O chefe das oficinas teria se queixado ao diretor do mau operário e Manuel Antônio de Almeida que, segundo Lúcia Miguel Pereira, "não era só um romancista vivo, mas também alma generosa [...] conversou com o aprendiz, pô-lo à vontade, da entrevista resultando uma melhora de situação para o operário, e uma grande amizade que se manteve inalterada até a morte de Almeida"[11], no naufrágio do Hermes em 1861.

De toda essa discussão, fato do qual não restam dúvidas foi a amizade entre ambos os escritores. "Ao Sr. Dr. Manuel Antônio de Almeida", Machado dedicou seu artigo "O Jornal e o Livro", publicado em duas partes, em 10 e 12 de janeiro de 1859, no *Correio Mercantil*, onde exalta o jornal, sem desmerecer o progresso do livro, mas encontrando naquela que chama de "literatura quotidiana" a *forma* que correspondia à necessidade de uma tribuna aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário, a verdadeira forma da república do pensamento".[12]

Exaltou aqui o moderno meio de comunicação, o jornal, dedicando suas idéias a Manuel Antônio de Almeida, assim como sinalizou tristemente a perda daquele a quem chama de amigo, por ocasião do naufrágio:

> Ainda não restaurado o espírito do abalo que sofrera com essas más notícias, uma outra ocorrência, a confirmação de uma notícia alterada, veio redobrar tão dolorosas impressões. Pereceram, como é sabido, no naufrágio do *Hermes* em viagem para Campos, trinta e tantas vidas, bem perto da terra, aos primeiros clarões da madrugada.
>
> Levantava-se o dia para tantos, quando a noite eterna descia sobre aquelas malfadadas vítimas do erro e da incúria.

8 MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, p. 169.

9 MARQUES REBELO. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943.

10 PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1934.

11 MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, op. cit., p. 54.

12 Expressões cunhadas literalmente ao texto de MACHADO DE ASSIS, "O jornal e o livro", *Correio Mercantil*. In *Obra completa*, Aguilar, vol. 3, p. 945-946.

> Cada família que ali perdeu um membro chora hoje esse infortúnio sem remédio. A dor da literatura é das mais intensas e das mais legítimas; também a família dos escritores perdeu ali um dos seus filhos que maior honra e mais firmes esperanças lhe dava. Morreu ali um grande talento, um grande caráter, um grande coração.
>
> No vigor dos anos, amado por todos, por todos festejado, alma nobre, espírito reto, abrindo o coração a todas as esperanças, caiu ele para sempre, terminando por um naufrágio a vida que não se embalara nunca nos braços da fortuna.
>
> É essa a triste simetria da fatalidade.
>
> Pode-se afirmar que não deixou uma desafeição e muito menos um ódio. Os indiferentes sentiram essa perda que, afetando o país em geral, feriu particularmente o coração de seus numerosos amigos.
>
> Pertencia a essa mocidade ardente e cheia de fé, que põe olhos de esperança no futuro, e aspira contribuir com seu engrandecimento para o futuro da pátria.
>
> O que pela sua parte podia dar era muito. O seu talento, aferido por um cunho superior, era de alcance grande e seguro; o seu espírito era observador; os seus escritos são cheios das melhores qualidades de um escritor formado.
>
> Perdeu a pátria um dos seus lutadores, os amigos, o melhor dos amigos, a família – duas irmãs apenas – um braço que as sustinha e um coração que as amava.
>
> Para que escrever-lhe o nome? Todos hão de saber de quem falo. O seu nome tem sido lembrado com dor, por quantos se têm ocupado com esse terrível desastre.
>
> *Eu era seu amigo em vida; na sua morte dou-lhe lágrima sentida e sincera.* [13]

Já cronista do *Diário do Rio*, a trajetória que percorreu a galope em tão poucos anos continua agora para nós, na análise da escrita criativa do jornalismo machadiano. O jornal, sabemos que o empolgava, mas qual foi a contribuição específica que ele deu à crônica e ela a ele, já nesses tenros anos? Nesse período, início a meados da década de 1860, Machado ainda não era de todo o cronista de posições coesas das séries para as quais colaboraria no final da década de 1880 e início até meados da de 1890, na *Gazeta de Notícias*. Sobre elas, cito apenas duas idéias, representativas da maturidade do cronista, que pinço à obra de quem o conhece mais profundamente por esses anos. Ao analisar a série "Bons Dias", John Gledson mostra como o narrador vai construindo uma imagem de si e, em meio a esse trabalho, vai expondo as suas idéias, cuja unidade se forma em torno de uma visão pessimista, cínica e negativa sobre a Abolição principalmente.[14] Por outro lado, mostra-nos nas crônicas de "A Semana" um narrador ainda pessimista, mais cauteloso, mas que "nunca deixou de se interessar pela sorte de seu país".[15]

13 ASSIS, Machado de. Comentários da Semana, *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de dezembro de 1861. In MASSA, Jean-Michel, *Dispersos de Machado de Assis*, p. 166-167. Grifo nosso.

14 Conferir GLEDSON, John. Bons dias. In *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 117.

15 Conferir Introdução de Machado de Assis. *A semana*. Introdução e notas de John Gledson, p. 34.

Tamanha coesão não desmerece em absoluto os primeiros textos do cronista, pois ali encontramos o espaço de construção da especificidade da crônica dentro do jornal, meio que ele conhecia, lembremo-nos, desde a composição dos tipos, a revisão dos textos, a distribuição das notícias por ordem de interesse do periódico e também conforme chamassem a atenção do leitor, a ocupação espacial e a diagramação da página.

Machado, portanto, foi íntimo da configuração da página do jornal, a fragmentação daquele espaço onde tudo cabia, mas cabia aos pedaços: o editorial, as reportagens, a transcrição dos debates parlamentares, um anúncio, classificados, os a-pedidos e por que não, a crônica, o folhetim, o espaço do ficcional. Ele, que conheceu tão de perto a composição desse universo, aproveitará essa experiência em seus textos, não apenas em suas crônicas, mas, ressalto, em todos os textos que a sua prosa compôs a partir de então.

A princípio, Machado cronista nos aparece coladinho ao espaço do noticiário. As primeiras crônicas da série "Comentários da Semana" do *Diário do Rio* são "presas" ao jornal. Comentam os assuntos, por exemplo, na ordem em que eles aparecem publicados. O cabeçalho da crônica de 1° de novembro de 1861 é o seguinte: "Prefácio político – Exposição – Ensino Praxedes – Coroa ao Dr. Pinheiro Guimarães – O Mágico Phillipe – Regatas – Comemoração dos Defuntos" e a crônica assemelhava-se a uma narrativa fidedigna do noticiário da semana, pois segue a mesma ordem de assuntos do jornal de quatro páginas: o noticiário (marasmo político, exposição industrial, etc.); as variedades (a homenagem a Pinheiro Guimarães, a chegada de Phillipe, etc.).

No entanto, essa fase dura pouco. Pouquíssimo, diria. A timidez dos comentários vai desaparecendo rapidamente e o cronista cresce e ocupa aquele espaço em dimensão tridimensional, se nos permitem a imagem que a seguir será explicada. A crônica passa a ser o seu tribunal, o espaço da terceira visão: o cronista dá a versão final dos fatos; primeiro, eles aconteceram; depois, ocuparam o noticiário dos jornais, por fim, são analisados pelo soberano juiz em seu próprio recorte da semana.

Nesse momento, cabe uma reflexão sobre um paradoxo para o qual, com certeza, os textos de Machado contribuíram. É fato que a crônica, conforme foi concebida e desenvolvida, é quase inseparável do meio para o qual foi produzida, as páginas do periódico onde apareceria. Sendo escrita por "um redator com pendores literários" [16], fato é que ela é filha do jornal, da discussão que se faz ali das notícias e novidades da semana, ou nos pequenos grupos na Rua do Ouvidor, mas também das discussões em torno das notícias

16 "[...] ao lado do artigo de fundo, sisudo, informal, impessoal, o folhetim era um comentário leve, malicioso, por vezes sentimental, humorismo e seriedade dos fatos do dia ou da semana, nacionais e internacionais, numa breve resenha da vida da cidade , do país e do mundo, incluindo política, teatro, literatura, bailes, festas mundanas, etc. Do folhetim encarregava-se quase sempre, no jornal, um redator com pendores literários." MARTINS, Luís. *Suplemento Literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 11-12 .

no âmbito familiar, através da sua leitura em voz alta, dimensão que não podemos desprezar na época à qual nos reportamos. A grande dificuldade para os leitores de hoje e para os críticos que desejam estudar esse gênero de fronteira é a seguinte: ao retirar a crônica de variedades de seu contexto original, é necessário que se as edite, comente e analise, explicando novamente esse contexto, o das páginas do jornal onde se inscreve a política miúda, as personagens que por ela desfilam, os acontecimentos banais, frívolos até, ou seja, a história do cotidiano, que construiu sem dúvida a história daquele e de nosso tempo. A crônica, portanto, para citar a expressão de Antônio Cândido, "é moderna filha de Cronos"[17], ligada ao espaço miúdo do transcorrer da semana, aos sete dias que as separavam umas das outras. Se, por esses motivos, é difícil apartar a crônica das páginas do jornal, por outro lado, são textos de valor literário inequívoco e que parecem nos auxiliar a entender as idéias políticas e literárias de seus autores. Já se discutiu muito, por exemplo, o "absenteísmo" de Machado de Assis em relação às questões de seu tempo [18]. Estamos convencidos, porém, que o jornalismo foi o espaço por excelência, sem descrermos em absoluto do mesmo em relação à sua prosa de ficção, do não-absenteísmo de Machado, e acentuamos o fato de que nem sempre, poucas vezes até, ele o exerceu anonimamente: se por um lado o autor da série "Bons Dias" da *Gazeta de Notícias* permaneceu ignorado até meados de nosso século, por outro, na conturbada realidade das transformações da Primeira República, do autoritarismo dos primeiros militares, da corrupção, das revoltas que se apresentaram como dificuldade para o estabelecimento do novo regime e da unidade nacional, as crônicas da série "A Semana", publicadas em um dos mais importantes jornais do momento, a *Gazeta de Notícias*, eram, sem segredo, da autoria de Machado de Assis.[19]

Desde as suas primeiras crônicas, o narrador de Machado vai apontar sempre a dificuldade de comentar os assuntos sérios no tom frívolo que a crônica exigia. Ainda nas crônicas tão inflamadas do período que corresponde à instauração da República no Brasil, o narrador continuará a descrever tal "dificuldade" em seu ofício de comentador da semana: "Para um triste escriba das coisas miúdas, nada há pior que topar com o cadáver de um

17 SOUZA, Antonio Candido de Mello e. A vida ao rés-do-chão. In *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 24.

18 Cito dois exemplos. Um deles é seguinte livro: CASASANTA, Mário. *Machado de Assis e o tédio à controvérsia*. Belo Horizonte: Os amigos do livro, 1934. Em outra ocasião, de Eugênio Gomes, analisando Machado como censor dramático do Conservatório Brasileiro, refere-se ao que considera ter sido um caso melindroso para Machado. Machado condiciona a aprovação de uma peça à alteração de seu final, onde um ex-escravo casa-se com uma baronesa. Eugênio Gomes acredita que o censor decidiu-se pela sociedade intolerante da época e, assim, condicionou a representação à alteração social do protagonista. Segundo o crítico, "a linha aristocrática de Machado já estava aí perfeitamente definida, acentuando-se com o correr dos anos". GOMES, Eugênio. Machado de Assis, censor dramático. In *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 9-15.

19 Conferir os vários argumentos que John Gledson apresenta para fazer essa afirmação: MACHADO DE ASSIS, *A semana*. Crônicas (1892-1893): edição, introdução e notas de John Gledson, p. 13.

homem célebre", escreve em 28 de agosto de 1892, por ocasião da morte de Deodoro da Fonseca em 23 de agosto. E continua:

> Não pode julgá-lo por lhe faltar investidura; para louvá-lo, há de trocar de estilo, sair do comum da vida e da semana. Não bastam as qualidades pessoais do morto, a bravura e o patriotismo, virtudes, nem defeitos, grandes erros, nem ações lustrosas. Tudo isso pede estilo solene e grave, justamente o que falta a um escriba das coisas miúdas.[20]

Parece claro que devemos entender essas palavras no contexto da retórica do jornalista, posto que após essas negativas vem, em grande parte das vezes, uma afiada discussão sobre algum acontecimento relacionado ao fato. Para isso, é indispensável que voltemos ao exemplo da utilização do espaço literário de sua crônica na reconstrução de uma realidade muito própria, na qual ele resta como autoridade maior. O cronista podia, é claro, sofrer uma réplica, a qual, no entanto, não nos parece que importasse demasiado, na maioria das vezes, uma vez que o público leitor da crônica, aí inclusos também os que apenas escutavam sua leitura, já buscara ali, além do espaço de entretenimento, a discussão da semana que *o cronista* elaborara e, em torno disso, já as suas idéias tiveram o privilégio de ocupar primeiro a opinião pública.

O grande trunfo de Machado são as pitadas de ficção que vai acrescentando a seu texto, praticamente inventando-o à sua maneira, enriquecendo-o sem dúvida em sua elocução, mas tornando-o, ao mesmo tempo, inquestionável ao apoiar-se na tradição literária e usando de vários recursos pertencentes a esse âmbito, quer seja a teatralização de uma notícia, a citação de um clássico, uma paródia, a invenção de pequenas histórias que funcionam simbolicamente, entre outros recursos, tudo feito de modo que a sua semana, aquela que ele escolhera e privilegiara no espaço da reconstrução escrita dela, lhe conferisse a autoridade máxima sobre ela.

O espaço da crônica é, em oposição ao do noticiário do jornal no qual se inscreve, o lugar de subverter a ordem da notícia, de mostrar, por exemplo, o cômico, a verdade ridícula da realidade daqueles que produziram as notícias. O narrador, nesse movimento, captura o seu leitor, entre eles, sem dúvida, os próprios personagens que sua pena tornava francamente ridículos. Aí se realiza o espaço das três dimensões, pela teatralização das páginas do jornal, apoiada sempre na tradição literária, à qual o leitor assiste, tornando-se refém do soberano rétor da semana: ou é levado ao riso, ou, se é personagem que o estimula, à fúria, muito provavelmente.

Os exemplos são inúmeros. Em sua grande maioria, vêm da "triste figura" que faziam nossos homens da política no parlamento, experiência, sem

20 ASSIS, Machado de. A semana. *Gazeta de Notícias*, 28 de agosto de 1892. In *A Semana*. Organização, introdução e notas de John Gledson, p. 110.

dúvida, que o Machado repórter do Senado de 1860 incorpora à escrita da crônica, espaço agora apropriado para fazê-lo, uma vez que antes não poderia recriar ficcionalmente essa dimensão ao seu leitor, pois redigia anonimamente o noticiário do jornal. Dentro desse universo, escolhemos a crônica de 14 de agosto de 1864, escrita para a série "Ao Acaso" do *Diário do Rio de Janeiro*. Nela, o *escriba das coisas miúdas* comenta indignado a postura e palavras dos senadores do Império, cuja transcrição ele *lera*[21] no *Correio Mercantil*. Traz à cena as personagens da vida política, recriminando, por exemplo, as palavras proferidas pelo marquês de Abrantes, quando incitado pelo visconde de Jequitinhonha, que viera discursando sobre um déficit no relatório de contas do ano anterior. "Não caio nessa", foram as três palavras usadas pelo marquês e o cronista, que tudo pode em seu teatro, as traz novamente às luzes da ribalta, dramatizando a transcrição dos debates parlamentares ao rescrevê-los para aqueles que estavam do outro lado, o público, acentuando para esse o seu reconhecimento nesse processo e o efeito de um grande estranhamento:

> S. Exª. esquece, decerto, que há duas cadeiras do representante da nação. Uma no parlamento, outra na opinião pública; e que muitas vezes o indivíduo ainda ocupa a primeira, quando já tem perdido a outra há muito tempo.[22]

A manipulação dos acontecimentos, aí inclusa a opinião do leitor, fica clara no tribunal da crônica. "Tudo pede certa elevação", diria o narrador machadiano da crônica de 24 de abril de 1892, na série "A Semana". Mas sem dúvida acompanhamos que a maior elevação é sempre a do nosso "redator com pendores literários". Machado, se dotado de tais pendores, sempre os utilizou a favor da construção do narrador de seu texto. Na crônica, sua elevação o destaca do anonimato das páginas do jornal e o efeito cômico de rebaixamento se endereça às personagens de seu comentário dominical, em geral, políticos. Mais tarde, em sua ficção, veremos que tal elevação do narrador volta-se, na maioria das vezes, contra si próprio, principalmente nos casos em que faz coincidir narrador e protagonista, ou, em caso distinto, contra uma de suas personagens.[23] A partir de sua criação, o narrador usa e abusa de seu espaço sem limites. Na mesma crônica à qual nos referíamos há pouco, compara o presidente do Conselho de Ministros, Zacarias de Góis e Vasconcelos, ao falso médico da comédia de Molière, Sganarello, citando

21 Importante assinalar que os comentários do cronista vinham, agora, na maior parte, da leitura de periódicos e não necessariamente da presença aos debates das câmaras.

22 ASSIS, Machado de. "Ao Acaso". *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1864. In *Obra completa*. Vol. 21. Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 97.

23 Conferir, a respeito do assunto o trabalho de Roberto Schwarz sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, e, mais tarde, sobre *Dom Casmurro*, os trabalhos de John Gledson e Roberto Schwarz, respectivamente, *Machado de Assis: impostura e realismo* e "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*, publicado em *Duas meninas*. Anterior a eles, conferir o trabalho de Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*.

literalmente o texto teatral , processo que, mais do que dramatizar, faz reviver no palco da crônica as "palavras sempre dúbias e desdenhosas"[24] do ministro na tribuna, "provando quão pequena é a distância que vai de um presidente de conselho a Sganarello"[25]:

SGANARELLO
...vossa filha está muda
GERONTE
Sim, mas eu quisera saber de onde provém isso.
SGANARELLO
Não há nada mais fácil; provém de ter perdido a palavra.
GERONTE
Muito bem, mas a causa que lhe fez perder a palavra?
SGANARELLO
Os nossos melhores autores dir-vos-ão que é impedimento da ação da língua.
GERONTE
Mas qual vossa opinião sobre esse impedimento da ação da língua?
SGANARELLO
Aristóteles diz a esse respeito... coisas muito bonitas! [26]

Os exemplos seriam inúmeros, mas para começar a encaminhar uma conclusão para essa comunicação, vale a afirmação a seguir: do espaço diferenciado da crônica no contexto do jornal, que o ex-tipógrafo conhece desde sua composição mais material, o cronista reúne coesamente a fragmentação de seu mundo, o jornal, através da atitude retórica do narrador que conduz seu leitor. Dessa forma, ele consegue montar a *sua* semana, sobre a qual discorre de uma tribuna posta em proposital elevação, de onde manipula suas marionetes, escolhendo-lhes cuidadosamente as palavras e, depois, comentando-as, ao encaixar as suas idéias no próprio uso das palavras, na construção estilística de seu texto.

Uma alegoria final de toda essa situação vem a nos esclarecer a importância do nascimento do narrador machadiano nas páginas do jornal, no espaço da crônica especificamente. Quero me lembrar do capítulo de um romance, capítulo intitulado "O Agregado". Os machadianos de plantão, ou simplesmente os leitores de Machado, lembrar-se-ão imediatamente de *Dom Casmurro* e do capítulo V, onde o menino Bento, convertido em Casmurro, convertido em narrador, apresenta a figura de José Dias, o agregado por

24 ASSIS, Machado de. Ao Acaso. *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1864. In *Obra completa*. Vol. 21. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, p. 102-103.

25 Ibidem, p. 102.

26 MOLIÈRE. *Le Médicin Malgré Lui*, citado por MACHADO DE ASSIS, "Ao Acaso", *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1864. In *Obra completa*. Rio de Janeiro, Jackson, 1951. Vol. 21, p. 102-103.

excelência da obra machadiana. Mas eu me lembro antes, propositadamente, do capítulo XXXIII do romance-folhetim de Manuel Antônio de Almeida, o amigo por quem o cronista de 1861 derramara uma lágrima. Ali está Leonardo, enjeitado anti-herói do romance, ou, por outro lado, "o primeiro malandro que entra para a novelística brasileira",[27] célebre para nós por ter nascido "de uma pisadela e de um beliscão", duplamente enxotado pelo pai, a primeira vez, ainda criança, aos pontapés, a segunda, já moço, com o espadim do uniforme do meirinho, embora embainhado. Ele é o agregado de Manuel Antônio, que se arranjou convenientemente à casa do ex-companheiro das missas da Sé, descrito, como tipo, de uma forma engraçada:

> [...] no tempo em que se passavam os fatos que vamos narrando, nada havia mais comum do que ter cada casa um, dois e às vezes três agregados.
> Em certas casas os agregados eram muito úteis, porque a família tirasse proveito de seus serviços [...]; outras vezes, porém, e estas eram em maior número, o agregado, refinado vadio, era uma verdadeira parasita que se prendia à árvore familiar, que lhe participava da seiva sem ajudá-la a dar os frutos, e o que é mais ainda chegava a dar cabo delas. [...][28]

Também Machado em 1859 descrevera, em *O espelho*, o agregado como uma parasita. O texto é uma fisionomia, não ainda uma crônica, e a semelhança com o de Maneco é flagrante:

> Sabem de uma certa erva, que desdenha a terra para enroscar-se, identificar-se com altas árvores? É a parasita.
> Ora, a sociedade, que tem mais de uma afinidade com as florestas, não podia deixar de ter em si uma porção, ainda que pequena de parasitas. Pois tem, e tão perfeita, tão igual, que nem mesmo mudou de nome.
> É uma longa e curiosa família dos parasitas sociais; e fora difícil assinalar na estreita esfera das aquarelas – uma relação sinóptica das diferentes variedades do tipo. [...][29]

Tipo engraçado, penetra de plantão e conveniência, pendurando-se em alguém como que por vontade apenas, com certeza, o parasita representava um tipo que *ainda era*, não tendo sido apenas "do tempo do rei", como nos diz o narrador de *Memórias de um sargento de milícias* em inícios da década de 1850, ao localizar ironicamente seu romance apenas no primeiro quartel do século XIX. Acompanhemos a explicação de Antônio Cândido:

> De fato, para compreender um livro como as *Memórias* convém lembrar a sua finalidade com a produção cômica e satírica da Regência e primeiros anos do Segundo Reinado, no

27 SOUZA, Antonio Candido de Mello e. "Dialética da malandragem", p. 71.

28 ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ática, 1986, p. 94 (série Bom Livro).

29 ASSIS, Machado de. Aquarelas. *O Espelho*, 18 de setembro de 1859. In *Obra completa*. Vol. 20. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, p. 15.

jornalismo, na poesia, no desenho, no teatro. Escritas de 1852 a 1853, elas seguem uma tendência manifestada desde o decênio de 1830, quando começam a florescer jornaizinhos cômicos e satíricos como *O Carapuceiro*, do Padre Lopes Gama (1832-34; 1837-43; 1847) ou *O Novo Carapuceiro*, de Gama e Castro (1841-42). Ambos se ocupavam de análise política e moral por meio da sátira dos costumes e retratos de tipos característicos, dissolvendo a individualidade na categoria, como tende a fazer Manuel Antônio.[30]

Nesse caso, permitimo-nos emprestar as palavras de Antônio Cândido também ao texto citado de Machado, que dissolve o individual na categoria e faz sátira de costumes.

Se, por um lado, a fisionomia machadiana de 1859 corresponde à do romance de Maneco de Almeida, o aproveitamento literário da crônica de 1861 está mais próximo à sua prosa de ficção futura, ao que será, por exemplo, o retrato do parasita na figura do pobre José Dias, vítima nas mãos de um narrador que o manipula de forma teatral, construindo essa imagem no espaço cênico, mas reproduzindo-a no espaço de sua própria linguagem de narrador e conduzindo por esses meios seu leitor. José Dias é o mais dependente, posto que sem vínculos de parentesco ou outros quaisquer, na escala dos dependentes de *Dom Casmurro*. Aparece no romance com um "dever amaríssimo", lembrar à viúva D. Glória que era tempo de meter o menino Bentinho no seminário, conforme a promessa que ela fizera. Um dever amaríssimo, para aquele que amava os superlativos, pois, nas palavras do narrador, "era um modo de dar feição monumental às idéias"[31]. O agregado explica à senhora no capítulo III, "uma grande dificuldade", aludindo à sua percepção de que as brincadeiras entre Capitu e Bentinho iam pelo caminho da descoberta dos primeiros amores da adolescência, o que, por certo, dificultaria a entrada do menino no seminário. Fê-lo, no entanto, nas palavras do narrador, da seguinte forma: "José Dias, depois de alguns instantes de concentração, *veio ver se tinha alguém no corredor*; não deu por mim, voltou e, *abafando a voz*, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, na gente do Pádua"[32]. Até então, o leitor não sabe bem, pois a ele não foi apresentado devidamente, quem é essa figura aparentemente tão grave, mas que teme algo, pois se assegura de que ninguém o escute, além dos parentes que estavam na sala, fitando o corredor e abafando a voz. A seguir, vem um curto capítulo "Um dever amaríssimo!", o IV, que ali está para introduzir o ridículo da figura que, como dissemos, amava os superlativos, que agia com "um vagar calculado" e cuja vestimenta, descrita minuciosamente, causa algum embaraço, posto que a

30 SOUZA, Antonio Candido de Mello e. "Dialética da malandragem", p. 73.

31 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In Obra completa. Vol. 1. 6. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, 3 vols, p. 812.

32 Ibid., p. 811. Grifos nossos.

gravata "de cetim preto, com um arco por dentro"[33] imobilizava-lhe o pescoço, conferindo-lhe sem dúvida uma imagem um pouco presa, sem movimentos, mas por dentro da moda do tempo; por outro lado, usava "calças brancas muito engomadas, presilhas, rodaque [...]. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas".[34] Nem é preciso ressaltar o ridículo das presilhas fora de uso e um certo perfeccionismo excessivo nas calças bem esticadas, porém curtas. Assim antecipada a figura do agregado, chegamos finalmente ao capítulo que leva este nome, o V, onde os requintes da ironia do narrador acompanharão, através de sua própria linguagem, os jeitos, trejeitos e a história da personagem que continuará a apresentar. Cá o vemos ir buscar o jogo de gamão, *a pedido* do Tio Cosme, irmão de Dona Glória:

> Nem sempre ia naquele passo vagaroso e rígido. Também se descompunha em acionados, era muita vez rápido e lépido nos movimentos, tão natural nesta como naquela maneira [...]. Era nosso agregado desde muitos anos. [...][35]

Dessa forma, põe-se a contar a história que todos nós conhecemos, do novo Sganarello, o falso médico, homeopata ainda por cima, no contexto da época, que lhes aparecera nas fazendas . Foi-se dali, voltou logo aceitando casa e comida, mas um dia teve que revelar a mentira de sua ciência. A partir desse momento, a prosa do narrador, ao referir-se aos novos acontecimentos, imitará o descompasso do andar de José Dias, que já mencionara. Afirmações vagarosas e rígidas sobre o agregado, serão seguidas pelo questionamento rápido e lépido delas mesmas, causando um completo desconcerto para a figura da personagem e para o leitor atento que acompanhar as idas e vindas dessa prosa. Assim, não tendo sido despedido pelo pai de Bentinho, como poderia ter acontecido quando se revelou o falso médico, permaneceu entre os Santiago, pois " Tinha o dom de fazer-se aceito e necessário". E quanto lhe devia custar esse *dom*! Acompanhamos, por exemplo, sua preocupação em "servir a Deus e ao Diabo", ao alertar a sua protetora sobre o rumo das relações entre Bentinho e Capitu, sem se esquecer de cuidar para que o seu futuro protetor, Bentinho, padre ou patriarca que fosse, e que, naquele momento, se espremia atrás de uma porta escutando tudo, não associasse sua figura à "denúncia" e por isso, é claro, abafa a voz e confere o corredor.

Voltando às palavras, cabe, agora, uma comparação de ritmo. Emprestaremos as expressões do próprio narrador de Machado: "cuidadoso e rígido" era o jeito de andar de José Dias, quando estava calmo, composto (sério). "Lépido"

33 Ibid., p. 812.

34 Ibid., p. 812.

35 Ibid., p. 813-814. A partir daqui faremos várias citações curtas da edição citada do texto machadiano, as quais se encontram entre as páginas 813 e 814.

é o jeito que usa quando se descompõe (ridículo). Assim sendo, uma vez que o agregado se fez aceito, o narrador nos diz: "Quando meu pai morreu, a dor que o pungiu foi enorme", afirmação cuidadosa e rígida, mas à qual acrescenta rápido, lépido, desconcertante como o agregado quando se punha a caminhar desse modo, "disseram-me, não me lembra". Continua: "Com o tempo, adquiriu certa autoridade na família", afirmação cuidadosa e rígida, e lépido, desconcertante: "certa audiência ao menos". E assim, imitando através das palavras as atitudes da personagem, que agora, sinceramente, já nos aparece francamente exposta ao ridículo, chega à verdade, ao modo como realmente gostaria de contá-la: José Dias "não abusava e sabia opinar obedecendo", a mais desconcertante das definições, seguida de outras. "Não tinha alma subalterna"; "suas cortesias vinham do cálculo e não da índole". "Era lido, posto que de atropelo, o bastante para divertir ao serão e à sobremesa" .

Depois dessa breve comparação entre os procedimentos lingüístico-literários do cronista e do ficcionista, parto para minha pergunta final: Qual é a diferença entre o agregado de quem nos fala o Casmurro e a descrição irônica, mas muito mais leve do romance de Manuel Antônio de Almeida, que Machado certamente conhecia, e repetiu em sua própria fisionomia "O Parasita"? As respostas certamente são muitas. Este texto pretende apontar um apenas desses caminhos: o mimetismo do discurso machadiano desenvolveu-se a partir da experiência narrativa de transformar a realidade *caleidoscópica*, material, das páginas do jornal, em seu parecer praticamente definitivo sobre a semana, de modo que sua soberania passou a se dar principalmente a partir de uma nova maneira de organizar as palavras no espaço do jornal. Essa experiência, que o aproveitamento da liberdade de criação do folhetim-variedades lhe ofereceu, valeu-lhe para sempre como prosador.



Referências bibliográficas e bibliografia consultada

1) OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

ASSIS, J.M. Machado de. *Obras completas*, 31 vols. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1938.

———. *Obra completa*, 6. ed., Ed. Afrânio Coutinho, 3 vols. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

———. *Bons dias!* Org., prefácio e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1990.

———. *A Semana*. Org., prefácio e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

———. *Crônicas de Lélio*. Org., prefácio e notas de Raimundo Magalhães Jr. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

———. *Dispersos de Machado de Assis*. Coligidos e anotados por Jean-Michel Massa. Rio de Janeiro: INL, 1965.

2) ESTUDOS SOBRE MACHADO DE ASSIS E OBRAS GERAIS

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ática, 1986, p. 94 (série Bom Livro).

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros).

BRAYNER, Sônia. As metamorfoses machadianas. In *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1979.

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política & outros estudos*. Rio de Janeiro: Org. Simões Editora, 1957.

CASASSANTA, Mário. *Machado de Assis e o tédio à controvérsia*. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1960.

CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*. Paris: Fayard. Cercle de l'édition Française, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, s/d.

———. *A ordem dos livros*. Leitor, autor e biblioteca na Europa entre o século XVI e XVIII. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

CORÇÃO, Gustavo. Machado de Assis cronista. In ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3° vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 325-331. 3 vols

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo* - uma reinterpretação de *Dom Casmurro*. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

———. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação* (à roda dos jornais). São Paulo: FAPESP; Campinas: Companhia das Letras, 2000.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira. Tomo II O Brasil monárquico*. 5 vols. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

———. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.

LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

———. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 4 vols.

MARQUES REBELO. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943.

MARTINS, Luís. *Suplemento Literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 11-12.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo EdUsp, 1988.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1934.

RIBEIRO, Maria Augusta H. W. e GINSBURG, Jacob. Machado de Assis e suas controversas figuras: o censor, o dramaturgo, o crítico; A consciência do espírito no espírito da consciência. In Armando Sérgio da Silva (Org.). *Diálogos sobre o teatro*. São Paulo: EdUSP/ COM ARTE, 1994.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 5)

SCHWARZ, Roberto et al. Machado de Assis: um debate. *Cadernos Novos Estudos/CEBRAP*. São Paulo, n° 29, março de 1991, p. 59-84.

SCHWARZ, Roberto. A Poesia envenenada de Dom Casmurro. In *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

———. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. Dialética da malandragem *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Universidade de São Paulo, n° 8, 1970, p. 67-89.

———. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 vols.

———. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

———. A vida ao rés-do chão. In *Para gostar de ler*. Vol. 5 - Crônicas. São Paulo: Ática, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. Machado de Assis e a musa mecânica. In *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

VÁRIOS. *Gêneros de Fronteira*. Cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

Literatura e imprensa: José de Alencar[1]

Marcus Vinicius N. Soares

Publicar em jornal

No primeiro dia de janeiro de 1857, o *Diário do Rio de Janeiro* publicava, sem menção à autoria, o primeiro capítulo de *O guarani*, com o subtítulo "romance brasileiro". O leitor, ao se iniciar no texto, talvez pudesse deduzir, em face da presença da mesma dedicatória A.D***, se tratar do mesmo autor que terminara de escrever dois dias antes os *Cinco minutos*. Após o "mimo de festa", com o qual o *Diário* presenteou seus assinantes, estariam estes agora esperando nova incursão no campo do "romance brasileiro"? É possível que *O acendedor de lampiões* – um original de língua inglesa cuja tradução se prolongava desde 13 de setembro de 1856 – não estivesse agradando, considerando a total falta de regularidade. Em contrapartida, o aparecimento de *O guarani*, imediatamente depois dos *Cinco minutos*, poderia ser tomado como sintoma do interesse que romances escritos por autores brasileiros estariam despertando?

O redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*, o advogado José de Alencar, assumindo o cargo em outubro de 1855, empenhava-se em recuperar o jornal de grave crise financeira. Publicar romances em fatias, de autores nacionais, consistia em empreendimento seguro. Afinal, não se tratava de novidade; há vinte anos, desde a experiência inaugural francesa de *La Presse*, de Émile Girardin, passando pelo sucesso do modelo adotado pelo *Jornal do Commercio*, no final da década de 1830, tal recurso se mostrava bastante eficiente em arregimentar leitores.

A volúpia editorial com a qual Alencar se lançava na escrita e publicação de romances – no dia seguinte ao aparecimento do último capítulo de *O guarani*, o autor iniciava a divulgação de *A viuvinha* – parece ter sido compensada pelo provável retorno financeiro decorrente do aumento do número de subscritores. E *O guarani*, nos quatro meses que ocupou as páginas do *Diário*, foi o principal responsável pela sobrevida do jornal e, sobretudo, por sua expansão, como se depreende da famosa passagem das *Reminiscências*, do visconde de Taunay:

1 Esse trabalho é resultado parcial da pesquisa que desenvolvo sob os auspícios de uma bolsa de fixação de pesquisador da FAPERJ.

> Quando chegava a São Paulo o correio, com muitos dias de intervalo então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, para ouvirem absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivessem órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor[2].

Ler em jornal

Como era comum ao mercado de circulação de romances na imprensa do século XIX, o *Diário* anunciava a venda da primeira edição de *O guarani* em livro, antes de terminar a versão periódica em 20 de abril de 1857. Distribuído em quatro volumes, a primeira parte do romance estaria disponível ao público dois dias antes. Nos meses seguintes, os outros três volumes viriam a lume. Mil exemplares foram impressos, dos quais setecentos encalharam; logo estariam nos belchiores da cidade. No "Como e porque sou romancista", lamentava Alencar: "A indiferença pública, se não o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas"[3].

Sem dúvida é muito difícil saber o motivo de tamanho malogro editorial. Talvez por ter saído nas páginas do jornal, a edição em livro não despertava mais interesse. Todavia, como justificar a prática recorrente de se publicar em livro, mais propriamente em pequenas brochuras, os romances que infestavam os jornais desde o final da década de 1830? Mais uma vez Alencar teria se valido de um recurso amplamente aceito que, se não era lucrativo, pelo menos não se mostrava deficitário.

Um outro dado talvez ajudasse a entender o referido malogro. Em 1857, a distribuição de jornais ainda estava fundamentalmente pautada no mecanismo de subscrição. Muito provavelmente, a maior incidência de leitores de *O guarani* estivesse entre os assinantes do *Diário do Rio de Janeiro* que, podendo então guardar os exemplares adquiridos, teriam o romance disponível para possível releitura. Quanto aos não assinantes, o *Diário*, ao contrário do *Jornal do Commercio* e do *Correio Mercantil*, não trazia no cabeçalho o preço do exemplar avulso, o que parece indicar não ter sido um expediente privilegiado na distribuição.

Na passagem transcrita do texto de Taunay, o autor faz menção ao "feliz assinante" que teria proporcionado aos ávidos leitores o acesso ao romance de Alencar. Escrevo "ávidos leitores", mas deveria escrever ouvintes. Nesse sentido, não seria difícil entender o episódio dentro de uma perspectiva

2 TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1923, p. 85-86.

3 ALENCAR, José de. "Como e porque sou romancista". In *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, vol. 1, p. lxxxiv.

pragmática: eram ouvintes por carência de número de exemplares suficiente para torná-los silenciosos leitores, em função da escassez de assinantes do *Diário do Rio de Janeiro* em São Paulo. Mas, assim sendo, como *O guarani* teria atraído esses ávidos ouvintes, não estando o romance facilmente disponível? Mesmo no Rio de Janeiro, cuja circulação era restrita quase exclusivamente aos assinantes, não seria possível também a existência desses ouvintes? E, sob esse prisma, se poderia suscitar a hipótese de a edição em livro ter exatamente atendido a essa demanda de não subscritores? A que atribuir o malogro editorial, se essa parcela de público se mostrava mais numerosa?

Creio que a perspectiva pragmática fique um pouco enfraquecida na medida em que se observa mais atentamente o texto de Taunay: a cena descrita remete à leitura em voz alta do último capítulo de *O guarani*, ou seja, o romance vinha sendo ouvido há pelo menos quatro meses. E esse modo de recepção não era exclusivo de um texto específico; ao contrário, se mostrava uma prática bastante difundida. O próprio Alencar lembraria episódio semelhante ocorrido na adolescência, do qual ele participaria, não como o autor do texto a ser lido, mas como o centro irradiador da voz a ser ouvida, quando a emprestava à leitura de romances em reuniões familiares:

> Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra[4].

Em ambos os episódios se pode perceber uma prática de leitura de textos cujo meio de transmissão é a voz. A fonte textual, contudo, se diferencia: no primeiro caso, é o periódico; no segundo, o livro. É possível, então, se pensar uma distinção entre os modos de inscrição periódica e em livro, tendo em vista que um e outro se prestam à mesma prática de leitura em voz alta? É o que tentarei desenvolver a seguir, procurando analisar *O guarani* no interior da situação comunicativa do Brasil oitocentista como um modo específico de divulgação, o modo periódico.

Leitores em cena

Para a configuração do modo periódico de publicação, dois elementos básicos podem ser destacados: do ponto de vista discursivo, o que chamo de "tom de conversa", que consiste na tentativa de, através da menção direta a um narratário[5], construir um interlocutor presente, buscando estabelecer uma interação presumidamente direta entre escritor e leitor. No caso brasileiro,

4 Ibid., p. lxvii-lxix.

5 Segundo Gerald Prince, narratário é o destinatário, inscrito no texto, a quem o narrador se dirige. Cf. PRINCE, G. *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987, p. 57.

essa tentativa encontra respaldo no contexto de uma cultura cujo meio de transmissão é marcadamente oral, o que pode ser percebido no contraponto entre as práticas de leitura em voz alta e silenciosa[6]; do ponto de vista material, o efeito suspensivo proveniente do limite da edição diária do jornal que, implicando a necessidade de retomada constante do texto, impõe aos escritores a utilização de técnicas motivadoras e evocatórias, bem próximas às utilizadas na conversação. Dentro de nossa perspectiva, esses dois elementos podem ser intercalados, pois, apesar do efeito decorrente da difusão do impresso – o afastamento do corpo humano do circuito comunicativo[7] –, é no periódico, e não no livro, que a busca de interação entre escritor e leitor encontraria melhor realização.

Essa afirmação se traduz na seguinte hipótese: a busca de interação entre escritor e leitor, de acordo com as condições proporcionadas pelo modo periódico de divulgação, ocorre segundo um processo de *performatização do texto*. Ou seja, busca-se superar a distância estabelecida pelo texto impresso entre escritor e leitor através de mecanismos que encenam o modo específico de uma situação performática, segundo conceito de Paul Zumthor[8]: ambos os agentes compartilhariam do mesmo espaço e tempo simultaneamente.

Contudo, o próprio modo de divulgação escrito do texto inviabiliza uma performance propriamente dita. Neste sentido, no modo periódico, o processo de performatização consiste na tentativa de fazer coincidir tempo e espaço: o primeiro, por meio da dramatização proporcionada pelos cortes e suspensões que implica uma forma de organização do texto em função do aspecto efêmero do suporte material – o jornal – no qual o texto está sendo impresso; o segundo, por conta de uma dimensão dêitica comum, na expectativa da confluência da referencialidade apontada pelo texto previamente conhecida pelo leitor, pois este se encontra presumidamente na mesma situação enunciativa do escritor.

Desse modo, utilizo o termo performatização do texto e não *performance*, pois, em se tratando de textos escritos, a co-presença dos agentes comunicativos só pode ser encenada e não realizada em toda sua dimensão espaciotemporal.

Voltando a *O guarani*, um exemplo pode dar bem a noção de como o processo

6 Esta afirmação está baseada nas análises do sistema intelectual brasileiro oitocentista de CÂNDIDO, A. "O escritor e o público". In *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976; LIMA, L.C. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil". In *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981; LAJOLO, M. "Seduction of the Brazilian Reader: A National Challenge for Brazilian Writers of Fiction", *Poetics today*, 15-4, 1994, p. 553-568 e ROCHA, J.C. *Literatura e cordialidade*: o público e o privado na cultura brasileira. Rio: EdUERJ, 1998.

7 Refiro-me aqui ao instigante ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, intitulado "O corpo *versus* a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela e uma outra história das formas literárias", publicado originalmente na revista *Poetics*, vol. 14, agosto de 1985.

8 Cf. ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*: a literatura "medieval". São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19; e "Body and Performance". In Gumbrecht & Pfeiffer (Eds.). *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 217-226.

de performatização era desenvolvido por Alencar. Na edição periódica de *O guarani*, há um prólogo. Neste, aparece uma interlocutora – "minha prima" – a quem o autor se dirige:

> Minha prima. – Gostou da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura; Engana-se [...] não me julgo habilitado a escrever um romance, apesar de já ter feito um com a minha vida. Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei[9].

Percebe-se na passagem o estabelecimento de um pacto narrativo bastante específico: o autor do romance não se confunde com aquele responsável pela publicação do texto no periódico. Este é o escriba e divulgador de um manuscrito cuja existência é de aproximadamente um século. Quer dizer: de acordo com o pacto, o momento da escrita estaria mais próximo ao dos fatos narrados, 1603-4. Distância temporal que aumenta em relação ao momento no qual o texto se encontra pela primeira vez disponível para a leitura, ou seja, a partir de 1º de janeiro de 1857. Esta distância levaria o divulgador a estampar uma nota, novamente dirigida à prima-interlocutora, quando o narrador descreve a ferocidade dos Aimorés: "O manuscrito que estou copiando tem a data de 1758; por isso não se admire que o autor fale no presente. Hoje já não existem Aimorés, minha prima"[10].

Se o prólogo aparece na primeira edição em livro, a nota é, por sua vez, excluída. Muito embora publicasse os volumes ainda no ano de 1857, provavelmente utilizando quase a mesma composição tipográfica do texto do jornal, Alencar teve tempo de fazer modificações, entre as quais a que retirou da "prima" o papel de interlocutora, deixando-a apenas como aquela a quem a publicação é dedicada.

Dentro de nossa perspectiva, essa redução de papel pode ser tomada como sintoma da consciência do autor para a diferença de se publicar em jornal e em livro. E esta diferença afeta as condições de atualização do texto, não só em relação às modificações em sua letra, mas, principalmente, à sua disposição material: na passagem do periódico ao livro, a tentativa de pôr escritor e leitor na mesma cena de enunciação se perde na assimetria espaciotemporal da leitura silenciosa, ou seja, o processo de performatização deixa praticamente de existir. Assim, a perspectiva de análise de um texto em seu modo específico de inscrição permite descrever as condições de possibilidade de se atualizar um texto, em função tanto das práticas culturais que o circunscrevem como um objeto ao qual se pode atribuir sentido quanto das materialidades através das quais estas práticas podem ser transmitidas.

9 *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de janeiro de 1857, p. 1.

10 *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de janeiro de 1857, p. 1

Nesse sentido, *O guarani* emerge de circunstâncias paradoxais: como Alencar pretendia alcançar a perenidade literária num meio de comunicação efêmero, o jornal, se mostrando, além de tudo, hábil na exploração de seus recursos? Não que o leitor deixaria de ter o mesmo interesse pela leitura do romance em seu formato de livro; mas, com certeza, perderia algo que o prende, não propriamente à leitura, mas à performatização: a proximidade do corpo. Se para os leitores das décadas subseqüentes essa perda pode nem ter sido percebida como tal, para os interlocutores de 1857 significou seu total desaparecimento.



A ocorrência de nomes próprios no "Telefonema" de Oswald de Andrade

Vera Chalmers

Ao examinar a série de escritos que Oswald de Andrade fez para o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de 1944 a 1954, será preciso perguntar-se como definir estes textos. Pois, ao incluir a crônica breve no conjunto da escrita polêmica de Oswald de Andrade é preciso repensar o gênero, já que os escritos do *Correio da Manhã* diferem da concepção coeva, a qual fixou as características deste gênero "menor", tal como o explica Antônio Cândido em "Ao rés do chão", de *Para gostar de ler*[1]. A escrita trabalhada por Oswald de Andrade difere da evolução do gênero, do século XIX com João do Rio e Machado de Assis, até a crônica de Rubem Braga ou de Carlos Drummond de Andrade. O interesse destes escritos está na sua forma, na solução encontrada pelo autor para a construção da série do "Telefonema", a escrita breve, curtíssima, de cada unidade. Oswald de Andrade soube utilizar no "Telefonema" a série descontínua e a forma mínima da escrita, para criar um texto que possui uma poética própria ao meio utilizado, o jornal diário. A composição do seu texto é distinta da coluna "fixa", assinada pelo autor, e da crônica em processo de constituição de seus princípios estilísticos. Oswald de Andrade cria uma forma própria no jornalismo, a qual certamente provém das experiências modernistas das formas breves, tais como o poema-piada e o aforismo, da estética da colagem e do "*objet trouvé*", etc.

Por assim dizer, a memória de todos esses procedimentos vanguardistas está presente no "Telefonema". A concisão e a economia de meios fundamentam a composição desses textos. O princípio da concisão é congenial ao meio utilizado, o jornal. Deste modo, os dois conceitos básicos que norteiam a escrita modernista, a velocidade e a simultaneidade, são elementos constitutivos desta prosa "mínima" dos anos 40-50.

A narrativa do "Telefonema"

Como escrita alegórica, a narrativa do "Telefonema" contém a descrição e o signo icônico da palavra, no caso que nos interessa, a visibilidade

1 SOUZA, Antonio Candido de Mello e. A vida ao rés do chão. *Para gostar de ler: crônicas*. Vol. 5, São Paulo, Ática, 1981.

Nesse sentido, *O guarani* emerge de circunstâncias paradoxais: como Alencar pretendia alcançar a perenidade literária num meio de comunicação efêmero, o jornal, se mostrando, além de tudo, hábil na exploração de seus recursos? Não que o leitor deixaria de ter o mesmo interesse pela leitura do romance em seu formato de livro; mas, com certeza, perderia algo que o prende, não propriamente à leitura, mas à performatização: a proximidade do corpo. Se para os leitores das décadas subseqüentes essa perda pode nem ter sido percebida como tal, para os interlocutores de 1857 significou seu total desaparecimento.



A ocorrência de nomes próprios no "Telefonema" de Oswald de Andrade

Vera Chalmers

Ao examinar a série de escritos que Oswald de Andrade fez para o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de 1944 a 1954, será preciso perguntar-se como definir estes textos. Pois, ao incluir a crônica breve no conjunto da escrita polêmica de Oswald de Andrade é preciso repensar o gênero, já que os escritos do *Correio da Manhã* diferem da concepção coeva, a qual fixou as características deste gênero "menor", tal como o explica Antônio Cândido em "Ao rés do chão", de *Para gostar de ler*[1]. A escrita trabalhada por Oswald de Andrade difere da evolução do gênero, do século XIX com João do Rio e Machado de Assis, até a crônica de Rubem Braga ou de Carlos Drummond de Andrade. O interesse destes escritos está na sua forma, na solução encontrada pelo autor para a construção da série do "Telefonema", a escrita breve, curtíssima, de cada unidade. Oswald de Andrade soube utilizar no "Telefonema" a série descontínua e a forma mínima da escrita, para criar um texto que possui uma poética própria ao meio utilizado, o jornal diário. A composição do seu texto é distinta da coluna "fixa", assinada pelo autor, e da crônica em processo de constituição de seus princípios estilísticos. Oswald de Andrade cria uma forma própria no jornalismo, a qual certamente provém das experiências modernistas das formas breves, tais como o poema-piada e o aforismo, da estética da colagem e do "*objet trouvé*", etc.

Por assim dizer, a memória de todos esses procedimentos vanguardistas está presente no "Telefonema". A concisão e a economia de meios fundamentam a composição desses textos. O princípio da concisão é congenial ao meio utilizado, o jornal. Deste modo, os dois conceitos básicos que norteiam a escrita modernista, a velocidade e a simultaneidade, são elementos constitutivos desta prosa "mínima" dos anos 40-50.

A narrativa do "Telefonema"

Como escrita alegórica, a narrativa do "Telefonema" contém a descrição e o signo icônico da palavra, no caso que nos interessa, a visibilidade

1 SOUZA, Antonio Candido de Mello e. A vida ao rés do chão. *Para gostar de ler: crônicas*. Vol. 5, São Paulo, Ática, 1981.

do nome próprio, antropônimo ou topônimo. O nome de Carlos Prestes concentra o maio valor alegórico da escrita do "Telefonema". A gesta do "Cavaleiro da Esperança" constitui o núcleo do processo narrativo. A crônica, entendida neste contexto preciso, tal como nas narrativas dos "livros de linhagens" da tradição medieval portuguesa[2], reescreve a "História da salvação", como paródia da Sagrada Escritura, do Novo Testamento, como alegoria da Revolução Brasileira. Oswald de Andrade narra a história das salvações messiânicas no mundo moderno, no contexto amplo deste debate que abre a respeito do patriarcado e do protestantismo, na elaboração da noção de matriarcado nas suas teses da antropofagia filosófica. A narrativa contemporânea da série jornalística participa, de modo alegórico, do ponto de vista que nos interessa neste estudo, das genealogias. No "livro de linhagem"[3], parodiado no "Telefonema", o autor inscreve o cotidiano das intrigas de "corte", dos bastidores da literatura e da política, jamais põe no centro da cena breve o centro das decisões. Trata-se de uma concepção comezinha e rebaixada no modo sério-cômico do relato diário do comentário do noticiário dos jornais. A noção da intriga, como conflito detonador da ação da narrativa, aparece rebaixada ao boato e ao rumor, à rixa verbal, como na paródia da retórica dos doutores na eloqüência rabelaisiana. A intriga política, com seus motivos de alianças e rupturas, aparece aqui rebaixada no boato como amplificador retórico, através do uso estilístico da hipérbole, na configuração da opinião, no rebaixamento sério-cômico. A opinião pública é a ressonância da voz dos anônimos. Assim, o "Telefonema" relata uma antiépica, ao contrário da narrativa épica da batalha do Salado[4], inserida nas narrativas de linhagens. A narrativa dos feitos dos heróis é rebaixada nesta épica "menor" aos bastidores das rixas partidárias personificadas nos nomes próprios da literatura e da política. O glossário dos patronímicos, de origem gentílica ou plebéia, constitui uma enumeração caótica, recurso condizente com o rebaixamento sério-cômico da série jornalística.

Os nomes próprios

A grande quantidade de nomes próprios de pessoas e de lugares citados no "Telefonema" chama a atenção do leitor. Entre os nomes citados muitos são de domínio público, outros já perderam a referência para o leitor de hoje. De qualquer modo, a presença do nome próprio constitui um estilema construtivo da escrita em série. Oswald cria etimologias fantasiosas interessantes para os nomes próprios, originados no contexto das crônicas. Mas não do

2 MATTOSO, José. *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Seleção, introdução e comentários por José Mattoso. Lisboa: Casa da Moeda, maio de 1983.

3 Livro de Linhagem do Duque D. Pedro. Lisboa: Casa da Moeda.

4 Alvaro Gonçalves Pereira, prior do Hospital, e a batalha do Salado. In *Narrativas dos Livros de Linhagens*, cit.

mesmo modo, nem com a mesma verve de um texto polêmico como "Antologia"[5], em que compõe uma glosa rabelaisiana a respeito do Movimento da Anta, na qual utiliza procedimentos das etimologias fantasistas das retóricas medievais e renascentistas. Na polêmica, Oswald de Andrade solta sua capacidade criativa ao inventar analogias, numa rapidez impressionante, e com uma acuidade devastadora para seu opositor. No "Telefonema", o processo inventivo das etimologias e da onomástica é mais distendido, talvez devido ao compromisso de inteligibilidade do texto dirigido à massa dos leitores do *Correio da Manhã*. Os nomes próprios apresentam grande interesse como elemento de coesão textual. Por suas características de intertextualidade, a alusão, a citação e a estilização dos nomes constituem uma forma aberta e breve de escrita.

Oswald de Andrade várias vezes desenhou a narrativa de sua árvore genealógica a partir do seu patronímico, os Andrade. No seu livro de memórias, *Sob as ordens de mamãe*[6] , logo no primeiro capítulo, traça a genealogia dos Sousa, a ascendência materna, a qual remonta aos "Fidalgos de Mazagão". O escritor pergunta: "Lenda ou fato? Não importa. Há entre ambos a diferença que vai da verdade à realidade. A história da nossa ascendência vinda dos "Fidalgos de Mazagão" ficou como fundamento de nossa secreta herança de bravura e de estoicismo." Um seu tio, gordo e careca afirmava: "Está no Southey!" O escritor replica: "Estaria no Southey[7]?"[8] E Oswald insere a narrativa épica das lutas contra os mouros na África na sua genealogia:

> Era a história dos defensores de Mazagão, a última praça portuguesa em África. Assediados pela superioridade das hostes sarracenas, esses homens haviam resistido acima dos limites normais da coragem humana. E tinham afinal sido retirados – um troço de infelizes, feridos e famintos, com suas famílias, para as dependências do paço real de Lisboa.
>
> Vendo-os ali, D. José I teria perguntado ao Marquês de Pombal:
>
> – Quem são esses esfarrapados?
>
> E Sebastião José de Carvalho teria respondido:
>
> – São tão nobres quanto Vossa Majestade. São os homens que por último defenderam as armas lusas no continente africano. Eram os *gueux* [9] de Portugal.
>
> – Dá-lhes o Amazonas! – determinara o rei.
>
> Daí viria a origem amazonense da nossa família. Seria ela uma das poucas que, depois de

5 ANDRADE, Oswald de. Antologia. Feira das Quintas. *Jornal do Comércio*, Ed. de São Paulo, 24 de fevereiro de 1927.

6 ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe*. Obras Completas-9. Rio de Janeiro: MEC: Civilização Brasileira, 1974.

7 Southey-Robert (1774-1843) poeta e homem de letras inglês, autor de uma *História do Brasil*. Garnier, 1862, trad. Luiz Joaquim de Oliveira e Castro, com anotações de J. C. Fernandes Pinheiro. Edição inglesa, History of Brazil. London: Longmann, 1808.

8 ANDRADE, Oswald de, op. cit., p. 19.

9 *gueux*: miseráveis.

suportar a guerra africana, atravessaram incólumes as pragas da dádiva real, na beira desconhecida do rio sem cabeceiras. Isso nos fins do século XVIII"[10].

Logo a seguir, algumas páginas adiante, escreve a genealogia do ramo paterno, de "origem feudal" e relata o valor e a honra do avô Hipólito José de Andrade, grande fazendeiro em Baependi, em Minas Gerais, onde se destacara em "terríveis lutas com escravos"[11].

De certa maneira, o "Telefonema" é um desenvolvimento alegórico, muito extenso e corrente destas "tradições familiares"[12]. Os patronímicos do grupo modernista são os galhos mais próximos do tronco familiar oswaldiano, são os Andrade, Cavalcanti, Amaral, nomes patrícios, em geral, mas que admitem recém-chegados imigrantes como Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Anita Malfatti, entre outros. Os galhos mais próximos ao tronco da genealogia oswaldiana e os ramos mais afastados se estendem para alcançar a noção de geração, a qual abrange os literatos e os políticos, muitos deles saídos da Faculdade de Direito de São Francisco, tal como Oswald de Andrade. E por fim, a rama da copa engloba todo um estamento social, ao qual pertence o escritor e que constitui a elite paulistana. O rumor do vozerio dos "sem nome", dos anônimos, faz balançar os galhos desta grande árvore fantasista, sob a forma da opinião pública.

De modo que a citação dos nomes próprios cria uma rede complexa de relações, do parentesco familiar mais remoto, pertencente à esfera privada, até os nomes públicos dos políticos, de sobrenomes patrícios ou plebeus e sua ação sobre a cidade de São Paulo. A figura alegórica desta árvore genealógica com sua base fincada no solo paulistano constitui uma patrística, a qual projeta sobre toda a série o nome e a figura, o criptograma, O.A., de Oswald de Andrade. Assim, um certo orgulho da origem fidalga e o procedimento da escrita vanguardista se fundem na geração de uma escritura singular e inventiva, na qual se somam o arcaico e a vanguarda cultural dos anos 40-50.

Os fragmentos de gêneros na série do jornal

A série do "Telefonema" é uma escrita autoral, assinada com as iniciais, O.A., ou a assinatura do escritor Oswald de Andrade. A seqüência enumera, pela data, fragmentos do gênero epistolar: tais como o bilhete, o bilhete aberto, a carta, a carta aberta, etc. A série arrola ainda os gêneros filosóficos, tais como o "banquete", a ceia, o jantar; o diálogo, tal como o diálogo dos mortos, conversa dura, conversa mole, etc. Fragmentos de outros gêneros arcaizantes aparecem também na série, tais como o elogio, o elogio fúnebre, etc. Há ainda

10 ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 20-21
11 ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 12
12 MATTOSO, José. Op. cit.

as formas dramáticas do monólogo e da alegoria. A composição destes fragmentos em mosaico, misturados à prosa cotidiana do jornal de massa, compõe a escrita inventiva de uma enciclopédia: um compêndio que descreve um saber sobre pessoas e coisas, uma onomástica. A miscelânea constitui uma retórica persuasiva, a qual parodia a eloqüência do discurso político: o léxico, a palavra-de-ordem, o *slogan*, o panfleto, o discurso de comício. A série relata, de modo descontínuo, a luta política, cujo objetivo final é a vitória. Os atores desta épica menor são os homens políticos, cingidos de suas siglas partidárias, como escudos alegóricos. Os atores se unem em alianças e se separam em rupturas e traições, em intrigas intestinas, cuja motivação é derrotar o inimigo político. Esta estratégia do discurso político não é estranha às práticas discursivas das vanguardas literárias, dos anos 20 e 30, as quais informam a composição do "Telefonema".

A onomástica

A linguagem cotidiana reserva ao nome próprio, antropônimo ou topônimo, a relação de denotação, ou seja, a relação da palavra ao objeto ou referente. Os nomes próprios não têm sentido e, por conseguinte, a noção de significação não se aplica a eles. A função de um nome próprio é a identificação simples: distinguir e individualizar uma pessoa com o recurso de uma etiqueta especial, conforme Ulmann (*Précis de sémantique française*, Berna, 1954, p. 24). A linguagem verbal comporta elementos que se reservam exclusivamente à denotação: são os nomes próprios, afirma Todorov ("Introduction à la Symbolique" in *Poétique* 11, 1972, p. 273, 308) Mas, na literatura, o nome próprio pode carregar-se de significação, tanto quanto as outras palavras do texto: o referente se apaga para privilegiar a relação do significante com o significado. O nome próprio participa da literariedade do texto e parece estar à procura de uma "remotivação" fônica e morfológica, a qual freqüentemente tem pouco a ver com a sua origem apelativa, explica François Rigolet em "Poétique et onomastique"[13]. No "Telefonema", a remotivação do nome próprio é dada também pelo contexto. Nas relações intra-signos, podemos examinar os nomes sob o ângulo da denotação e da significação. O procedimento pode ser observado no texto "Bilhete aberto", datado de 29 de fevereiro de 1944.

Bilhete aberto

Em "Bilhete aberto", Oswald de Andrade começa a crônica[14] apostrofando Cassiano Ricardo. Escreve: "Meu fotogênico C.R.". A interpelação inusitada provoca, de imediato, um choque no leitor e exige uma explicação. Oswald

13 RIGOLOT, François. Poétique et onomastique. *Poétique* nº 18. Paris: Seuil, 1974.

14 Utilizo a classificação dos textos do "Telefonema" como crônica, feitas todas as ressalvas discutidas neste ensaio a respeito da conceituação atual do gênero.

fornece, logo a seguir, a motivação da significação atribuída ao nome. A função denotativa do nome, a qual identifica o poeta modernista verde-amarelo Cassiano Ricardo, é obscurecida pelo recurso estilístico do uso apenas das iniciais, C.R. Este procedimento é usado por Oswald de Andrade para despistar a censura da ditadura Vargas. Deste modo, a significação recobre a denotação, a identidade do poeta colaborador do DIP, o serviço de censura da ditadura Vargas. Trata-se de uma operação de inversão paródica, na qual o feitiço se volta contra o feiticeiro. O autor sobrepõe uma exegese alegórica do nome ocultado pelas iniciais C.R e pelo apelativo "fotogênico". A operação paródica produz um quiasmo, pois, se as iniciais encobrem a identidade do poeta, a alcunha "fotogênico" faz o contrário, isto é, exibe a fisionomia do homem, cujas iniciais escondem. O cruzamento produz a motivação simbólica do nome próprio e abre o caminho para a exegese paródica do antropônimo, no vai-e-vem entre significante e significado.

Oswald prossegue na invectiva: "Não se envaideça com o qualificativo. Ele transcende a iconografia pessoal". A figura do poeta sobrepõe-se à visibilidade das suas iniciais na composição do criptograma fantasioso. Oswald de Andrade continua: "Fotogênico aqui vai como sinalação de indivíduo de precisos contornos, de acentuadas feições típicas, de robustas formas psicológicas e morais". O apelativo "fotogênico" vai se saturando de significações icônicas, de imagens precisas associadas a qualidades morais, as quais se estampam na figura desenhada pelo criptograma, um retrato. O autor continua: "Quero dizer sujeito nada evasivo, impressionista ou enervado de hesitações, problemas e hamléticos escrúpulos". A exegese oswaldiana prossegue delineando o retrato psicológico "higienizado" do portador das iniciais C.R. E segue: "Não. Você quando é, é. É mais do que o princípio de identidade. É o princípio de adesão." As iniciais C.R são portanto o signo do obscurantismo e da censura à liberdade de expressão literária no Brasil de então. Em outro texto posterior, "Telefonema", de 3 de abril de 1945, Oswald de Andrade denuncia que o DIP proibira sua colaboração no *Correio da Manhã* até aquela data, "mesmo só com as iniciais", explicando a interrupção da série até aquela data. Portanto, a nomeação de Cassiano Ricardo só com as iniciais indicia um contexto histórico preciso, a censura à imprensa durante a ditadura de Getúlio Vargas.

Conclusão

A longa série do "Telefonema" constitui uma espécie de diário aberto do escritor, que vem a público opinar sobre o cotidiano da literatura, das artes e da política, de 1944 a 1954, ano de sua morte. A série compreende um período importante da vida do escritor, quando rompe com o Partido Comunista do Brasil e começa a estudar filosofia no "Coleginho" de Vicente Ferreira

da Silva. Durante este período, ele escreve muito, produz romance, poesia, as memórias, ensaios filosóficos e escreve para os jornais e revistas. Oswald de Andrade faz vários planos de obras: O *Marco Zero* em cinco volumes, dos quais efetivamente escreve apenas dois; *Um homem sem profissão* em quatro ou cinco volumes, dos quais escreve apenas um, o qual, no dizer de Mário da Silva Brito, é um livro quase póstumo; além dos grandes poemas publicados em *Poesias reunidas*, como o "Cântico dos cânticos" dedicado a Maria Antonieta d'Alkmim. Começa a escrever seus ensaios filosóficos, que culminarão na "Crise da Filosofia Messiânica" e na "Marcha das Utopias". A escrita jornalística é um veículo importante para permitir a Oswald de Andrade romper o que ele chamava de "círculo de silêncio" em torno de sua obra. Num período no qual a vida intelectual de São Paulo era comandada por Sergio Milliet, que pusera Oswald de Andrade no ostracismo, entre outros motivos, por causa da sua briga com Mário de Andrade.

O interesse desta série está em que ela exprime a luta de idéias, literárias e políticas, personificadas na citação dos antropônimos, que a escrita satura de significações, ocultando a transparência da denotação, originando deste modo a literariedade da linguagem "poética" no jornal. A crônica do "Telefonema" não constitui uma forma fechada, mas uma escrita em processo, uma seqüência descontínua, a qual não tem limite. Fecha-se com a morte do escritor, a última crônica sai publicada no dia de seu falecimento. A série trabalha com fragmentos, cacos de gêneros literários e com refugos da informação de massa. De certo modo, a percepção que Oswald de Andrade tem da forma em série do jornal, da mídia de massa, reticular e minimalista, antecipa procedimentos da estética vanguardista posterior, até da *pop art*, e das séries de Andy Warhol, em serigrafia e em *offset*, dos retratos, tal como o de Marlyn Monroe, em 1967.

Página de livro, página de jornal

Walnice Nogueira Galvão

O conúbio entre escritor e jornal é contumaz, e não só em nosso país. Entre nós, mereceu um capítulo de Brito Broca, em *A vida literária no Brasil – 1900*,[1] intitulado "A literatura nos jornais e nas revistas". Concentrando-se nos periódicos existentes à época e quem neles se exercia, entretanto suas três primeiras páginas se dedicam a uma reflexão sobre o tema que ora nos interessa.

Ele próprio, Brito Broca, é o melhor exemplo. Jornalista, e só jornalista, a vida toda (desde 1927, quando estréia profissionalmente, até morrer, em 1961), manteve coluna própria durante mais de trinta anos. E, decorridos os cinco anos iniciais, decidiu que só faria jornalismo *literário* – voto que cumpriu durante um quartel de século, numa produção de constância talvez sem paralelo em nossas letras. Na estimativa de Francisco de Assis Barbosa[2], apenas seus esparsos dariam quinze volumes de trezentas páginas, o que deve ser um bom cálculo, porque um devotado como Alexandre Eulálio, ao fazer o projeto de edição das Obras Reunidas para a Unicamp, em co-edição com a Editora Polis, planejou-as em dezesseis volumes.

Contrastando com a fartura póstuma, Brito Broca publicou ao todo apenas cinco livros em vida, inclusive o supracitado clássico de nossas letras. São eles a biografia *Raul Pompéia* (1946) e mais três antologias de artigos: *Americanos* (1944), *Machado de Assis e a política* (1957), *Horas de leitura* (1957). A sua é uma atividade que prima por ser exclusiva – só de crítica literária, ou notícia de livros, ou de vida literária – , a todos os títulos coerente e admirável. Dizem que ele e Otto Maria Carpeaux portavam os louros de ser os únicos brasileiros que tinham lido absolutamente tudo. Fraternos amigos, costumavam discutir exaltadamente e com tal paixão que os freqüentadores da cantina do *Correio da Manhã*, onde ambos trabalhavam, nem percebiam que era sobre literatura que contendiam – e achavam que era briga.

No capítulo mencionado, Brito Broca elogia o jornal, quanto mais não fosse por fornecer ao escritor o sustento, que elegantemente denomina *second métier*. E isso ia desde, de baixo para cima, os assim chamados tarimbeiros ou encarregados da "cozinha", isto é, da produção de notícias vulgares, até os

1 BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

2 Introdução de Francisco de Assis Barbosa a Brito Broca, op. cit. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1975.

que faziam a melhor crítica literária do país, como Sílvio Romero e José Veríssimo, ou a melhor literatura, como Machado de Assis. Assim, os escritores podiam viver da pena.

No célebre inquérito conduzido por João do Rio – *O momento literário*, 1905 –, uma das intenções era apurar se o exercício do jornalismo prejudicava a prática da literatura. As respostas variaram, mas, de modo geral, o saldo foi considerado positivo. Para Brito Broca, a literatura brasileira muito deve à imprensa do Oitocentos, que a implementou de várias maneiras, além dessa. E, de fato, Machado de Assis, além da crônica e da crítica literária ou teatral, foi redator parlamentar e mesmo mero tarimbeiro, sem que nada disso lhe fizesse mal algum ao estilo.

Todavia, aconteceu gradativamente que o jornal, ao se modernizar, foi ficando cada vez menos literário, como logo percebe quem tenha pesquisado periódicos daquele século, que até crônica em francês tinham. Na mesma linha, estampavam variada matéria literária, como folhetins, poemas, contos e trechos de dramas, ou até dramas completos. Devagar, nesse processo, iria passar a primeiro plano o caráter mais noticioso do novo jornal, onde irão preponderar a reportagem, a cobertura de crimes escandalosos, os esportes e as entrevistas. Os escritores seriam convocados para executar essas tarefas, e muitos atendiam mas não gostavam. Um caso raro de boa aclimação foi o próprio João do Rio, que fez da reportagem uma arte. Veja-se *A alma encantadora das ruas*, que é exemplar. Segundo Gilberto Amado, João do Rio foi "o potente renovador do modo de escrever em jornal e dos meios de comunicação do escritor com o público".[3]

Nuanças e modulações

No assunto que nos ocupa, há consideráveis nuanças e modulações: tudo pode parecer um fenômeno só, mas não é de maneira alguma. Os escritores distribuem-se por diferentes relações com o jornalismo. A saber:

1) Tipo *tempo integral*: como o próprio Brito Broca, ou seja, aquele que se dedica exclusivamente ao jornalismo.

2) Tipo *crisálida*: aquele que, após uma primeira fase de jornalismo assíduo indo até à meia-idade, uma vez dobrado o cabo da Boa Esperança passa a escrever livros com base em pesquisas originais e aprofundadas. E jornalismo nunca mais, a não ser esporadicamente. Aqui, há exemplos de porte extraordinário, como Sérgio Buarque de Holanda e Décio de Almeida Prado. A explicação é que ambos encetam a carreira universitária já maduros e se deparam com a exigência profissional de produzir teses, de que aliás se desempenharão com a maior competência.

3 AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

O primeiro, autor de *Raízes do Brasil* (1936) e *Monções* (1945), exercera com freqüência a crítica literária e cultural de rodapé, posteriormente selecionando alguns de seus artigos em dois pequenos volumes, *Cobra de vidro* e *Tentativas de mitologia*. Só muito mais tarde, e postumamente, toda a sua produção jornalística seria reunida por Antônio Arnoni Prado em dois alentados volumes, portando o título de *O espírito e a letra*. Seus trabalhos em historiografia, afora o precoce *Raízes do Brasil* concebidos como livros completos, seriam obras-primas como *Caminhos e fronteiras* (1957), *Visão do paraíso* (1959) e *Do Império à República* (1977). E ainda restariam dois livros inconclusos, mas igualmente ímpares, que seriam publicados após sua morte, respectivamente *Extremo oeste*, que completa o duo *Monções* mais *Caminhos e fronteiras*, e *Capítulos de literatura colonial*.

Quanto a Décio de Almeida Prado, praticante da crítica de teatro em jornal e inédito como autor de livro (afora compilações de artigos), em sua segunda fase escreveria *João Caetano, João Caetano e a arte do ator, Teatro de Anchieta a Alencar, História concisa do teatro brasileiro*. E se alçaria, com essas obras, a nosso maior estudioso na especialidade. Aos oitenta anos, confessava seu pânico ao mudar de profissão e defrontar-se com a exigência de apresentar teses de trezentas páginas – ele, que nunca escrevera mais do que página-e-meia de cada vez para comentar uma peça.

3) Tipo *tribuna*: como Mário de Andrade, para quem a prática jornalística foi fundamental enquanto tribuna de ataque a posições passadistas, acadêmicas e beletrísticas, bem como plataforma de criação. No exercício constante de combate, aproveitaria a coluna de jornal para divulgar o ideário estético modernista. No entanto, na correspondência alertava para o perigo de que o jornalismo adquirisse caráter compensatório, recomendando que o escritor tivesse sempre em mira o futuro livro, para não incorrer em desperdício e futilidade[4].

A prova de que fazia o que pregava está aí, nos milhares de artigos que produziu, muitos dos quais só reunidos em volume após sua morte, como *Táxi e Crônicas no Diário Nacional* ou *Crítica musical*. Dentre os que ficaram nas páginas dos periódicos, foi possível extrair monografias inteiras, a começar pela façanha de Oneyda Alvarenga ao compor com fragmentos os três volumes de *Danças dramáticas do Brasil*. Entre eles estão *O banquete, Vida de cantador, Música final e Vida literária*[5]. Dos mais dignos de nota é *O turista aprendiz*, constando de uma longa série estampada em jornal que, para tornar-se livro, exigiu o paciente trabalho, executado por Telê Porto

4 "Olha, Guilherme: nunca escreva crônica 'pra jornal', 'pra revista'. Escreva sempre pensando que é livro." ANDRADE, Mário de. *A lição do guru (1937-1945) – Cartas a Guilherme Figueiredo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 45.

5 Organizados respectivamente por: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*; CASTAGNA, Paulo. *Música e jornalismo – Diário de São Paulo*; COLI, Jorge e DANTAS, Luiz. *O banquete*; BATISTA, Raimunda de Brito. *Vida de cantador*; COLI, Jorge. *Música final*; SACHS, Sônia. *Vida literária*.

Ancona Lopez, de completar-se com materiais do arquivo do escritor.

4) Tipo *evolutivo*: o melhor exemplo é Antônio Cândido, que se dedicou a algumas variedades de articulismo. Inicialmente, durante muitos anos, no período em que foi professor de Sociologia, exerceu as funções de crítico literário de rodapé, entre outros ilustres especialistas como Tristão de Ataíde, Augusto Meyer, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux. Nessa época, crítica literária da maior seriedade era feita em jornal, numa modalidade que deixou de existir, ou seja, enquanto crítica de atualidade sobre livros novos, antes do advento do *press release*.

Seus primeiros livros, *O observador literário*, *Brigada ligeira*, *Ficção e confissão*, coligem uma fração desses rodapés, que ultrapassam a centena, conforme os cálculos do autor. Após o monumental *Formação da literatura brasileira*, em dois volumes, passaria a ser professor de Literatura, e os artigos que publicaria em periódicos, sobretudo revistas universitárias, terão outro cunho e um âmbito mais amplo. Finalmente, nas duas últimas décadas, produziria para jornais textos curtos sobre literatura, cultura, perfis e retratos, política, etc., muitos dos quais recolhidos em *Recortes*.

5) Tipo *relutante*: ilustrado por Clarice Lispector, ou seja, a não-profissional em apuros financeiros que desempenha várias funções ou tarefas em diferentes periódicos, até sob pseudônimo, pois os patrões opinavam que seu nome afugentaria os leitores. Arcando com a reputação de ser uma romancista difícil, só após a publicação dos contos de *Laços de família* alcançaria alguma popularidade. Trabalhou no *Correio da Manhã*, no *Diário da Noite*, na revista *Senhor* – na qual apareceram vários de seus contos e onde teve uma seção chamada "Children's corner" –, em *Manchete*, onde até entrevistas realizou, e no *Jornal do Brasil*.[6]

Para este último contribuiu como cronista semanal, com coluna aos sábados, durante um longo período, que vai de agosto de 1967 a dezembro de 1973. Essas crônicas, ou parte delas, foram reunidas postumamente no volume *A descoberta do mundo* (1984). Um dos interesses supremos desse material reside na freqüente meditação desenvolvida por Clarice sobre a própria circunstância de escrever para periódico. As observações a respeito de exercer o jornalismo para atender a necessidades materiais ali se encontram igualmente[7].

Não se pode dizer que, com toda a sofisticação de seu discurso, estivesse à vontade nesse veículo. E parece que, à sua maneira e talvez sem o saber, seguia o conselho de Mário de Andrade, pois o fenômeno que rotulei de

6 GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

7 Ver, por exemplo, Ser cronista, em LISPECTOR, Clarice. 2. ed. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1987], p. 155.

8 GALVÃO, Walnice Nogueira. Demiurgos. In *Desconversa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

"transmigração intratextual"[8] opera também entre seu jornalismo e seus livros. É assim que algumas das crônicas se enxertam nos romances e coletâneas de contos, ou trechos dos romances vão para o periódico como se não passassem de crônicas. A motivação pode ser financeira, mas o resultado é estético e requer análise.

6) Tipo *militante*: como Oswald de Andrade, o qual escreve quase dia a dia a vida toda, alternando-se entre periódicos de perfis até divergentes, sejam jornais ou revistas, inclusive como fundador e editor.

Na imprensa conspícua, colaborou com o *Diário Popular*, *Jornal do Comércio*, *Correio Paulistano*, *Diário de S. Paulo*, etc. Editou *O Pirralho*, *Papel e Tinta*, a famosa e mesmo famigerada *Revista de Antropofagia*, cuja "1ª Dentição" trouxe um dos carros-chefe do Modernismo – o "Manifesto antropófago" – e *O Homem do Povo*.[9]

O último artigo que produziu coincide com sua morte e sai no *Correio da Manhã*, a cujas páginas compareceu regularmente com a coluna "Telefonema" nos últimos dez anos de vida, de 1944 a 1954. No cômputo geral, o escritor urde na imprensa a crônica política e intelectual de seu tempo.[10]

7) Tipo *tudo-menos-jornalista*: como Euclides da Cunha, o qual nunca se considerou jornalista mas antes "engenheiro", como incessantemente reivindica na correspondência, e depois "escritor", apesar de se queixar de ser considerado como autor de um livro só. Passou por três fases no periodismo.

A primeira foi a da militância republicana, quando, ao ser expulso da Escola Militar, para reintegrar-se ao cabo de um ano, após a proclamação da República, escreveu para *O Estado* (*A Província* até o fim do Império) *de S. Paulo* violentos artigos de ataque ao regime monárquico, os quais nunca se interessou em recolher em livro. Apareceriam vários decênios após sua morte, na *Obra completa*[11], pela mão de Olímpio de Sousa Andrade, seu biógrafo.

A segunda fase, curta porém significativa, foi a da série de reportagens sobre a Guerra de Canudos, feita à vista da cidadela e intitulada *Diário de uma expedição* – embrião de *Os sertões* – que tampouco sequer pensou em pôr em livro.

Uma terceira fase é a dos artigos de maior ambição, sobre assuntos de caráter grave, contendo contribuições originais, boa parte dos quais iria integrar dois de seus livros após *Os sertões*, que são *Contrastes e confrontos* e *À margem da história*.

Tão pouca era a importância que atribuía a seus artigos que Olímpio de Sousa Andrade ainda pôde salvar tantos desses avulsos para a *Obra Completa*,

9 JACKSON, K. David. Bibliography of Oswald de Andrade. *One Hundred Years of Invention: Oswald de Andrade and the Modern Tradition in Latin American Literature*, JACKSON, K.David (Ed.). Austin: University of Texas at Austin, 1990.

10 Reunidas em ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. CHALMERS, Vera M. (Org.). São Paulo: Globo, 1996.

11 CUNHA, Euclides da. *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966.

fornecendo cerca de cem novas páginas, a que o pesquisador deu o título geral de *Crônica*. Integram a mesma compilação mais dois conjuntos de inéditos, chamados *Outros contrastes e confrontos* e *À margem da geografia*.

8) Tipo *entusiasta declarado*: como Carlos Drummond de Andrade, autor de milhares (sem hipérbole) de crônicas ao longo de meio século. Para ele, o jornalismo é indispensável para o escritor, a quem ensina duas lições sem preço: de um lado, clareza e concisão; de outro, disciplina, pois o escritor, a seu ver, é preguiçoso por natureza. O âmbito periodístico que cobriu provavelmente é recordista entre nós: só quanto a poemas, publicou em mais de setenta diferentes jornais.[12]

9) Tipo *refratário*: como Guimarães Rosa, para quem o jornalismo não tem a menor importância, é aleatório e inteiramente subjugado à literatura. O único caso de colaboração sistemática, com o jornalzinho de médicos *Pulso*, resultaria no livro *Tutaméia – Terceiras estórias*.

O volume póstumo *Ave, palavra*, que o escritor estava preparando quando morreu, reuniu esse jornalismo escasso, em vários periódicos, chegando a um total de 37 textos retrabalhados pelo autor e dados por ele como definitivos. A eles Paulo Rónai, que terminou a preparação, acrescentou ainda outros, a seu critério: nove já publicados em periódicos e quatro inéditos, selecionados pelo autor mas ainda não retrabalhados. E mais cinco crônicas (das quais uma inédita) formando o conjunto "Jardins e riachinhos", que Guimarães Rosa chamava o *indez* de um futuro livro sobre o tema.

Assim, se não me falha a aritmética, o livro viria a ter 37+9+4+5=55 textos, entre "notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, tudo o que, aliado à variedade temática de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituíra sua colaboração de vinte anos, descontinua e esporádica, em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967."[13] No total, uma insignificante média de 2 a 3 matérias jornalísticas por ano. O livro, nos planos de Guimarães Rosa, deveria ter um epílogo intitulado "Porteira de fim de estrada", que, lamentavelmente, nunca viu a luz.

Quanto à colaboração com *O Cruzeiro* nos idos de 1929-1930, não passou dos contos com que ganhou por quatro vezes o prêmio de cem mil-réis oferecido pela revista,contos tão estapafúrdios que parecem de outro autor. Passam-se em países estrangeiros três deles, em lugares como um castelo na Escócia chamado Highmore Hall ou uma estância balneária na Alemanha. Mas depois que foi viver no exterior abandonou o cenário exótico e passou a escrever sobre o sertão. Aqueles quatro contos jamais alcançaram página

12 GUIMARÃES, Júlio Castañon. Bandeira, Murilo e Drummond em periódicos. Comunicação apresentada ao Seminário *A historiografia literária & as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, setembro de 2000.

13 RÓNAI, Paulo. Nota introdutória a Guimarães Rosa. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1970.

de livro. Guimarães Rosa era bom juiz da própria obra, e tampouco quis publicar o livro de poemas com que ganhara o prêmio da Academia Brasileira de Letras, *Magma*,o que infelizmente foi feito na década de 90.

Os cuidados editoriais de *Ave, palavra* inscrevem ao fim de cada texto o nome do periódico em que foi estampado. Assim, podemos verificar qual é o leque de alternativas: o *Correio da Manhã*, o suplemento Letras e Artes de *A Manhã*, *O Jornal*, sobras de *Pulso* que não entraram em *Tutaméia*, *Seleções do Readers Digest*, o Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo*, *O Globo*, *Manchete*. Já *Meu tio o iauaretê*, recolhido em *Estas estórias*, aparecera inicialmente na revista *Senhor*.

Mais tarde

O debate sobre ser o exercício do jornalismo pernicioso para a prática da literatura não só é antigo como suscita declarações a torto e a direito. Quase cem anos após o período estudado por Brito Broca, outro livro[14] reexaminou o tema no que concerne aos escritores e jornalistas mineiros. Aqui, o autor foi perguntar pessoalmente a eles o que pensavam do assunto, transcrevendo os resultados.

Assim ficamos sabendo o que acham do periodismo autores mais recentes. Afora Carlos Drummond de Andrade, que como vimos é entusiasta, Ciro dos Anjos viu sua obra-prima *O amanuense Belmiro* nascer de crônicas publicadas sistemática e profissionalmente em *A Tribuna*. Luís Vilela, após tentar aclimatar-se em São Paulo e no exterior, voltou a Ituiutaba, onde nascera, à cata de sossego para escrever; e desistiu do jornalismo. Roberto Drummond considera que seus romances decorrem do tirocínio como cronista de futebol em *O Estado de Minas*. Fernando Sabino, por sua vez, pondera que o jornalismo não faz mal se não acaparar todo o tempo do escritor, relegando a literatura. O mais negativista dentre todos, Ivan Ângelo, autor de *A festa*, embora jornalista há trinta anos, opina que a escrita jornalística é "tão desinteressante, tão sem colorido, tão sem invenção", que em nada pode ajudar o escritor, afora ensinar-lhe "pequenos truques". Paulo Mendes Campos, ao contrário, dizia que o jornal é que é a verdadeira "máquina de escrever"[15].

Pois, justamente, caberia lembrar que o citado Paulo Mendes Campos, assim como o não citado Ivan Lessa (ausente desse livro por não ser mineiro), são ótimos escritores, mas dos que acabam ficando só no jornal. O primeiro morreu sem cumprir as expectativas alheias – e talvez também suas – de tornar-se o grande poeta que se esperava. Tem a seu crédito, fora os de poesia, vários livros de prosa – mas todos de crônicas recolhidas em periódicos.

14 WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
15 Ibid.

E o segundo já se queixou de que as pessoas lhe perguntam "quando vai partir para o livro", o que muito o irrita. Um volume de sua autoria, todavia, foi publicado: *Garotos da fuzarca* (1986), compilando textos de *O Pasquim* e *Status*. Ele continua jurando que não quer produzir livro nenhum e que gosta mesmo de escrever só para jornal. Desejo-lhe saúde e felicidades.

E, ao que parece, é coisa da segunda metade do século XX outro aspecto da relação entre literatura e jornal, o qual, embora pouco lembrado pelos estudiosos de literatura, é considerado de relevância pelos jornalistas:

> Mas devemos aos grandes cronistas brasileiros algo mais do que os muitos momentos de prazer que eles nos deram com suas crônicas. Devemos a eles a língua portuguesa moderna. Foram os cronistas que, com sua vocação literária infiltrada nos jornais, ensinaram esses jornais a escrever. Compare as crônicas de Rubem [Braga], Fernando [Sabino], Paulinho [Paulo Mendes Campos] ou Elsie [Lessa] com o texto dos jornais publicados em volta delas nos anos 50. O contraste será chocante. De tanto abrigar a escrita clara e direta desses cronistas, os jornais foram se envergonhando do ranço acadêmico, da sensaboria verbal e, no caso dos articulistas, da empáfia engomada e da seriedade oca. A contribuição dos cronistas ainda espera por um estudioso sério que a avalie.[16]

Se assim for, trata-se de uma tarefa que já teria um ilustre ancestral, como vimos, em João do Rio.

Dois suplementos e uma revista

Três são os periódicos dessa época que se destacam pelo papel que desempenharam no desenvolvimento da literatura e da crítica literária, no sentido do alto nível que mantiveram por muitos anos.

Em São Paulo, distinguia-se o Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo*, com projeto devido a Antônio Cândido, principalmente no decênio em que foi dirigido por Décio de Almeida Prado, de seu lançamento em 1959 até 1968. Depois ainda duraria alguns anos, mas bem mudado.

No Rio, o Caderno B do *Jornal do Brasil* seria inaugurado a 15 de setembro de 1960, no bojo da grande reforma modernizadora idealizada e executada pelo jornalista Jânio de Freitas, que previa a subdivisão em vários cadernos. Capitaneado pelo poeta Mário Faustino, abria suas páginas para todo tipo de vanguarda daqui e de fora, bem como para a tradução de textos críticos relevantes, mesmo que não fossem de vanguarda.

E, também no Rio, a revista mensal *Senhor* (1959-1964), fundada por Nahum Sirotsky, seu primeiro editor-chefe, publicava normalmente o que havia de melhor em poesia e prosa no país. Ali saíram, em matéria de ficção, além da obra-prima de Guimarães Rosa supracitada, *Meu tio o iauaretê*, vários

16 CASTRO, Ruy. *Ela é carioca – Uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

contos de Clarice Lispector. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes eram habituais, bem como Lúcio Cardoso, Aníbal Machado, Marques Rebelo, só para mencionar os mais propriamente literários. Mas a lista é infindável e lá aparecia todo mundo do jornalismo carioca, inclusive um crítico de porte invulgar como Otto Maria Carpeaux. Completava o quadro uma seleção de estrangeiros.

Esses estrangeiros eram principalmente, segundo nossa fonte, "F. Scott Fitzberald, Dorothy Parker, James Thurber, George Orwell, uma prévia de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, Truman Capote, Mary McCarthy".[17] Diríamos nós, não exatamente estrangeiros em geral, nem mesmo o que de melhor se criava em literatura mundo afora, mas apenas os americanos – incluindo um inglês e um russo americanizado –, nenhum deles muito moderno, a maioria jornalista, e todos vulgarizados pela mídia. Quanto ao que se passava no exterior, mostrava-se a revista singularmente desinformada: primam pela ausência entre os forasteiros os autores de vanguarda ou difíceis, ao contrário de Guimarães Rosa e Clarice Lispector entre os brasileiros.

Do ponto de vista jornalístico, *Senhor* foi uma proeza, pois era, ao contrário dos suplementos literários, uma revista autônoma, com seus 30.000 assinantes afora a venda em bancas, chamando a atenção por seu requinte gráfico, obra de artistas plásticos. A revista e os dois suplementos ficaram na história do jornalismo literário e cultural como o padrão de um apogeu nunca mais atingido.

17 Ibid.

Bandeira, Murilo e Drummond em periódicos

Júlio Castañon Guimarães

Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade tiveram, em diferentes medidas, atuação na imprensa. De modo especial, Drummond e Bandeira exerceram a atividade de cronistas, com incursões pela crítica, sobretudo no caso do segundo, durante longos anos. Nesse sentido, Murilo Mendes teve uma presença na imprensa bem mais reduzida – atuou sobretudo como crítico, sendo a atuação como cronista esporádica. Embora aqui o objeto de interesse não seja essa área de atuação dos três poetas – mas a publicação de poemas – a presença como cronistas e críticos não deve ser posta de lado, pois nem sempre há uma compartimentação entre a publicação dos diferentes tipos de texto.

De início, pode parecer que a publicação de poemas em periódicos ocorre de modo esporádico e circunstancial. O periódico seria apenas um veículo que cederia um pequeno espaço para divulgação de poemas, de que o poeta se aproveitaria para dar a público suas realizações mais recentes. Essa cessão de espaço para a publicação de poesia se daria ocasionalmente no caso da grande imprensa. Mas mesmo no caso de periódicos literários se poderiam considerar as oportunidades como sendo também ocasionais, isto devido ao fato de esse próprio tipo de periódico ser em geral ocasional, sendo comum sua breve duração. No caso da crônica, esta é divulgada (e, o que é importante, produzida) de forma sistemática, em dias determinados, num espaço determinado – a coluna daquele cronista. Se a crônica tem espaço definido, o poema surge aparentemente de forma aleatória, podendo ocorrer nos mais diversos tipos de periódicos e, dentro destes, nos mais diversos e surpreendentes espaços – da página dedicada à literatura até a coluna social (o poema de Drummond "A rua diferente", de *Alguma poesia*, foi publicado na coluna "Sociedade" do *Diário de Minas* de 24 de outubro de 1928).[1] Todavia, a presença do autor nos periódicos por meio da crônica irá

1 Os dados referentes a Manuel Bandeira encontram-se na edição crítica de *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994). Os referentes a Carlos Drummond de Andrade foram levantados para o preparo da edição crítica dos livros de poesia de *Alguma poesia* a *Lição de coisas*, a ser publicada pela coleção Archivos.

favorecer, em muitos casos, a publicação de poemas. Sem dúvida parcela considerável da popularidade de Drummond ou mesmo de Bandeira provém da produção como cronista. Um momento bem claro do cruzamento das oportunidades de publicação de crônica e de poemas se verifica, no caso de Drummond, quando, por exemplo, em sua coluna no *Jornal do Brasil* esporadicamente em lugar de crônica ocorria a publicação de poemas. O espaço fixo permanente ocupado pelo escritor no periódico é o espaço da crônica, que vez ou outra dá lugar ao poema, que se vale da oportunidade.

Os estudos sobre literatura em periódicos tendem em geral a se deter nos periódicos propriamente ditos, tratando seja da constituição desses periódicos, tanto no sentido do conjunto de textos que os compõem quanto no sentido de sua orientação ideológica ou estética, seja ainda da função desses periódicos dentro de um movimento ou em determinado momento histórico. Mas parece ser possível levar em conta outras situações, como a passagem, ou não, de textos do periódico para edição em livro, ou como as relações entre textos e outros elementos do periódico.

Convidado a participar da revista *Corpo Extranho* com um poema, João Cabral de Melo Neto respondeu:

> Não posso. Você nunca viu um poema meu publicado em jornais ou revistas, antes de sair em livro. Se lhe entregar uma colaboração agora, vou ficar angustiado, pois reescrevo até às vésperas da publicação. Há poemas que já refiz mais de vinte vezes. Retirei o *A escola das facas* da gráfica, quase pronto, porque não estava satisfeito com algumas soluções. Reescrevi, ao mesmo tempo, vários poemas. Depois de impresso em livro, não ligo, não é mais meu, podem fazer o que quiserem com o poema, já não o sinto com a mesma intensidade.[2]

Embora o argumento de João Cabral para não ceder algum poema para a revista não seja verdadeiro, pois efetivamente publicou vários poemas em periódicos antes de incluí-los em livro, ele vale aqui como expressão do que as publicações antes do livro podem constituir. Em muitos casos podem ser paralelas ao processo de escrita. Assim, a publicação de poemas em periódico pode vir a ser a revelação de etapas da escrita com probabilidades de serem abandonadas ou transformadas. A argumentação de João Cabral ainda apresenta, em relação ao livro, uma noção que contrapõe este ao periódico em termos de estabilidade do texto. Também nesse caso, sabe-se que a afirmação não corresponde à realidade editorial do poeta, que não deixou de introduzir modificações em seus livros.[3] No entanto, presta-se aqui para enfatizar o

2 "João Cabral de Melo Neto: flashes de uma visita (1982)", de Régis Bonvicino. *Sibila*. Revista de poesia e cultura. Ano 2, n.3, 2002.

3 Em *Civil geometria*. Bibliografia crítica analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982 (São Paulo: Nobel, 1987), de Zila Mamede, encontram-se referências a poemas inéditos de João Cabral publicados em periódicos, bem como a alterações introduzidas nas reedições de seus livros.

periódico como espaço freqüente do texto ainda em processo, ou melhor, se presta para pelo menos insinuar uma diferença entre a publicação em periódico e em livro, pelo menos no caso dos poemas. A crônica, pelo menos num primeiro momento, destina-se especificamente ao periódico, estando aí um dos traços do gênero. Já o poema, também em geral, apenas circunstancialmente se destina ao periódico. Quando reunidos em livro, podem agrupar-se poemas até então inéditos com poemas já publicados na imprensa, o que, também em geral, não é o caso da crônica.

No conjunto de textos agrupados sob o título geral de "Quant au livre", de modo especial em "Le livre, instrument spirituel", Mallarmé, para falar do livro, acaba necessariamente falando também do jornal, a fim de "noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême"[4]. Na circunstância da impressão, os dois veículos são abordados com a finalidade de demonstração da situação do poema em ambos. As diferenças estão tanto na grande circulação do jornal quanto na própria organização da página do jornal. Nesse texto em que se encontra a formulação de "que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre", Mallarmé observa que "Un journal reste le pont de départ; la littérature s'y décharge à souhait" (aí se opõe aquele "supremo", mencionado acima" a esse "ponto de partida"). A grande distinção é apresentada na perspectiva do livro, fazendo-se em contraposição àquelas duas em conjunto: "Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux". Adiante, no mesmo texto, enfatiza-se o caráter do livro como repositório especial: "intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret". As páginas do livro, na estética de Mallarmé, constituem o destino adequado e final para o poema. Aí se encontra o espaço fechado pela dobradura próprio para o segredo do poema. Mas este espaço demarcado pela dobradura é também aquele em que o poema se estrutura na página: "Le livre, expansion totale de la lettre, doi d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction". No espaço do jornal, o poema se expõe como no "vulgaire placard crié comme il s'impose, tout ouvert, dans le carrefour, subit ce reflet, ainsi, de quel ciel émané sur la poussieère, du texte politique" ("Étalages"[5]). De um lado, a tiragem do jornal, onde a "Poésie: elle, toujours restera exclue", faz Mallarmé imaginar um "Poème populaire moderne" (que se contrapõe ao poema "spirituel" que ocupa o livro). De outro lado, a diagramação do jornal obriga o poema a se subordinar a ela e ao convívio com os outros textos. Independentemente das conseqüências que esses fatos têm para as concepções de Mallarmé, o fato é que nessas colocações são detectadas características dos dois

4 MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979, p. 378-382.

5 Ibid., p. 376.

veículos em função da significação do poema. Ou seja, a concepção de Mallarmé tanto do jornal quanto do livro se organiza em função de sua concepção do poema. Talvez valha a pena supor que as revistas tenham um estatuto distinto, em relação aos jornais, lembrando-se inclusive que Mallarmé publicou "Un coup de dés..." numa revista.

Assim, tomando como ponto de vista, por assim dizer, o dos poemas, pode-se observar o papel que desempenha no periódico sua situação espacial – desde o texto que ocupa um pequeno canto de página até o texto que ocupa toda uma página. Por mais importante que tenha sido, pela presença na grande imprensa, a publicação de poemas de Drummond, Bandeira e outros modernistas na coluna "O mês modernista", no jornal carioca *A Noite*, entre dezembro de 1925 e janeiro de 1926, este era um espaço temporário e reduzido a uma ou duas pequenas colunas numa página do jornal. Aí, por exemplo, Drummond publicou os poemas "Nota social" e "Sabará" (de *Alguma poesia*), em 21 de dezembro de 1925, e Bandeira "Cidade Nova" (depois intitulado "Mangue" e incluído em *Libertinagem*) em 23 de dezembro de 1925. Décadas depois, Drummond ocuparia páginas inteiras de jornal, como ao publicar o poema "A um hotel em demolição" (de *A vida passada a limpo*) em duas partes no *Correio da Manhã* de 22 e 29 de novembro de 1958.

A esses dados se poderia somar a presença ou não de ilustração. No caso de Drummond, tem-se, de um lado, o poema publicado discretamente em um coluna social e, de outro, os poemas, mais tarde, ilustrados por nomes como Goeldi, Portinari, Santa Rosa, Scliar, muitas vezes ocupando páginas inteiras. Lembrem-se as belas ilustrações de Goeldi para o poema "Passagem da noite" no jornal *A Manhã* de 18 de outubro de 1942 e de Marcelo Grasmann para "Ciclo" no *Estado de S. Paulo* de 10 de novembro de 1956. Ainda no plano da relação entre texto e ilustração, há o caso das ilustrações que se poderia dizer de caráter ideológico. Trata-se de algumas ilustrações para poemas onde fica mais patente a questão política. São ilustrações de péssima qualidade, que no entanto não deixam de constituir uma leitura dos poemas, leitura esta naturalmente propiciada por certas camadas dos poemas naquele momento histórico. Um exemplo pode ser encontrado na publicação de "Carta a Stalingrado", de *Rosa do povo*, no jornal *Estado do Pará*, de Belém, em 9 de abril de 1944 – a ilustração conseguiu somar a soldados em ação um retrato de Stalin e uma foice e um martelo. Naturalmente essa situação do poema na página pode funcionar como indicativo da importância conquistada pelo autor ou da importância concedida pelo periódico àquele tipo de texto. Mas esse indicativo pode ser matizado ainda por outros elementos: as dimensões do periódico, tanto em termos de formato quanto em termos de número de páginas; ou a própria característica mais geral do periódico – grande imprensa, revista literária, variedades, e assim por diante.

No tocante a esses aspectos, há algumas distinções a se observar. Em primeiro lugar, há diferenças sensíveis entre revistas literárias e jornais. No caso das primeiras, com bastante freqüência se encontram exemplos em que se constituem como projeto estético. Assim, há uma consonância entre os textos publicados numa revista como *Klaxon* e o próprio projeto gráfico da revista, um projeto que constituiu grande inovação para a época. A possibilidade dessa consonância talvez se torne mais evidente a partir do momento em que condições técnicas também permitem o aprimoramento gráfico das revistas. No caso dos jornais, a situação nesse aspecto é diferente, pois, passadas algumas décadas do século XX, os jornais mantêm um desenho tradicional. Pode-se no entanto lembrar um caso como, em 1929, a inserção da *Revista de Antropofagia*, em sua "2ª dentição", nas páginas do *Diário de São Paulo*. Quando se modificam os projetos dos jornais, ou quando se criam espaços próprios, os suplementos, surgem oportunidades para que os poemas ganhem uma situação gráfica mais favorável. Além de um espaço maior, a presença de ilustração, nos termos já referidos, propicia um outro diálogo, além do diálogo com o projeto gráfico.

Outro diálogo, mais óbvio, se dá entre os textos de diferentes autores que convivem numa mesma página ou num mesmo número do periódico. Veja-se o exemplo do poema "Notícias de Espanha", de Drummond. Incluído no conjunto *Novos poemas*, de 1948, o poema foi publicado anteriormente na revista *Leitura*, no número de fevereiro-março de 1946. Embora não haja diferenças substanciais entre os textos, a publicação no periódico pode contribuir para a leitura do poema, na medida em que o poema foi aí publicado dentro de um conjunto de poemas dedicados à Espanha (poemas de Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Rossini Camargo Guarnieri), com a indicação de que haviam sido lidos, ao lado de outros, num "ato poético"

Esses exemplos se somam aos referidos anteriormente apenas como indícios das várias possibilidades de abordagem da questão, ainda que também como indícios auxiliares. Um dos aspectos que merecem atenção é a participação dos periódicos no percurso textual dos poemas, para cuja compreensão aquelas outras possibilidades podem auxiliar. Inicialmente, a situação pode parecer bastante simples. Antes de publicar os poemas em livros, os poetas publicaram poemas em periódicos. Assim, a primeira versão pública de certos poemas é a versão publicada em periódico. Seu interesse primeiro é a possibilidade de entre essa versão em periódico e a versão em livro imediatamente posterior haver variantes. Essa situação simples se modifica, porém, com a lembrança de algumas variáveis.

Em termos gerais, há em textos mais recuados no tempo e em textos manuscritos uma instabilidade textual maior que nos textos mais recentes e nos textos impressos. Todavia, no caso de poemas é extremamente comum que os livros sejam constituídos como coletâneas, ou seja, os livros são reunião

de poemas que têm cada um deles vida textual independente – e tal é a situação de praticamente todos os livros de Murilo Mendes, Bandeira e Drummond. Assim, à vida textual de determinado livro soma-se a vida textual de cada um dos poemas que o constituem, o que relativiza tanto a integridade do volume quanto sua estabilidade.

Aqui é o caso de lembrar também, neste contexto, a situação de dispersão e de precariedade relacionada com os periódicos. Pode-se falar em dispersão no sentido, em primeiro lugar, de que poemas que futuramente poderão vir a compor um livro podem ser publicados individualmente em periódicos muito diferentes, de lugares diferentes, com diferenças de datas consideráveis. Em segundo lugar, pode-se falar em dispersão no sentido de que os periódicos, em graus diferentes, têm caráter efêmero. Os diferentes graus estão ligados a fatos como, por exemplo, uma revista literária poder permanecer mais tempo em leitura do que um jornal diário, embora, por outro lado, este tenha uma circulação mais ampla, não se podendo deixar de observar que haveria aí também distinções em termos de público leitor.

Aqui já se está entrando na dimensão da precariedade referida, pois o caráter efêmero se acentua com o fato de que periódicos como os jornais são rapidamente descartados, logo saem de circulação. Assim, esse meio, que se caracteriza pelo alto nível de reprodutibilidade e de divulgação, vê-se paradoxalmente reduzido à situação de meios de menor alcance – isto naturalmente em etapa posterior àquela em que já cumpriu sua função de divulgação, no momento de sua circulação rotineira. Na verdade, um dos grandes significados da publicação de poemas em periódico pode ser o fato de que aí encontra a divulgação de um veículo que pode ter tiragem de milhares de exemplares (tradicionalmente, salvo exceções, a tiragem dos livros de poesia, em contraposição, é sempre muito pequena). Alguns dados quantitativos da publicação de poemas de Drummond em periódicos podem dar uma idéia dessa dimensão de dispersão e precariedade: os poemas que compõem os dez livros que vão de *Alguma poesia* a *Lição de coisas* foram publicados, antes da edição em livro, em cerca de 80 periódicos, isto num período de mais de três décadas, pois poemas do primeiro livro já são publicados no correr da década de 20, enquanto *Lição de coisas* data de 1962.

Todavia, o periódico pode passar a subsistir apenas com números reduzidos de exemplares, nas mãos de uns poucos colecionadores e de umas poucas bibliotecas. Se levarmos em conta nossa realidade brasileira vamos nos deparar com situações extremas – periódicos que talvez sejam documentados apenas por uns poucos números; números de periódicos de que só subsistam pouquíssimos exemplares, quando não apenas um único exemplar; e, além de números de que não se encontra exemplar algum, até mesmo periódicos que simplesmente desapareceram. Além disto, o registro de alguns exemplares

de determinado periódico nos fichários de alguma biblioteca, em seguida ao entusiasmo, pode levar à frustração de se verificar que o material está muitas vezes gravemente danificado, em estado acelerado de deterioração. Assim, graças a esses infortúnios, pode ocorrer de o periódico vir a se aproximar da instância única representada pelo manuscrito. É verdade que o mesmo pode ocorrer com livros, transformados em raridades pelo desaparecimento da maioria dos exemplares de uma edição, talvez já com tiragem reduzida. Por outro aspecto, livro e periódico se aproximam do manuscrito quando neles (num exemplar de livro ou periódico, ou ainda mesmo num recorte de periódico) o autor introduz modificações ou anotações manuscritas.

Tomando como exemplo Drummond, pode-se verificar a situação em que determinado poema publicado em periódico é abandonado. Alcançou a divulgação que a tiragem de um jornal permite, mas no processo de escrita, no nível pelo menos já da organização do material, foi eliminado. Pode-se citar um caso como o do poema "Menino chorando na noite" que, publicado no jornal *Minas Gerais*, em 18 de junho de 1933, antes, portanto, do livro *Brejo das Almas*, que é de 1934, não foi neste incluído, vindo a sê-lo em *Sentimento do mundo*, que é de 1940. Tem-se aí outro exemplo em que a publicação em periódico não significa definição do texto – no caso, não em termos de reescrita do texto, mas já no plano da organização dos conjuntos de textos. Há ainda o caso de poemas serem publicados em mais de um periódico antes de sua publicação em livro, do que há vários exemplos, como o do poema de Manuel Bandeira adiante referido. Mas uma situação peculiar é a de um poema de Drummond, "Poema de março de 45", que foi publicado no mesmo dia, 29 de março de 1945, em três jornais diferentes, *O Jornal*, *Correio da Manhã* e *Diário Carioca*.[6] Apesar da divulgação em três periódicos, nunca foi aproveitado em livro, provavelmente devido a seu caráter extremamente circunstancial, a anistia de 1945, servindo assim de exemplo para as possibilidades oferecidas à poesia pela imprensa e para as situações em que não se considera o texto aí publicado adequado para o livro.

O acompanhamento do percurso de alguns poemas pode mostrar algumas dessas situações. Um poema de Bandeira do livro *Carnaval* foi publicado inicialmente no *Jornal do Ceará*, de Fortaleza, em 18 de março de 1908, com o título "A descer..."; depois foi publicado com o título modificado para "Desembarque" no *Correio de Minas*, de Juiz de Fora, em 24 de fevereiro de 1918; e ainda uma terceira vez, mantendo o título "Desembarque", na revista *Radium* de Belo Horizonte, em maio de 1921. Observe-se que a primeira edição de *Carnaval* é anterior, pois é de 1919. O poema só passa a integrar o livro em sua

6 O poema está reproduzido no catálogo da exposição *Drummond: uma visita*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

segunda edição, em 1924, então com um terceiro título, o definitivo, de "Verdes mares". Além das modificações no título, há a situação da composição do livro, em que um poema já dado a público duas vezes só vai integrar o livro em sua segunda edição e depois de uma nova versão em periódico, a terceira. Observe-se também que um dos periódicos mencionados é do Ceará, enquanto os outros dois são de Minas Gerais. Mas entre estes dois há um outro tipo de diferença – enquanto o *Correio de Minas* é um jornal, *Radium* é uma "revista mensal scientifico-litteraria". Nesta última, o poema surge ao lado de um poema de Nestor Vítor, dado que faz parte de uma outra possibilidade de leitura da presença nos periódicos – o convívio de diferentes orientações estéticas.

Outro caso é o poema "Enquanto a chuva cai...", publicado na *Revista Sousa Cruz*, do Rio de Janeiro, em janeiro de 1920, um ano, portanto, após *Carnaval*, que é de 1919; três anos após *A cinza das horas*, que é de 1917; e quatro anos antes de *Ritmo dissoluto*, que é de 1924. O poema foi integrado a livro nesse ano, 1923, na edição das *Poesias*, que englobava a republicação de *A cinza das horas* e *Carnaval* e a primeira edição de *Ritmo dissoluto*. Mas o poema não foi incluído no *Ritmo dissoluto*, e sim na reedição de *A cinza das horas*.

Um terceiro caso ainda na obra de Manuel Bandeira é o do poema "Um sorriso" de *A cinza das horas* – caso este em que intervém ainda novo dado. O poema foi publicado na revista *Careta*, do Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 1910, com o título "Paisagem". Ocorre que há um manuscrito desse poema, onde ele surge com o mesmo título que no periódico, mas o fato é que esse manuscrito data de entre 1913 e 1917. É, portanto, posterior à publicação na revista. Desse modo, tem-se um percurso em que a uma versão impressa sucede-se uma versão manuscrita. O manuscrito desse poema faz parte de um caderno, intitulado *Poemetos melancólicos*, com um conjunto de poemas que posteriormente viriam a ser distribuídos pelos livros *A cinza das horas* e *Carnaval*, de que passaram a fazer parte.

Assim, no jogo de distribuição dos poemas e composição dos livros, levando-se em conta o manuscrito, as versões em periódicos e as edições dos livros, encontram-se sucessivos conjuntos que foram desfeitos pelos arranjos das edições definitivas em livros. Os exemplos mencionados mostram o papel que a publicação em periódicos desempenha nesse percurso, de um modo que não deverá ocorrer com a mesma freqüência e significação em outro tipo de texto que não o poema. No caso dos poemas mencionados, cabe observar que, além de passarem pelos jornais e pela revista do Ceará e de Minas Gerais, passaram também pelas revistas de variedades do Rio de Janeiro *Careta* e *Revista Souza Cruz*, com característica bem acentuadas da produção artístico-literária imediatamente anterior ao modernismo.

Em Murilo Mendes, será possível ver alguns exemplos mais enfáticos de projetos de livros elaborados por meio da publicação de poemas em periódicos.

Ou melhor, com a publicação de diversos poemas eram anunciados livros que viriam a ser constituídos por esses poemas. Esses projetos foram desfeitos não só pelo abandono do livro projetado, mas também seja pela integração dos poemas em outros livros, seja pelo simples abandono dos próprios poemas. Nesse sentido, vale lembrar o grande rearranjo que às vezes ele operou em seus livros. Há o caso de poemas que de uma edição para outra trocam de livro (como, entre vários outros, o poema "A testemunha", do livro *A poesia em pânico*, de 1938, que na obra completa de 1959 passa a integrar, com numerosas variantes, *Tempo e eternidade*, um livro anterior a *A poesia em pânico*, pois data de 1935). Há ainda o caso de reformulações mais radicais de livros, como ocorreu com *Poesia liberdade*, de 1947, que ao ser republicado em 1959, na obra completa, teve invertidas suas duas partes ("Poesia liberdade" e "Ofício humano", que tinham essa ordem na primeira edição), com exceção do poema "Janela do caos", que permaneceu como o último do livro.

No número 1 da revista *Lanterna Verde*, do Rio de Janeiro, de maio de 1934, são publicados três poemas de Murilo Mendes – "Estudo quase patético", "História futura do cravo e da rosa" e "A palavra lisol" –, com a indicação de que pertenciam a um livro a aparecer em breve, *Deus no volante*. Esse livro nunca chegou a se concretizar e esses poemas vieram a fazer parte do livro *O visionário*, de 1941.

No número 5 da mesma *Lanterna Verde*, de 1937, Murilo Mendes publicou um conjunto de poemas sob o título geral de "Planfletos" e com a indicação de que fariam parte do livro *L'enfant terrible*. Este livro também nunca chegou a existir de fato.

Em *Dom Casmurro*, no número de 19 de agosto de 1939, Murilo Mendes publicou três poemas – "Pastoral", "Jerusalém" e "Mulher e mar". Os poemas vinham acompanhados da indicação de que faziam parte do livro *Parábola*. No ano seguinte, publicou na *Revista Acadêmica* (número de setembro de 1940) o poema "Regina Pacis" – acompanhava o poema a seguinte indicação: "Do livro *Parábola*, a sair em edição do Clube do Livro, com ilustração de Portinari". Alguns dos poemas publicados com essa indicação vieram a fazer parte do livro *Metamorfoses*, título que provavelmente substituiu *Parábola* para aproximadamente o mesmo conjunto de poemas. Um indício disto se encontra também na referência à ilustração de Portinari, que de fato ilustrou *Metamorfoses*. Por outro lado, o título *Parábola* foi efetivamente usado mais tarde para outro livro, composto de outros poemas.

No número 5, de dezembro 1966-janeiro 1967 da revista concretista *Invenção*, de São Paulo, foram publicados alguns poemas de Murilo Mendes com a indicação de que faziam parte de "Exercício". Esses poemas vieram a integrar *Convergência*, de 1970, onde nenhuma de suas partes tem o título "Exercício" (são "Convergência" e "Sintaxe").

Os exemplos apresentados relacionam alguns livros que não chegaram a existir. Trata-se de livros que chegaram a ter, porém, uma conformação mínima em esboço nas páginas dos periódicos. E vários conjuntos de poemas se reordenaram em etapa posterior, a dos livros de fato editados. Assim, o percurso da organização dos livros de poemas pode passar de modo constitutivo pela presença desses poemas nos periódicos. Além disso, detectada essa presença, a variedade dos periódicos insere os poemas naquelas relações mencionadas anteriormente – desde a orientação estética e ideológica dos periódicos até o espaço ocupado na página pelo poema.

Em Murilo Mendes encontra-se ainda exemplo de outra situação, em que possíveis relações entre poemas e periódicos se apresentam bem pouco evidentes. Entre as publicações póstumas de seus trabalhos, encontra-se a de um livro deixado preparado por ele, *Papiers*, que reúne os textos que escreveu em francês. O critério básico para a constituição do livro foi a reunião dos textos escritos em francês. Assim, formam o conjunto textos produzidos ao longo de muitos anos, portanto bastante diferentes uns dos outros. Alguns deles foram publicados em periódicos: "Paysage" foi publicado na revista *Bazar* (Rio de Janeiro, outubro de 1931, ano 1, n. 3), enquanto "Turcato" saiu na revista *Quadrante* (Florença, abril de 1963). Nestes dois casos, o que une os dois textos – publicados com grande diferença de tempo e em revistas de diferentes países – é única e exclusivamente a língua, pois, além do mais, o primeiro é um poema e o segunto um texto crítico.

Os casos até aqui mencionados mostram como poemas publicados de modo disperso por periódicos os mais diversos formam conjuntos que vêm a se efetivar como livro ou que se desfazem em outros agrupamentos. E este vem a ser um dos vários diálogos já referidos que a publicação em periódico permite – um diálogo entre textos de um mesmo autor diferente daquele que se dá nos livros. Em algumas situações a participação do periódico se dá até mesmo na reorganização de livros já publicados, conforme em especial os exemplos citados de Manuel Bandeira. Quase sempre fica evidente que a publicação pode se dar em periódicos com características muito diferentes, de locais distintos e em períodos de tempo bastante variados.

Mas ainda é possível encontrar outro tipo de situação. A maioria dos poemas de Drummond que vieram a compor o livro *A vida passada a limpo* foi publicada no *Correio da Manhã*, no período situado entre este e o livro anterior, *Fazendeiro do ar*. Alguns dos poemas foram publicados no mesmo espaço gráfico, constituindo uma coluna regular. Eram encimados por um título integrado sempre pela palavra "imagem": "Imagens de vida" (encimando o poema "A um morto na Índia", publicado em 2 de dezembro de 1956); "Imagens d'água" (encimando o poema "Leão-marinho", publicado em 8 de janeiro de 1956); e assim por diante. Esta é uma situação bem diferente

daquela representada pelo poema publicado na coluna social, pois agora o poeta dispõe de um espaço próprio, regular, no jornal, ocupado de modo sistemático por poemas. Além disso, trata-se também de situação que relativiza a dispersão – os poemas aqui são publicados num conjunto organizado num único espaço e num período de tempo delimitado.

Dos dados apresentados podem-se depreender, em termos mais amplos, duas questões ligadas à publicação de poemas em periódicos. Em primeiro lugar, essa publicação (para além das possibilidades de variantes entre as diversas publicações) não é um fato isolado. Ela pode estar integrada à produção do autor, às vezes de maneira bastante estreita. Isto na medida em que participa ativamente do próprio sistema de organização dos textos. Em segundo lugar, verifica-se que a publicação de um poema em periódico não é fato que se articula apenas com o conjunto da produção do autor; articula-se também com diferentes elementos dos próprios periódicos (outros textos, diagramação, ilustração) e, por este caminho, com o universo cultural em que o veículo se insere. Assim, no caso do preparo de edições, em que as publicações de poemas em periódicos interessam na medida em que constituem etapas da produção dos textos com a ocorrência de possíveis variantes, estas passam a ser também um elemento, não apenas ligado à distinção entre fases do texto, mas que participa também fundamentalmente de uma rede mais ampla de relações desses textos. E são essas relações que participam daquela distinção entre livro e jornal em função do poema tal como concebida por Mallarmé. Independentemente de sua visão "espiritual" do poema, a formulação dessas relações parte de noções bem palpáveis a respeito da circulação dos dois veículos e de sua conformação gráfica. Numa situação limite, seria possível dizer que um poema publicado num jornal e publicado em um livro não é exatamente o mesmo poema ou, pelo menos, não seria lido do mesmo modo.

Os primeiros jornais brasileiros e o público leitor

Tânia Dias

Introdução

Em pesquisa anterior trabalhei a relação que a *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro periódico impresso no Brasil, foi capaz de manter com seus *prováveis* leitores habitantes da corte, a cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1808 e 1822. No momento, examino como se estabelece essa mesma relação com o *Correio Braziliense*, jornal concebido e editado em Londres por Hipólito da Costa, mas dirigido ao público leitor "braziliense", como se refere o editor dessas folhas àqueles que habitavam o Brasil colônia.

Uma análise comparativa desses dois jornais que circularam pelo Brasil durante o mesmo período me dá a possibilidade de examinar os vários elementos que distinguem essas duas publicações, lado a lado com outros tantos que as aproximam. Tal comparação me permite também ampliar meu campo de observação acerca do efeito que a circulação da informação impressa teria causado no processo de institucionalização de determinados hábitos e trocas culturais significativas nesse importante momento da história do Brasil, que se inicia com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

Pela leitura da *Gazeta do Rio de Janeiro* e do *Correio Braziliense* percebe-se que são muitos os elemento materiais e discursivos que, de uma forma ou de outra, teriam ajudado a divulgar, através da página impressa, informações relativas à vida política, econômica, científica e cultural do Brasil – ou mesmo da Europa mas, neste caso, por um prisma relacionado aos interesses desta colônia portuguesa –, o que certamente era de grande valia para as pessoas que, por qualquer motivo que fosse, houvessem fixado morada no Brasil, no início do século XIX.

No entanto, dentre esses elementos o que mais chama a minha atenção é a diferença de tom que existe entre os dois jornais. Estou cada vez mais tentada a considerar essa diferença como indício de uma outra diferença, relativa à interação entre editor e leitor. Lendo as muitas matérias publicadas pelas diversas seções do *Correio Braziliense*, tem-se a impressão de se estar diante de monólogos, elaborados eficazmente por Hipólito da Costa, seu idealizador e editor. Ao passo que na *Gazeta do Rio de Janeiro* é o caráter dialógico que caracteriza a relação contínua e dinâmica estabelecida entre os editores dessas folhas e seus diferenciados grupos de leitores.

Considerando-se que ambos foram editados no mesmo período [a *Gazeta do Rio de Janeiro* circulou de 10/09/1808 a 31/12/1822; o *Correio Braziliense*, de 01/06/1808 a 01/12/1822], e dirigiam-se ao mesmo público, apontaremos aqui algumas das razões que poderiam estar por trás de tal diferença. Para tanto, privilegiarei "Correspondência" e "Reflexões sobre as Novidades deste Mês", subdivisões de "Miscelânea", uma das quatro seções que compõem o *Correio Braziliense*, porque é ai que o monólogo recitado pelo editor se efetiva de modo mais palpável.

Esboço do *Correio Braziliense*

O leitor contemporâneo muito se surpreenderá manuseando um dos 175 números que compõem os 29 grossos volumes do *Correio Braziliense*. Tal surpresa se deve principalmente ao fato de estar habituado a um certo conceito de jornal que só começa a se consolidar no início do século XIX, quando "[...] a distribuição [do periódico] em folhas separadas, que constituem a característica mais visível da imprensa atual entra em circulação; [...] [e] o gosto pela informação imediata e perecível [...]" começa a ser apreciada por determinado grupo de leitores (SGARD, Jean, 1974, p. 198). O formato das folhas de Hipólito da Costa (um tablóide in-4°), o papel educacional assumido pelo editor ao tratar os assuntos publicados pelas seções desse periódico mensal e vários dos elementos que caracterizam esse suporte material específico lembram muito ao leitor de hoje a forma livro.

Baseando-se em estudiosos da história da imprensa européia, Maria Lúcia Pallares-Burke esclarece que, no século XVIII, livros e periódicos não eram recebidos como objetos culturais tão diferentes uns dos outros; ao contrário, "[...] os periódicos eram, na verdade, 'fragmentos de livros' [...]" (1995, p. 14). À sua observação, acrescentaria eu que, no Brasil, essa prática se estende pelo menos pelas duas primeiras décadas do século XIX, considerando minha pesquisa sobre a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*.

A leitura dos números de fevereiro de 1816 e de junho de 1821 pertencentes ao acervo da Biblioteca Pública de Salvador, Bahia, e a consulta a alguns documentos revelam que a distribuição do *Correio Braziliense* para o público leitor do Brasil, num primeiro momento, era feita clandestinamente ou por subscrição, em edições avulsas, compostas geralmente de brochuras de 140 folhas. Só mais tarde, os números referentes, respectivamente, ao primeiro e segundo semestres de um determinado ano se tornavam disponíveis em volumes encadernardos. Hábito que já fora praticado por alguns jornais europeus no século XIX, é o que atesta a pesquisa de Pallares-Burke[1].

1 Sobre o século XVIII europeu diz a autora : "[...] vendidos inicialmente em edições avulsas [...], diretamente ou por subscrição, os periódicos muitas vezes eram disponíveis posteriormente em volumes encadernados (idem, p. 14).

Em carta a Heliodoro Carneiro, José Gomes da Silva, o Chalaça, acusa a existência de um caixote com exemplares do jornal e acrescenta: "Nesse caixote havia '[...] dois livros do Correio, um de seis meses de 1810, outro de seis, de 1811, e dois folhetos do Correio desde janeiro de 1812 até dezembro, e desde janeiro de 1813, os quais entendi me pertenciam, com os quais fiquei [...]" (DOURADO, Mecenas, p. 415, 1957).

A consulta a essa folhas sugere que as folhas avulsas dos jornais (como eram editados originalmente), colocadas posteriormente em volumes encadernados à disposição do público, poderiam promover uma mudança em sua recepção, considerando-se que as matérias ali tratadas já não faziam parte do cotidiano mais imediato dos receptores e que por isso mesmo poderia lhes conferir "respeitabilidade e a durabilidade" quando o jornal adquiria o formato de livro.

Esse aspecto interessa particularmente a minha hipótese. Encontram-se em todos os exemplares elementos materiais e discursivos que reforçam a aparência de livro desse periódico. Há, porém, dois elementos materiais que surpreendem em muito o leitor contemporâneo: a numeração contínua das páginas e o índice exibido por cada um dos seus 29 volumes. O leitor pode inicialmente acreditar que se trata, aí, de acréscimos posteriores quando de sua reunião em volumes encadernados. No entanto, essa primeira impressão é desfeita quando o redator, comentando um assunto que já fora anteriormente objeto de sua atenção, remeter o leitor a números passados, dando-lhes indicações precisas sobre páginas e volumes onde o assunto referido poderá ser consultado. No exemplar de julho de 1819, por exemplo, aparece um artigo intitulado "Justificação do *Correio Braziliense* contra o *Correio de Orenoco*". Na linha abaixo, entre parênteses, lê-se "(Continuada do vol. XXII, p. 624)". Esse dado informará ao leitor que a reflexão já fora iniciada e que, para ter acesso a ela, basta consultar a página referida do volume citado.

No que diz respeito ao índice, o equívoco pode ser reparado mediante a consulta dos números avulsos. Os dois exemplares pertencentes ao acervo da Biblioteca Pública de Salvador esclarecem definitivamente que apenas os números de julho e dezembro, os últimos meses de cada semestre, trazem o índice impresso em suas últimas páginas. Mas bastaria consultar a última página do primeiro volume da coleção do *Correio Braziliense*. Em uma nota denominada "Advertência", Hipólito da Costa explicita que os leitores anualmente terão a seu dispor "[...] dois volumes de seis números cada um; e ambos terão o seu índex separado; por meio do qual se [poderia] recorrer à coleção de documentos oficiais, e mais notícias interessantes do tempo" (vol. I, p. 650). Junto a isso acrescenta-se mais um dado: no rodapé de algumas páginas do mesmo exemplar vêm impressas informações referentes ao volume e ao número do jornal, indicações precisas que orientarão os futuros leitores do periódico.

Os dispositivos materiais e textuais acima mencionados atestam que muito provavelmente o redator alimentava a expectativa de que seu periódico pudesse desfrutar da mesma durabilidade do livro. Ao contrário da *Gazeta do Rio de Janeiro*, nenhuma de suas seções trata de assuntos que apontam para o caráter perecível de suas folhas. Das três seções da *Gazeta do Rio de Janeiro* ("Notícias", "Notícias Marítimas" e "Anúncios'), pelo menos duas delas realçam o caráter perecível de suas folhas na medida em que tratam quase exclusivamente de assuntos relacionados à vida cotidiana do habitante da corte.

A seção "Notícias Marítimas" listava, por exemplo, as mercadorias chegadas de outras províncias; passados uns tantos meses de sua publicação, a quem poderia interessar esse assunto se depois de um tempo certos produtos já haviam muito provavelmente saído de circulação? O mesmo deveria acontecer com os leitores da seção "Anúncio", pois uma casa ou um escravo postos à venda deixavam de figurar no mercado, tão logo fosse efetivada a transação.

Na seção anúncios, portanto, a configuração da relação entre leitor e *Gazeta...* adquire contornos especialmente palpáveis. A relação dialógica está diretamente relacionada ao fato de essa seção, mais do que qualquer outra, veicular assuntos de interesse imediato do leitor. A interação comunicacional aí se estabelece de uma forma mais efetiva e sistemática, já que, pelo menos duas vezes por semana, os habitantes da Corte, agora sediada no Rio de Janeiro, podem desenvolver outros espaços, onde o processo de sociabilização seria negociado.

Já no *Correio Braziliense*, a interação dialógica não se dá nem mesmo naquelas seções fornecedoras de informações cotidianas. Isso porque o redator não abdica de exercer sua ambição eminentemente educativa nem mesmo ao tratar de assuntos de caráter perecível. Em "Sciência e Literatura", por exemplo, ele não se limita a relacionar as obras publicadas na Inglaterra, em Portugal e no Brasil; invariavelmente, faz um breve resumo do assunto, além de indicar a quem as obras deveriam interessar. Mais curiosa, entretanto, é a sua atitude em relação às cartas recebidas de seus correspondentes. Além de só publicar aquelas que tratam de assuntos compatíveis com o seu interesse, segundo Mecenas Dourado, ele com freqüência se passa por um leitor forjando cartas e assinando-as com pseudônimos.

Os elementos gráficos que emolduram o *Correio Braziliense* são totalmente padronizados, ao contrário do que ocorria com a *Gazeta do Rio de Janeiro*, que, ao longo de sua existência, sofre mudanças significativas relacionadas aos aspectos materiais e discursivos (passagem da coluna única para dupla, periodicidade, inserção de uma nova seção, aumento do espaço reservado aos anúncios e a intensificação dos diálogos entre leitor e redator). Em todos os exemplares do *Correio Braziliense*, o cabeçalho (nome, data e epígrafe[2]), por

2 O periódico traz em epígrafe os seguintes versos de Camões: "Na quarta parte nova os campos ara/ E se mais mundo houvera lá chegara". Camões, C. VII. e. 14.

exemplo, não sofre qualquer alteração. A padronização da mancha também se mantém a mesma desde o primeiro exemplar, ocupando o total de 16cm x 9cm da página em branco. A quantidade de páginas que compõem os exemplares foi a única transformação sofrida pelo periódico durante seus quatorze anos de circulação e isso se dá apenas por um curto espaço de tempo – durante os anos de 1812 a 1816 os volumes, em vez de apresentar cerca de 670 páginas, passam a circular com 994 folhas (como é o caso do vol. IX de 1812). A mudança exibida nesse período, no entanto, não chega a ser comentada pelo editor; na *Gazeta do Rio de Janeiro*, ao contrário, o redator jamais deixa de fazer considerações acerca das inovações exibidas por suas páginas. "Política", "Comércio e Arte", "Literatura e Sciência", "Miscelânea" e suas subdivisões "Correspondência" e "Reflexões sobre as Novidades deste Mês" são as quatro seções do periódico de Hipólito da Costa, cuja padronização também se mantém praticamente inalterada quanto ao número, à exceção da subdivisão "Correspondência", que nem sempre é exibida no jornal, e da seção "Literatura e sciência", que não freqüenta com regularidade as páginas do *Correio Braziliense* durante os seus primeiros anos de existência.

A distância espacial entre uma matéria e outra numa mesma seção é sempre acompanhada de um pequeno traço horizontal. A delimitação dos espaços multiplica-se, acentuando ainda mais a fragmentação; além de ocorrer numa mesma página tantas vezes quanto o exigir a mudança de assunto, ela também incidirá, por meio de um traço duplo, no intervalo entre as diversas seções, indicando o fim de uma delas e o início de uma outra. Esses simples dispositivos, aparentemente insignificantes, são, na verdade, de extrema importância, pois fragmentam o texto em seqüência, tornando a leitura mais fácil e mais rápida porque cada uma das subdivisões da página entra num campo visual único.

A seção "Política" é exclusivamente reservada à veiculação de documentos oficiais referentes, em geral, à administração política e econômica da Coroa portuguesa e de outros países que, no momento da publicação das folhas, mantinham relações com Portugal. Acompanham as matéria inseridas nessa seção "títulos-resumos" – isto é, de modo resumido o título indica antecipadamente ao leitor o teor de cada um dos documentos publicados. É importante observar que o redator se limita aqui a publicar os papéis oficiais, resguardando-se de fazer qualquer comentário, o que lhe garante uma maior credibilidade aos olhos do leitor quando se puser a fazer análises desses mesmos assuntos no tópico "Reflexões sobre as Novidades deste Mês".

A segunda seção, intitulada "Comércio e Arte", publica notícias relacionadas ao movimento comercial que interessem diretamente aos negociantes e à Coroa portuguesa. Muito embora na maioria das vezes sejam veiculados documentos oficiais (portarias, editais, ordens, etc.), estes nem sempre são

publicados na íntegra; com freqüência, o leitor tem acesso apenas a breves resumos de papéis oficiais. O leitor não raro depara com análise complexas acerca de certas medidas do governo, mas o editor toma o cuidado de mostrar que sua intervenção se justifica dada a importância do assunto. No fim da seção são listados os preços dos produtos brasileiros em Londres.

Na terceira seção, "Literatura e Ciência", Hipólito informa aos leitores sobre as obras literárias e científicas que acabaram de sair em Londres, Portugal e também no Brasil. O leitor encontra também aí, sob a sigla "Notícias de Novas Publicações", curtos comentários sobre obras que seriam em breve publicadas; pode ainda, nessa seção, se atualizar sobre as "novas descobertas" científicas. Sobre as obras recém-saídas do prelo, o editor muitas vezes faz uma descrição do seu conteúdo, indicando inclusive o tipo de público a quem a obra deverá interessar. E não raro faz uma análise sobre uma determinada obra que lhe pareceu interessante, além de traduzir trechos daquelas que considerava importantes para o ensino e edificação de seus leitores.

Essa seção é particularmente importante para analisar os traços singulares que delineiam as diferenças entre os modos de recepção de culturas distintas. Quando anuncia a edição de um nova obra na Inglaterra, Hipólito limita-se a informações técnicas (nome, autor e resumo da obra); no caso do Brasil e Portugal, além dos dados assinalados, ele invariavelmente indica o local onde a obra anunciada poderia ser adquirida.

Em "Novas publicações em Inglaterra", por exemplo, lê-se,

> *Smart's English Sound* – 12mo. 4s. Gramática dos sons ingleses; ou primeiro passo para a elocução; que se intenta a que sirva como segunda cartilha de soletrar; para uso das escolas. A que se ajunta um ensaio introdutório, que compreende as direções para aplicar essa obra à educação sistemática da mocidade, em uma articulacão nervosa e engraçada: ensina a ortografia; instrui os estrangeiros na pronúncia inglesa; corrige o acento provincial ou estrangeiro; e cura da gagueira; e remove outros impedimentos e defeitos da fala. Por B. H. Smart, professor de Elocução (*Correio Braziliense*, vol. X, p. 432).

A respeito de uma determinada obra que saiu em Portugal, os seguintes aspectos são realçados:

> Um livro intitulado tratado sobre o uso, e abuso das virtudes, e revelações, e cousas sobrenaturais: e do poder do demônio, e da natureza em ordem a fazer ilusões. Obra útil, e necessária a confessores e confessados, e principalmente a diretores de almas para as dirigirem pelo verdadeiro caminho da perfeição cristã. *Vende-se na loja da Impressão Régia debaixo da arcada do terreiro do paço, pelo preço de 300 réis* (ibidem, p. 732, grifo meu).

Muito possivelmente, assim o fazia porque, diferentemente da Inglaterra, nem no Brasil nem em Portugal haviam ainda sido, de fato, institucionalizados estabelecimentos para compra e venda exclusiva de papéis impressos.

Em relação ao Brasil, sabe-se que, nesse período, já havia livrarias, mas ainda se podiam comprar livros e jornais em outros estabelecimentos comerciais. Uma consulta à *Gazeta do Rio de Janeiro* mostra o quanto eram freqüentes os anúncios desses tipos de produtos trazerem indicação do local onde pudessem ser comprados. O próprio *Correio Braziliense* não era vendido em livrarias – Francisco Gomes da Silva, o famoso Chalaça, ministro de D. Pedro I, foi um de seus agentes encarregados de buscar os exemplares no porto e distribuir entre os 24 assinantes. É o que indica uma das carta trocadas entre Chalaça e Dr. Heliodoro Carneiro em 1815 (Sobre o teor dessas cartas cf. DOURADO, Mecenas. Op. cit., p. 413). A pesquisa de Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves surgere, porém, que esse quadro, entre os anos de 1821-1822, começa a se modificar na medida em que é possível identificar nove livreiros especializados, além de três outras lojas ligadas à tipografia. Mais onze nomes devem ser igualmente acrescentados, pois, como negociantes, vendiam, entre artigos variados, as publicações do dia (1975, p. 131).[3]

Em seguida, apresenta-se "Miscelânea" contendo, como o próprio nome indica, notícias sobre variados assuntos: documentos, polêmicas, extratos de outros jornais além de novidades políticas, econômicas ou simples notícias sobre homenagens a nobres europeus e da família real portuguesa. Mas aqui se inserem as duas subseções que pretendemos observar mais detidamente.

"Reflexões sobre as novidades deste mês" é de exclusiva autoria de Hipólito da Costa; era por aí, mais do que em qualquer outra parte do *Correio Braziliense*, que o leitor poderia conhecer mais de perto o ponto de vista do editor, já que esse espaço se compõe exclusivamente de análises críticas a respeito de assuntos já tratados ao longo da publicação. Hipólito da Costa tem inclusive o cuidado de remeter seus leitores à página em que se encontra publicado o documento analisado. Veja-se, por exemplo, no volume III, número de janeiro de 1812, como se comporta o redator: "O papel, que publicamos a p. 54 nos chegou á [*sic*] pouco tempo á mão, e não trazendo data, não sabemos quando foi feita a notável falta que ali contém [...]" (*Correio Braziliense*, p. 99). No número 45 do mesmo volume, pede ele:

> Sobre isto referimo-nos ao que temos dito, em outros números, e rogamos aos nossos correspondentes que nos escreveram a este respeito; que antes de nos acusar, se não estão certos do que nós temos dito nos números atrasados vão examiná-los; e daí podem escrever-nos com a faculdade para publicar as suas cartas (idem, p. 263).

O redator noticiava ainda, nessa seção, assuntos que chegavam até ele por intermédio de seus "correspondentes" espalhados pelo Brasil. Pela leitura do jornal fica-se sabendo que Rio de Janeiro, Maranhão, Bahia, Pernambuco e

3 Essa informação é amplamnte desenvolvida pela autora em seu livro *Corcunda e Constitucionais*: a cultura política da independência (1820-1822). Rio de Janeiro, FAPERJ / Editora Revan, 2003.

Pará são alguns dos lugares de onde lhe chegavam contribuições de leitores. O contato mantido com esses leitores, por ele denominados "correspondentes", aponta um outro dado interessante que pretendo trabalhar em relação ao jornal: sua especificidade como elemento privilegiado para divulgação da palavra impressa no Brasil e o efeito causado sobre seus prováveis leitores.

"Correspondência" é a subdivisão que menos espaço ocupa e a única que rompe com a padronização do periódico de Hipólito por não figurar aí com a mesma regularidade das outras. Essa parte seria, em princípio, reservada às contribuições de leitores que poderiam vir assinadas, anônimas ou sob pseudônimo. Neste espaço, eles poderiam versar sobre diferentes temas, bem como expressar suas discordâncias a respeito de pontos de vistas assumidos pelo jornal. Entretanto, segundo Mecenas Dourado, não foi bem assim que ela foi conduzida: o redator, muitas vezes, usando o expediente do anonimato, era o próprio autor das matérias. Ainda de acordo com Mecenas Dourado, Hipólito se valia dessa seção para fazer severas críticas a determinadas figuras públicas bem como escrever matérias sob encomenda sem, no entanto, assumir sua autoria (cf. DOURADO, Mecenas. Op. cit.).

Como se viu, Pallares-Burke lembrava em seu estudo dedicado ao *Spectator* a aproximação entre os gêneros livro e periódico e destacava o papel educacional que determinados jornais acreditavam poder exercer sobre o seu público leitor. Segundo a autora, pelo menos uma das principais vertentes do jornalismo que proliferava nesse período, "[...] a cultural, aderiu ao otimismo da época quanto às potencialidades [...] de mudar a mentalidade das pessoas comuns" (op. cit.,15). Considerando-se a "Introdução" ao primeiro exemplar do *Correio Braziliense* feita pelo autor para apresentar a proposta de seu jornal, estou convencida de que Hipólito da Costa, muito embora tenha idealizado a sua folha em princípio do século XIX, ainda comungava da ideologia da ilustração, na medida em que acreditava no poder do jornal de reformar os modos de pensar dos homens. Na referida *Introdução* diz ele que

> O primeiro dever do homem em sociedade é ser útil aos membros dela; e cada um deve, segundo suas forças físicas e morais, administrar, em benefício da mesma, os conhecimentos ou talentos que a natureza, a arte ou a educação lhe prestaram. [...] Ninguém mais útil do que aquele que se destina a mostrar, com evidência, os acontecimentos do presente e desenvolver as sombras do futuro. Tal tem sido o trabalho dos redatores das folhas públicas, quando estes, munidos de uma crítica sã e de uma censura adequada, representam os fatos do momento, as reflexões sobre o passado e as sólidas conjecturas sobre o futuro. (*Correio Braziliense*, vol. I, 1808).

A ação do redator incidia particularmente sobre a tentativa de promover uma reforma nas maneiras despóticas de agir do governo e não contente com seu desempenho sempre que podia lembrava o fim precípuo do *Correio Braziliense*.

No vol. XIX, justificava o seu exercício de magistério junto aos "particulares" porque, segundo ele,

> Se em governos livres, aonde cada um pode, sem perigo, expressar as suas opiniões, é útil discutir pela imprensa as questões de público interesse, esta medida vem a ser de suma necessidade em países onde particulares têm dificuldade para expressar seus sentimentos, manifestar suas necessidades, ou declarar os vexames que lhe fazem.

Hipólito da Costa vai afirmar, portanto, não só na referida "Introdução", mas também em diversos outros momentos de sua publicação, que a função primordial por ele atribuída às folhas que edita é ensinar ao rei e a seus súditos que as instituições eram a maneira mais adequada de organização de uma sociedade. Ou seja, o seu intuito principal era contribuir para o aprimoramento das instituições indispensáveis ao exercício do poder, pelo monarca, e da cidadania, pelos habitantes do Reino.

A ambição eminentemente educativa de Hipólito em relação a D. João VI e seus súditos ajuda a entender o papel que o periódico desempenha no processo de divulgação de informações veiculadas pela palavra impressa no Brasil nas duas primeiras décadas do século XIX, porquanto a linguagem adotada pelo jornal institucionaliza um determinado modo de recepção, esmiuçando os fatos divulgados de modo a ensinar como deveriam pensar os habitantes do Brasil.

Assim como o aspecto durável e respeitável que certos assuntos adquiriram nas folhas de Hipólito, acreditamos que a linguagem didática usada por ele contribui em larga medida para acentuar o caráter monológico de sua fala, já que ao leitor em nenhum momento é dada a possibilidade de formar sua própria opinião a respeito dos assuntos veiculados pelo *Correio Braziliense*.

A linguagem usada no *Correio Braziliense* é muito distinta daquela da *Gazeta do Rio de Janeiro*, o que talvez indique a diferença de objetivos dos redatores das duas publicações analisadas. O editor da gazeta da corte organiza os assuntos em três seções ("Notícias", "Notícias Marítimas" e "Anúncios"), mas em momento algum revela propósitos didáticos; ele não se mostra interessado em ser porta-voz e intérprete de seu público. Sua preocupação em relação a seus possíveis leitores se limita a explicitar a metodologia usada para fazer a seleção de extratos de jornais estrangeiros por ele veiculada na seção "Notícias". A reprodução de notícias cuidadosamente selecionadas, acompanhadas de explicação para tal empreendimento, mostra que o editor da *Gazeta do Rio de Janeiro*, pelo menos nessa seção "Notícias", está muito pouco interessado em desempenhar um papel educativo. Parece esforçar-se sobretudo em estabelecer uma efetiva relação de comunicação com o leitor, adequando as notícias aí veiculadas à sua capacidade de leitura, visando, sobretudo, ampliar o seu público.

Na seção "Anúncio" (como aliás em "Notícias Marítimas") apresenta um caráter nitidamente dialógico. Isto se evidencia através de um aviso de 10/10 1808, anunciando aos leitores que "[...] na [...] Gazeta ...se porão quaisquer anúncios que queirão fazer [...]". O circuito de comunicação se estabelece na medida em que o leitor atende o convite, fornecendo ao editor assuntos para que a seção de anúncios tenha existência efetiva. Muito embora a linguagem empregada pelos anúncios seja totalmente diferente daquela utilizada na seção "Notícias", uma e outra têm quase o mesmo propósito.

A leitura do *Correio Brasilienze* e da *Gazeta do Rio de Janeiro* pela perspectiva dessa relação com o público permite sugerir que a publicação de Hipólito da Costa, que se pretende educativa, se recusaria o caráter perecível e daria preferência à duradoura respeitabilidade da forma livro. Ao passo que a *Gazeta do Rio de Janeiro*, ao contrário, buscaria tirar o maior proveito possível da curta periodicidade e das folhas "soltas" para atingir o seu objetivo principal, qual seja, o de obter uma efetiva participação do leitor como anunciante e comprador garantidos.

Bibliografia

Correio Braziliense. Passim.

Gazeta do Rio de Janeiro. Passim.

DOURADO, Mecenas. *Hipólito da Costa e o Correio Brasiliense*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1957.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G. *The Spectator: o teatro das luzes*. São Paulo: Hucitec, 1995.

NEVES, Maria Lúcia Bastos Pereira das. *Corcunda e constitucionais*: a cultura política da independência (1820-1822). Rio de Janeiro: FAPERJ / Editora Revan, 2003.

———. Leitura e leitores no Brasil, 1820-1822: o esboço frustrado de uma esfera pública de poder. *Acervo*. Rio de Janeiro, 8 (1-2): 123-138, jan-dez. 1995.

RIZZINE, Carlos. *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*. São Paulo: Companhia Nacional do Livro, 1957.

SGARD, Jean. La multiplication des périodiques. In *Histoire de l'édition française*.

O panorama de massa

Jeffrey Schnapp

A história que gostaria de contar começa com a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, a revista mensal de grande tiragem que os assinantes do jornal diário do fascismo italiano podiam consultar à procura de um comentário sobre fatos atuais, literatura, ciência, cultura e moda, da mesma forma como os russos podiam consultar a *Soviet Life*, os chineses, a *China Reconstructs*, e os americanos, a revista *Life*. A partir de um dado momento, em meados dos anos 20, a *Rivista* passou por uma mudança gráfica, e entre as inovações introduzidas estava a inclusão regular de encartes de grande tamanho: fotografias panorâmicas, em geral de duas a seis vezes maiores do que o tamanho padrão da página. Os encartes, em si, não eram raros em revistas periódicas e, da mesma forma que os encartes contemporâneos das coelhinhas da *Playboy* ou das mascotes da *Penthouse*, eles eram tidos como atrações especiais, destaques gráficos, destacáveis, com o objetivo de serem exibidos em casa ou no local de trabalho. O que me chamou a atenção, primeiramente, nos encartes da *Rivista*, no entanto, foi o objeto de desejo descortinado pela foto: numerosas multidões, parecendo infinitas, reunidas em torno de um líder visível ou invisível, às vezes abstraídas em um oceano indistinto de pontos, outras vezes cheias de indivíduos; multidões encravadas em cenários arquitetônicos característicos das grandes cidades históricas da península italiana, amontoadas a tal ponto que expulsam todos os espaços vazios. O comício político como fonte substituta de excitação foto-(e/ou)-porno-gráfica. Tal era o princípio gráfico que iria nortear os próximos quinze anos de atividade da *Rivista Illustrata*; anos nos quais sucessivas levas de artistas e desenhistas gráficos inovadores expuseram em suas páginas: Bruno Munari, Mario Sironi, Fortunato Despero, Giò Ponti e até mesmo o ex-seguidor da Bauhaus, Xanti Schawinsky. O ambiente gráfico mudava a cada nova onda. Mas não os encartes. Gigantescos comícios seguidos de gigantescos comícios seguidos de mais gigantescos comícios se desdobravam em cada número, até o colapso do regime fascista e a extinção do periódico. A razão óbvia para esta persistência era o valor da propaganda no encarte. A *Rivista* era muito mais do que a versão italiana da revista *Life*. Era um órgão partidário semi-oficial. E lançou-se a promover a imagem do fascismo como um movimento revolucionário e da Itália fascista como uma nação revolucionária perpetuamente mobilizada. Ainda assim, a noção de "propaganda" traz mais perguntas do que respostas.

Quase nada nos revela sobre a natureza e a variedade das imagens colocadas em circulação ou sobre os contornos do imaginário sociopolítico que elas esperavam introduzir e modelar. Tampouco aborda a questão mais abrangente, que é saber onde esses panoramas fotográficos de massa se encaixam na corrente mais ampla de imagens de multidões que surge na arte européia como conseqüência da Revolução Francesa, um assunto que tem sido abordado, ainda que de uma forma longe de ser definitiva, por críticos culturais, como Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, e por historiadores de arte, como Wolfgang Kemp. Por último, mas não menos importante, a invocação de uma função propagandista não nos ajuda a entender como e por que, com variações ligeiras, porém significativas, os panoramas de massa circulavam, não apenas durante a guerra, na Itália, na Alemanha, nos Estados Unidos, no Brasil de Getúlio e na União Soviética, mas também no período pós-guerra, desde a Revolução Cultural Chinesa até a Coréia do Norte de Kim il Sung II.

Portanto, meu tema é literalmente aquele espectro do Iluminismo conhecido como a multidão revolucionária, pairando entre a razão e a alucinação, entre os sonhos de emancipação de 1789 e o terror de 1793, e a inserção do público de massa como elemento gráfico dentro da arte política moderna e da nova esfera pública, centrada no material impresso. O processo de inserção em debate não se reduz a uma única visão. Observado do ponto de vista da técnica artística, é a história de um repertório em evolução, primeiramente de práticas pictóricas e, depois, fotográficas. Observado do ponto de vista histórico-artístico, é um complexo de iconografias diferenciadas, porém sobrepostas, da multidão, de seu lugar na história dos modos panorâmicos de representação e de seu evidente fluxo no momento histórico-cultural da atualidade. Observado do ponto de vista histórico-intelectual, é a demonstração de como estas práticas e iconografias foram influenciadas pelo hábito milenar de metaforizar, dar gênero e abstrair as multidões humanas, característico da filosofia política, no mínimo tão antigo quanto Aristóteles e tão recente quanto Elias Canetti; hábitos decididamente alterados, como irei argumentar, pelas teorizações do sublime de finais do século XVIII. Observado do ponto de vista sociopolítico, é a história da ascensão e queda de uma política fundada nos princípios da soberania popular e da conseqüente necessidade de novas imagens e mitologias da coletividade, assim como de modelos de ação e agenciamento políticos baseados na literal massa física dos corpos em espaços públicos ou da realização de marchas simbólicas em espaço e tempo reais[1]. Uma história multifacetada, em suma, tão difícil de ser contida nos limites de um único ensaio como as massas oceânicas, enquadradas

1 Os contornos globais deste argumento foram delineados por mim, porém com enfoque contemporâneo, em "Ascensão e queda da multidão," *Veredas – A Revista do Centro Cultural Banco do Brasil* 6.61 (Jan. 2001), p. 26-31.

nos encartes da *Rivista Illustrata*. Isso tudo foi para apresentar uma desculpa pelo caráter esquemático da narrativa a seguir, uma narrativa que os levará a uma série de ziguezagues sugestivos, mas não completos, através dos estratos analíticos que acabaram de ser descritos. As divisões da narrativa têm os subtítulos: *Marés*, *Tipos*, *Ladrilhos* e *Extravasando*. *Marés* trata da metáfora oceânica aplicada às multidões; *Tipos* delineia a história do que denomino imagens de multidão "emblemáticas"; *Ladrilhos* descreve o desenvolvimento dos panoramas de massa "oceânicos" no que diz respeito à tradição emblemática anterior; e *Extravasando* lida muito brevemente com a transformação, numa volta ao passado, dos fragmentos "oceânicos" em emblemas geométricos dentro do contexto da fotomontagem modernista, tratada de uma perspectiva comparativa sovieto-americana.

I *Marés*

A expressão *la folla oceanica* [a massa oceânica] foi o rótulo aplicado tanto pelos observadores como pelos produtores dos encartes da *Rivista Illustrata*. A expressão é ubíqua no discurso político italiano do início do século XX, seja ele nacionalista, socialista ou anarquista. Mas nunca tanto quanto na oratória fascista, onde ela servia para reforçar a alegação do fascismo de que só ele sabia como catalisar e canalizar as poderosas e misteriosas forças que caracterizavam *a era das multidões*. "Era das multidões" era a definição da modernidade proposta no clássico de Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, e nos trabalhos da psicologia da multidão que o precederam, feitos por autores como Taine e Tarde, assim como por membros da escola positivista italiana de Ferri, Lombroso e Sighele. "Enquanto nossas crenças antigas estão cambaleando e desaparecendo, enquanto antigos pilares da sociedade estão cedendo, um por um," afirmou Bon, "o poder da multidão é a única força que nada ameaça e cujo prestígio continua crescendo".[2] A multidão era a protagonista volátil de uma era volátil. Formada graças à perda da personalidade consciente que parece ocorrer quando seres humanos se aglomeram, a multidão não fica restrita à média dos indivíduos que a compõem, mas, em vez disso, inicia uma reação em cadeia, como aquelas que fascinaram Le Bon em seus escritos sobre partículas atômicas: "da mesma forma como, na química, certos elementos – bases e ácidos, por exemplo –, quando em contato, se combinam para formar um novo corpo com propriedades bem diferentes daquelas dos corpos que serviram para formá-lo".[3] As propriedades em questão são o resultado de

2 *The Crowd. A Study of the Popular Mind*, tradutor para o inglês desconhecido (New York: Viking, 1960), p. 14 (todas as traduções para o inglês seguintes originam-se desta edição). A edição original em francês deste trabalho foi publicada como *Psychologie des Foules* (Paris: Felix Alcan, 1895).

3 *The Crowd*, p. 27. As idéias de Le Bon sobre a física atômica foram desenvolvidas em publicações como *L'Evolution de la matière* (Paris: Flammarion, 1905), *L'Evolution des forces* (Paris: Flammarion, 1907) e *La Naissance et l'evanouissement de le matière* (Paris: Mercure de France, 1908).

líquidos múltiplos combinados em um único tubo de ensaio, sempre com um resultado incerto: uma nova substância, uma explosão, um surto de energia, decomposição acelerada, uma efervescência, novas fermentações.

Em *Psychologie des foules*, Le Bon pouco associa a multidão moderna a marés, mares abertos ou tempestades marítimas, mas ele não precisava fazê-lo. A associação já estava firmemente estabelecida muito antes de os encartes da *Rivista Illustrata* serem rotineiramente imaginados como retratos de oceanos humanos e muito antes de Scipio Sighele sondar a multidão criminosa como um "mar perigoso... cujas superfícies são varridas por todos os ventos psicológicos".[4] Isto é atestado por uma vasta gama de exemplos contemporâneos, desde as evocações de multidões espectrais urbanas de Zola e Huysman até a promessa presente no clímax do Manifesto Fundador do Futurismo de 1909, que afirma que futuristas "cantarão as multicolores e polifônicas ondas das marés da revolução nas capitais modernas"[5]; até os escritos seminais de Baudelaire sobre a metrópole industrial, onde o individualismo moderno é forçado a depender de um banhista *dandy* que navega através das aglomerações aquáticas. Mas o conceito é, de fato, muito mais antigo, remontando, no mínimo, à duradoura fusão da cultura de *turbulência* na Roma antiga, seja marítima, meteorológica ou política, com a *turba*, que significa multidão. Esta junção ativa grande parte da teoria política antiga como, por exemplo, o trecho característico do *De re publica* de Cícero, onde ele afirma que "não há mar tão difícil de ser acalmado nem fogo tão difícil de ser contido como a vingança da multidão desenfreada".[6] A figura é recorrente na festejada símile do livro de abertura da *Eneida* de Virgílio:

> E da mesma forma que, com freqüência, uma multidão de pessoas
> É agitada por uma rebelião, e a turba
> Torna-se enraivecida, e fachos e pedras
> Passam voando – pois a fúria encontra suas armas – se,
> Por acaso, elas vêem um homem, notável
> Por sua integridade e préstimos, elas se calam
> E permanecem de pé, em atenção; e ele controla
> a paixão delas com suas palavras e acalma os ânimos:
> Então todo o clamor do mar se aquieta.
>
> tradução de *Eneida* 1, vv. 209-217 [7]

4 *La foule criminelle*, (Paris: Félix Alcan, 1901), p. 22.

5 "Fondazione e manifesto del Futurismo," citação de *Marinetti e il futurismo*, ed. Luciano de Maria (Milan: A. Mondadori, 1973), p. 6. Tradução para o inglês de Jeffrey Schnapp.

6 *On the Commonwealth*, editado e traduzido para o inglês por George Holland Sabine e Stanley Barney Smith, (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976), p.148.

7 Citação de *The Aeneid of Virgil*, tradução para o inglês de Allen Mandelbaum (New York: Bantam, 1961), p. 6.

No pensamento da Antiguidade, o homem "notável por sua integridade e préstimos," o que sufoca tumultos revolucionários e o que navega mares tempestuosos, o *gubenator*, é radicalmente diferente, radicalmente "outro", em relação à turba, sempre feminilizada. Ele é um ser deificado, como o herói nascido de uma deusa do épico de Virgílio, *Enéas*; um repressor, e não um fomentador, de suas paixões e das paixões dos outros. Le Bon está consciente de que o que muda na era da indústria não é tanto a volatilidade da multidão, ou uma caracterização recentemente favorável desta volatilidade, e sim a linhagem deste ser superior. Não mais o monarca, o aristocrata ou o homem deificado; não mais o tirano, imaginado como a contrapartida monstruosa da turba; ele é o homem da multidão: ao mesmo tempo imanente e transcendente, ao mesmo tempo um *insider* e um *outsider*, ao mesmo tempo um homem comum e o indivíduo excepcional que fornece às massas uma identidade singular, uma face singular, uma imagem refletida de uma coletividade soberana que agora está sempre em movimento (em movimento porque em desacordo com a teoria política clássica, movimento – e não estase – tornou-se o estado normativo das coletividades saudáveis). Completamente levado pelas ondas multicolores e polifônicas da revolução moderna, ele é capaz de canalizar a fúria de maré dessas ondas para fins mais elevados e nobres: a soberania nacional, a liberdade, o império, o progresso. Um primeiro nome seu é Leviatã, como foi notoriamente representado em 1651 na folha de rosto que ilustrava o princípio 'hobbesiano' de representação política contratual, de acordo com o qual o soberano é compreendido, ao mesmo tempo, como o poder que impinge a cada cidadão um único corpo político e como a expressão de sua vontade coletiva[8]. O corpo de cidadãos que compõe o corpo de Leviatã, ao qual Herbert Spencer se referiu como o *macanthrope*, é formado pelos movimentos naturais de cada mente, cuja interação faz surgir um movimento coletivo ideal. Este modelo ordenado da formação do corpo político fornecerá uma das veias mais ricas da representação panorâmica de massa, do tipo a que irei me referir subseqüentemente como *emblemática*. A massa emblemática nada mais é do que a contrapartida tradicionalista, em terra firme, da massa *oceânica*, e para içar as velas desta última é necessário um modelo cognitivo mais dinâmico, que deixaria o indivíduo soberano emergir, ao mesmo tempo que está imerso na multidão, que o deixaria controlar, ao mesmo tempo que é controlado. O modelo em questão, eu sugiro, é proporcionado pelas teorizações do sublime.

O imaginário oceânico se multiplica em tratados sobre o sublime da mesma forma que na teoria política antiga. Já em Longinus, a *Ilíada* era sublime por causa da "enxurrada de acontecimentos emocionantes, em rápida

8 Sobre este assunto, ver BREDEKAMP, Horst. *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates* (Berlin: Akademie Verlag, 1999).

sucessão, da rapidez e da realidade versáteis, transbordantes de imagens retiradas da vida real," enquanto que na bem menos sublime *Odisséia* é como se "o oceano tivesse se encolhido em sua toca e permanecesse calmo dentro de seu confinamento".[9] Em Burke e, especialmente, em Kant, o oceano é a contrapartida horizontal das paisagens montanhosas verticais que provocam no observador, ao mesmo tempo, sensações de vertigem e de superação desta, de controle e de perda de controle, de forte emoção e de uma alta percepção da individualidade. Ao contemplar objetos vastos, amorfos, aparentemente infinitos, da natureza, inicia-se um movimento mental que nos permite "ver sublimidade no oceano, olhando-o, como os poetas fazem, de acordo com o que a impressão nos olhos revela, como, digamos, na sua calma, um espelho claro de águas limitadas apenas pelos céus ou, caso seja perturbado, como uma ameaça que tudo pode cobrir e engolir".[10] A exuberância da cena, no que diz respeito à habilidade da imaginação em compreender o todo, proporciona um mergulho no abismo inevitável: "o oceano sem fronteiras, levantando-se com força rebelde, a elevada cachoeira de algum rio poderoso e similares fazem da nossa força de resistência um fator insignificante, em comparação com seu poder." [11]Ainda assim, o mergulho é produtivo, pois é controlado: "contanto que nossa própria posição seja segura, seu aspecto é ainda mais atraente por causa de seu temor..." [12] A condição exposta por Kant com respeito à necessidade de um pouso seguro como pré-requisito para experimentar o sublime sofrerá crescente pressão no decorrer do século XIX, mas o ponto-chave aqui é a convergência entre a *turba* revolucionária de Cícero e Virgílio e uma nova teorização das paisagens terrestres e marítimas.[13] A cultura do século XIX produzirá grande número de imagens panorâmicas de paisagens naturais. Também produzirá grande número de paisagens marítimas calmas e tempestuosas. Por último, mas não menos importante, o século XIX fará surgir uma nova iconografia das paisagens oceânicas humanas, dentro do enquadramento do sublime político.

II *Tipos*

Como já foi assinalado, o campo dos panoramas de massa aparece igualmente distribuído entre representações emblemáticas e oceânicas. Meu estudo

9 Citação de Longinus, *On the Sublime* 9.13, em *Aristotle, The Poetics; Longinus, On the Sublime; Demetrius, On Style*, traduzido para o inglês por W. Hamilton Fyfe, Loeb Classical Library 199 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973), p. 153.

10 KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*, tradução para o inglês J. C. Meredith (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 122.

11 Ibid., p. 110.

12 Ibid.

13 Desenvolvi o tema da relação entre a sublimidade e a sensação de emoção na cultura do século 19 em Crash: uma antropologia da velocidade ou por que ocorrem acidentes ao longo da estrada de Damasco. *Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia* 8 (May/Aug. 1999), p. 21-62.

de caso para o primeiro tipo serão os quadros fotográficos da virada do século do fotógrafo comercial Arthur S. Mole; meu estudo de caso para o segundo tipo serão os encartes da *Rivista Illustrata*.

Nascido em 1889, Mole era um seguidor do curandeiro John Alexander Dowie, fundador da Igreja Católica Cristã, cujo tipo fervoroso de evangelismo norteou as experiências iniciais de Mole em fotografia de massa: retratos coletivos – com títulos como "A cruz e a coroa" e "O escudo de Sião" ou citações bíblicas – tirados em Sião, Illinois, com membros da congregação, durante os anos imediatamente anteriores e posteriores ao início da Primeira Guerra Mundial. As fotografias resultantes eram vendidas aos modelos e a outras pessoas, sendo o lucro revertido para a igreja. Dois exemplos característicos do trabalho de Mole são "A oração das nove horas ou o relógio vivo" (1915) e "O reverendo John Alexander Dowie" (1921). O primeiro marca a prática Católica Cristã, inspirada, por sua vez, na prática monástica romana católica de interromper o dia ao alvorecer e ao crepúsculo – convencionalmente designados de a nona hora ou nonas – com um minuto de oração e meditação. O relógio está "vivo", portanto, não apenas como se dá vida a um artefato mecânico ao ser adotado pelos membros da congregação, mas também como o tempo que se torna sagrado pela hora da oração, que se transforma em tempo bem usado, que leva à salvação e à vida eterna. O segundo exemplo comemora o 21º aniversário da consagração do templo e da cidade (Sião) da Igreja Católica Cristã através de um retrato "vivo" que combina corpos humanos e acessórios de palco. Entre uma composição devota e outra, Mole se voltava para a fotografia militar, trabalhando em colaboração direta com John D. Thomas, o líder do *Zion White Robed Choir* (Coro dos Túnicas Brancas de Sião), que se tornou seu diretor de multidões e produtor. Juntos, eles produziram uma grande quantidade de fotografias, a maioria encomendada por determinados batalhões e vendida a integrantes desses batalhões, tais como "A bandeira americana viva" (1917; 10 mil modelos), "A estátua da liberdade humana" (1918); "O sino da liberdade vivo" (1918, 25 mil modelos), "O tio Sam vivo" (1919; 19 mil modelos), "O escudo humano dos EUA" (1918; 30 mil modelos) e o famoso retrato de Woodrow Wilson (1918; 21 mil modelos). Ao final da guerra, o sucesso de Mole e Thomas era tanto que eles quase convenceram o serviço militar americano a permitir-lhes que cruzassem o Atlântico para fotografar o mais imponente retrato vivo jamais obtido: um relógio, marcando a décima primeira hora, retratando a *totalidade* das forças armadas americanas estacionadas na Europa.

A técnica desenvolvida por Mole para estas composições de massa era engenhosa e baseada na realização de levantamentos aéreos. Uma torre de 70-80 pés (cerca de 21-24 metros) era erguida em uma estrutura de dois por quatro pés (aproximadamente 60 por 120cm) e firmada com cabos. Uma vez no topo

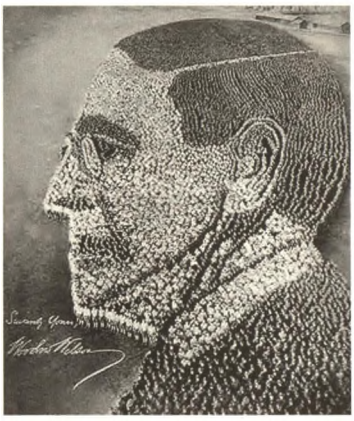


Fig. 1 – Arthur S. Mole, Retrato de Woodrow Wilson, 1918, fotografia.

da torre e armado com uma máquina fotográfica de visão superdimensionada de 11 x 14 polegadas (cerca de 280 x 355mm), montada no flanco da torre, Mole projetava uma transparência com uma imagem sobre a placa de vidro do fundo da câmera – invertendo o processo de composição empregado na câmara escura – e então começava a gritar ordens, com um megafone, à equipe de solo, dirigida por Thomas, cuja função era marcar a imagem na terra. (Quando as distâncias envolvidas estavam além do alcance do megafone, uma bandeira branca era usada para sinalização). O quadro deveria aparecer sem distorção, como se estivesse em nível com o plano da foto, o que incluía tanto as distorções extremas, do tipo anamorfóticas, no solo, quanto uma torção visual entre a paisagem, recuando para o pano de fundo (geralmente, o quartel) e um emblema, que sempre parece estar de pé, completamente ereto. (No caso do retrato de Wilson, por exemplo, apenas cem soldados foram necessários para a região dos ombros do presidente, em contraste com os muitos milhares que formam o topo de sua cabeça.) Até uma semana de trabalho preparatório era necessária para se inspecionar o terreno, traçar as posições dos modelos e fazer cálculos do número exato de soldados necessários e de sua distribuição de acordo com os tipos de chapéus e uniformes. O disparo da foto, em si, consistia, literalmente, num exercício militar de ordem unida, exigindo longos períodos de pé e "em sentido", numa formação precisa.

A técnica de Mole pode ter sido novidade, mas suas composições, não. Várias divisões das forças armadas vinham compondo bandeiras vivas, inscrições e símbolos em estádios de atletismo e de solos de marcha, pelo menos desde 1900. E outros fotógrafos, como Simes, Campbell e Goldbeck, também encontraram um nicho de mercado altamente rentável na retratação de batalhões. Nem eram originais estas composições, no sentido mais profundo de que elas, como o *Leviatã* da folha de rosto de Abraham Bosse, remetiam a um milênio de imagens anteriores – políticas, metafísicas, teológicas –, que



Fig. 2 – Giovanni di Paolo, Illustração do canto XVII do *Paradiso* de Dante (A águia de Júpiter), sec. XIV.

fundem os "muitos" em "um". Este vasto banco de imagens de multidões idealizadas – anjos, santos e mártires –, dispostas como signos, abrange variados graus de poesia acróstica e padronizada, desde Porfíria a Rabanus Maurus, a George Herbert, aos verdadeiros hieróglifos da Renascença; representações de coros celestiais nas cenas do Juízo Final; e o imaginário cristão quiliasta, com seus últimos sinais e emblemas dos fiéis se unindo com e no corpo de Cristo. Um caso a se notar é o *Paraíso* de Dante, com sua cinética escrita aérea (aqui ilustrada pelo quase contemporâneo de Dante, Giovanni di Paolo) e sua sucessão de símbolos formados pelos abençoados – círculos, cruz, águia e escada – que abrem o caminho para uma visão direta de Deus e da Cidade Santa de Jerusalém. O salto do sagrado para os atletas seculares, dos mártires para os soldados, dos anjos para as Garotas de Tiller, das formações no Céu para os desfiles militares, as assembléias políticas ou os *shows* dos intervalos dos jogos de futebol americano é fácil realizar. Embora parecendo distante da cena da era moderna das multidões, o mesmo imaginário lúdico, transcendental, continua a dar forma às utopias seculares. Tome o caso de uma pessoa esteticamente distante dos relógios "vivos" de Mole: László Moholy-Nagy, professor da Bauhaus e autor, em 1925, tanto de cenas fotojornalísticas convencionais de multidões oceânicas como "Para cima com a Frente Unida", tirada para comemorar uma manifestação da Associação de Trabalhadores da Fábrica de Berlim, quanto as de "Sonho das meninas de colégio interno". Esta fotomontagem mostra como, no espírito da eurritmia de Von Laban e vários outros movimentos de grupo tipo esporte-higiene-biomecânica, os corpos dos dançarinos e dos atletas se liberam das leis da gravidade, e esta liberação se coloca ao longo do caminho de um grupo de meninas de colégio, dispostas numa formação recuada, em forma de H (talvez a inicial de seu internato?).



Fig. 3 – Anônimo, Um coração único, uma vontade única, uma decisão única, 1934, cartaz.

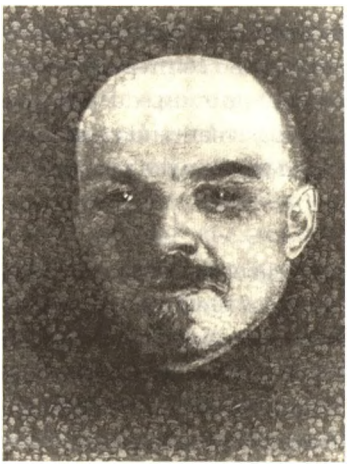


Fig. 4 – El Lissitzky, Lenin, 1931, fotomontagem.

A sonhada passagem de uma geometria mais restrita, associada ao regime de aquisição da alfabetização, a outra, associada com sedutoras novas geometrias erótico-mecânicas, não está em desarmonia com os 21 mil soldados de Arthur Mole colocados na imagem de Woodrow Wilson. Certamente não tanto quanto o fotograma de Lenin, feito por El Lissitzky em 1931, e seu gêmeo fascista, o cartaz referendo *Um coração sozinho*, de 1934, no qual a multidão faz o chão para o perfil de Mussolini. E o mesmo se aplica a experimentos fascistas, comunistas e liberal-democratas, incluindo tudo, desde exibições em massa de ginástica até a "escrita viva", a *shows* em que o público forma painéis com cartões nos estádios, até os números de dança em massa de Busby Berkeley. A Cidade Santa de Jerusalém pode estar em Leningrado, em Roma, na China de Mao, em Hollywood ou Sião, Illinois, mas o princípio formal e também sua base ideológica permanecem análogos: do meio da multidão surge a face do líder, o logotipo, o hieróglifo, a cruz, significando, ao mesmo tempo, uma alegoria da transcendência coletiva e um tipo de jogo transcultural. Salientar a continuidade entre as representações emblemáticas da multidão pré-modernas e modernas não significa ignorar divergências óbvias, como o crescente interesse dos artistas pós-1789 pelos modos panorâmicos de representação (apesar de que nem mesmo Mole é sempre um fotógrafo panorâmico); as mudanças de perspectiva, meio e escala; as variações no *status* semiológico dos próprios emblemas. Meu objetivo, por outro lado, foi estabelecer a existência simultânea de práticas emblemáticas antigas com as novas práticas oceânicas, de forma a sugerir que uma se interpenetra na outra. Apesar de todas as suas divergências formais e diferenças de uso, procedimento e locação, apesar de toda a aparente (e ilusória) ausência do artifício emblemático nas cenas de multidões oceânicas, tanto a emblemática

quanto a oceânica podem ser reduzidas, no final, a alegorias de controle da multidão. Elas servem como contrapartida dialética uma da outra, a primeira, enfatizando o momento de transcendência quando o "um" emerge de dentro dos "muitos"; a segunda, enfatizando o momento de imanência onde o "um" remete ao poder de maré das aglomerações.

III *Ladrilhos*

Mas se estas são imagens de controle da multidão, qual a natureza e o grau do controle em questão? Quais as técnicas precisas através das quais uma cabeça é colocada numa massa popular que, do contrário, não tem cabeça? E quais são as variáveis formais, tecnológicas e ideológicas envolvidas? No caso dos encartes da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, uma resposta adequada requer um olhar retrospectivo para a história inicial dos panoramas. Compreendida no sentido mais estrito, a palavra "panorama" refere-se, é claro, a representações de 360°. O termo e mecanismo foram patenteados por seu inventor, o irlandês Robert Barker, para promover uma "EVOLUÇÃO DA PINTURA, Que libera aquela Arte sublime de uma Limitação dentro da qual ela sempre trabalhou".[14] Esta liberação começou a se transformar em fenômeno de massa com a abertura, em 14 de março de 1789, em Londres, de "A interessante e Singular Vista do Sr. Barker da Cidade e do Castelo de Edimburgo e de Todas as Adjacências e Arredores". De enorme sucesso, tanto no meio da elite quanto nas audiências populares, a exibição logo fez surgir imitações. Em poucos anos, panoramas similares rodavam a França, a Alemanha e os Estados Unidos; algumas décadas depois, iriam rodar o mundo. A patente original de Barker detalha meticulosamente as várias técnicas de iluminação, sistemas de ventilação e técnicas pictóricas necessárias para fazer com que o espectador sinta "como se realmente estivesse naquele exato local."[15] A ilusão era reforçada confinando-se a posição e o movimento corporal do espectador no centro da rotunda e encobrindo-se sua visão dos cantos superiores e inferiores. Barker pouco tinha a dizer sobre a elaboração da imagem circular, mas documentação subseqüente mostra que ela era baseada na "ladrilhagem" (colocação de ladrilhos/quadros lado a lado). Uma câmara escura, ou mecanismo de enquadramento semelhante, era posicionada em um local fixo e girava, de forma que desenhos pudessem ser gerados, um quadro de cada vez. Os quadros resultantes tinham, então, que ser unidos suavemente pelo artista, para criar a ilusão de um todo sem costuras, com ajustes feitos de forma a projetar linhas retas de quadro para quadro ao longo da superfície curva da tela.

14 Citação de WILCOX, Scott X. Unlimiting the Bounds of Painting. Em HYDE, Ralph. *Panoramania. The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View,* (London: Trefoil, 1988), p. 21. Devo a Wilcox grande parte das informações fatuais presentes neste ensaio.

15 Citação da patente original em WILCOX. Unlimiting the Bounds of Painting, p. 17.

Alguns pontos precisam ser destacados com relação à história do panorama, pois eles remetem diretamente à fotografia panorâmica. Com a intenção de ser um método para emancipar a pintura – leia-se "primórdios da fotografia" – por meio da apresentação de uma arte ainda mais sublime, o panorama uniu um novo tipo ilimitado de sublimidade com um novo tipo ilimitado de realismo. Através da combinação de ambos, o espectador se veria transportado diretamente para o "exato local" que estava observando, o que, normalmente, significava algum outro lugar, um lugar diferente, um lugar inusitado – como Edimburgo vista de cima, observada no centro de Londres, ou a própria Londres vista de algum novo ângulo surpreendente. O local em questão, em outras palavras, era precisamente o tipo de pouso elevado, isolado, que Kant teria exigido para as experiências seguras de vertigem, terror e excitação, que acompanham a observação de objetos naturais aparentemente amorfos, infinitos, impactantes e perturbadores. Os primeiros panoramas originaram-se do duplo desafio de infundir o que a época entendia como hiper-realismo, com sensações de emoção e transporte, através do recurso da perspectiva do olho vertiginoso do pássaro – seja de paisagens de cidades, como na vista de São Petersburgo de Joshua Atkinson, 1807, e na anônima vista anamorfótica de Londres, 1845, seja de paisagens de montanhas, como a do Loch Lomond na Escócia, pintada para exibição em Londres por John Knox em 1810. Paisagens de cidades e de montanhas permaneceriam por muito tempo como o tema padrão do panorama, mas logo seriam equiparadas por cenas de paisagens exóticas, incêndios, explosões e desastres marítimos (como nos trabalhos do pintor austríaco Hubert Sattler, cuja "Tempestade no Mar do Norte" foi considerada a obra-prima do seu *Cosmorama* em Londres, em 1824, porque, "sublime acima de qualquer descrição", era "tão perfeita e fiel à natureza que quase fazia arrepiar")[16]; bem como pelas grandes batalhas terrestres e marítimas da história mundial: Aboukir, Ostende, Agincourt, Moscou e, por último, mas de maneira alguma menos importante, Waterloo, obra de Louis Dumounlin, da virada do século XX, *Panorama de la bataille de Waterloo*.[17] Turismo; fuga ou luta; alucinação; a promessa ou ameaça de acidente; oscilação entre um senso de individualidade expandida, disponível através do acesso a um olhar abrangente, e um senso de individualidade em perigo, devido à sensação de se estar cercado e tragado; participação ilusória nos acontecimentos mais dramáticos da história; estranhamento do que é familiar: os panoramas comercializaram estes prazeres e outros e só foram ultrapassados por um meio que representava ainda mais uma "evolução da pintura": a fotografia. O próprio fato de panoramas serem formados

16 Ambas as frases são citações de críticas de jornais, tiradas de *Panoramania*, p.129.

17 Para um catálogo e cronologia completos, ver BORDINI, Silvia. *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, (Rome: Officina, 1984), p. 325-331.

por múltiplos quadros desenhados dando a volta num eixo fixo tornou a transição para a fotografia uma coisa natural. No entanto, havia obstáculos. Os formatos fotográficos padronizados continuavam muito pequenos para atingirem os efeitos "sublimes acima de qualquer descrição." E havia a questão de como suavizar as transições entre os quadros devido às distorções introduzidas pelas lentes das máquinas, especialmente nas pontas das imagens de grande angular. A solução veio com o uso de máquinas superdimensionadas e com um procedimento modificado de colocação lado a lado, ou montagem. Um pioneiro fundamental, como em muitos outros campos de ação, foi Eadweard Muybridge. Em 1877, Muybridge carregou uma enorme câmera feita sob medida para o topo da *California Street Hill* e tirou a segunda versão expandida de seu famoso *Panorama de São Francisco*, composto de 13 painéis, cada um medindo 20,5" x 16" (cerca de 520mm x 406mm), totalizando um comprimento de 17 pés (cerca de 5 metros).[18] A prática de Muybridge consistia em tirar as fotos de suas imagens com tal sobreposição que, cortando-se uma polegada e meia (38mm) verticalmente e duas polegadas (50mm) horizontalmente, as distorções poderiam ser limitadas e painéis individuais poderiam se juntar uns aos outros, de forma a parecer mais ou menos contínuos.

Devo confessar que quando os encartes da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* me intrigaram pela primeira vez, presumi que estes antecessores, pintados e fotografados, de Barker a Muybridge, haviam sido largamente suplantados pelo desenvolvimento de máquinas fotográficas panorâmicas com lentes objetivas ultragrande-angulares ou múltiplas no final do século XIX. Criadas para saciar a aparentemente ilimitada fome do público por cenas alpinas, vistas citadinas, e até mesmo por fotos de reuniões militares, essas imagens panorâmicas eram as favoritas dos estereópticos e mecanismos óticos similares. Então, imaginei que os fotojornalistas da era fascista tinham simplesmente abraçado estas novas ferramentas, deslocando o conteúdo de paisagens montanhesas para aglomerações sublimes. Isto parecia explicar por que, como as fotos estereópticas, seu resultado nunca era panorâmico no sentido mais rígido, de 360°, e por que as próprias imagens eram tão meticulosamente produzidas que um olhar sem prática em vão tenta localizar marcas de cortes ou distorções do tipo que existem em abundância em Muybridge. Um estudo minucioso das verdadeiras fotografias e uma ida ao Arquivo Luce em Roma revelaram que estas suposições eram falsas. Ao contrário, descobri que existe uma ligação genealógica *direta* entre os panoramas pintados do século XIX e os encartes panorâmicos de

18 Uma boa fonte global sobre este assunto é *Muybridge: Man in Motion* (Berkeley: University of California Press, 1976), p. 81-92, apesar de o livro apresentar uma série de imprecisões, como a afirmação de que Muybridge fora o primeiro a usar estas técnicas (o que não é verdadeiro).

massa. Longe de representarem apenas a contrapartida urbana da fotografia de paisagens rurais, os encartes eram, na verdade, trabalhos de – para empregar um rótulo talvez melhor – "fotomontagem realista": fotomontagens dispostas, interna ou externamente, a serviço do realce do efeito de realidade, ou seja, o efeito da emoção, que pode ser alcançado através da fotografia jornalística convencional. Da mesma forma que a pintura panorâmica procurava liberar a sublime arte da pintura de certas restrições que pareciam inerentes à pintura como meio, a fotografia panorâmica de massa procura liberar o fotojornalismo de certas obrigações prosaicas, a fim de transportar o observador diretamente ao acontecimento. Neste processo, um conjunto de técnicas é empregado para estruturar uma experiência específica do acontecimento e para caracterizar o próprio acontecimento como uma oportunidade para a comunhão secular e a transcendência. Fotografias panorâmicas de massa, em resumo, são trucagens fotográficas, dispostas lado a lado e unidas suavemente, justamente como suas antecessoras do século XIX, mas realçadas pelo recurso da fotomontagem e outras formas de truque visual.

Pelo que tenho conhecimento, as fotografias mais antigas da *Rivista Illustrata* datam de novembro de 1926. Algumas, como esta cena de estádio de um comício fascista em Bolonha, dão pistas de sua ancestralidade. A legenda diz: "Esta fotografia representa apenas um setor do estádio Lictório, conforme fica evidente quando se considera a forma elíptica do estádio" ("*La fotografia non rappresenta che un settore del Littoriale come è evidente quando si considera la forma elittica*"); um convite para o espectador imaginar a imagem como se esta seguisse a curvatura das arquibancadas, possivelmente por todo o caminho em torno da elipse. Imagens posteriores, como esta com seis painéis, de setembro de 1937, de um comício na Sicília, jogam com o mesmo senso de curvatura para intensificar a sensação de grandiosidade e espaço ilimitado. O ditador está lá, inserido no plano da foto num pódio geométrico semelhante a uma proa, atravessando um oceano humano aparentemente infinito, que dá lugar, por sua vez, ao mar verdadeiro. Embutida na imagem, está o dublê do ditador, o operador de câmera. O homem com uma câmera é uma característica padrão dos panoramas de massa italianos. Verdadeiro homem da multidão, a imersão do operador na massa popular representa uma garantia de proximidade e suscetibilidade a suas ondas repentinas. Mas ele também está sempre no alto do pódio, pairando acima. O que quer dizer que, da mesma forma que o ditador, o operador de câmera também deve ser compreendido como um agente catalisador dos surtos revolucionários. Ele não reproduz simplesmente os fluxos da maré, mas, ao contrário, os *produz*, da mesma forma que o ditador-demiurgo, que é, ao mesmo tempo, imanente e transcendente em relação às massas.



Fig. 5 – Anônimo. *Manifestação em Milão*, junho 1930, *Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, fotografia.

Fig. 6 – Anônimo. *Manifestação em Palermo*, setembro 1938, Arquivo Luce, Roma, fotografia.

Fig. 7 – Zagnoli. *A visita de Hitler em Napoles*, maio 5, 1938, Arquivo Luce, Roma, fotografia.

O trabalho produtivo (em contraste com o *re*-produtivo) do fotógrafo começa com a escolha de uma perspectiva elevada, como aquela aperfeiçoada há muito pelos pintores de panoramas, sendo um caso a se notar este encarte (já visto anteriormente) com oito painéis, de junho de 1930, de um comício de massa em Milão, que estou justapondo ao panorama de Londres "Rhinebeck", de 1810. Aqui, estamos lidando com um verdadeiro exemplo de uma imagem do tipo oceânica, não apenas com a montagem convencional de quadros, lado a lado, mas também composta como uma foto-mosaico, onde as massas aparecem em toda parte e o líder em lugar nenhum. Como qualquer pessoa que já visitou a Piazza del Duomo, em Milão, pode logo comprovar, a perspectiva que ela oferece é de uma construção altamente artificial, mais próxima a um esquema bizantino do que a um esquema de perspectiva única. A praça foi aberta em fatias, transformada em um trapezóide, com abertura de ângulo de forma a criar a ilusão de um cenário arquitetônico mais vasto e, portanto, um oceano humano mais vasto: uma ilusão de profundidade não *realçada*, mas *comprimida*, visto que os prédios foram girados para fora do eixo pictórico central no processo de expansão da linha do horizonte, e o fundo inteiro da imagem foi puxado para frente em direção à superfície do plano da foto. O efeito final do alargamento visual é paradoxal, de uma forma que tipifica o gênero. Por um lado, cria uma sensação de proximidade e invasão iminente, como se a paisagem citadina estivesse se abrindo para envolver o observador no movimento implacável da multidão. Por outro lado, eleva o observador acima e além da multidão, para uma posição elevada, talvez tão elevada que dela se possa identificar o olho panorâmico da câmera com o olhar do *il Duce*. Este repertório preciso de técnicas de perspectiva e de edição – colocação lado a lado, cortes, colagens, camuflagens e até o uso do aerógrafo – foi aperfeiçoado no curso da década seguinte. Mas tal prática de forma alguma impediu que outros tipos de imaginário da multidão sublime fossem usados,



sejam quadros únicos de estilo soviético e ângulo ortogonal, cenas emblemáticas de esporte de massa, soldados em desfile desaparecendo sob o resplendor do sol, imagens de massa de submultidões específicas – multidão de sanfoneiros, multidão de esportistas, multidão de grupos regionais vestidos com roupas folclóricas tradicionais. Mas seus produtos mais característicos continuam sendo panoramas como esta foto-mosaico da visita de Hitler a Nápoles em 1938. Vamos olhar para o produto final, uma imagem composta da Piazza del Plebiscito, feita com pelo menos oito fotografias distintas. O que deve ser cortado na edição da imagem é uma série de "distrações": espaços vazios na multidão, cabos elétricos correndo até o topo das várias torres de iluminação e de alto-falantes, grupos militares desfilando em cantos opostos da Piazza, uma frota de destróieres escondida na névoa da Bacia de Nápoles. Mais uma vez forçou-se a abertura da própria praça para intensificar a sensação de densidade e alastramento, ao mesmo tempo que a linha do horizonte é empurrada para frente. Todas as características gráficas da imagem foram manipuladas de forma a realçar o enfoque exclusivo nas massas, na sua energia, seu poder e heroísmo em potencial, seu senso de expectativa. Mas expectativa de quê? Ou, colocando a pergunta de outra maneira, o que é que assegura que esta massa oceânica, em particular, venha a proporcionar uma experiência de observação sublime, e não horripilante, ou que as massas em questão serão reconhecidas como possíveis agentes de redenção nacional e não como uma horda destrutiva e sem lei? Esta pergunta pode, com razão, ser feita sobre todos os encartes da *Rivista Illustrata*. A resposta envolve não apenas um malabarismo cuidadoso de proximidade e distância visuais, horizontalidade e verticalidade, realizado por meio da localização da câmera e da execução de cortes, que identificam o próprio olho da máquina fotográfica com ou como um agente mandante externo,

um tipo de *deus ex machina*, semelhante ao próprio líder; mas também dois outros fatores: primeiro, um conjunto de "controles de conteúdo" interno; segundo, um conjunto de estratégias de contextualização.

No caso do primeiro fator – os controles "de conteúdo" internos – as multidões retratadas nos encartes da *Rivista* são coreografadas com rigor. Não com tanto rigor quanto as *Rockettes* ou as congregações de Mole, mas com uma espontaneidade apenas parcial. Em geral, juntavam cidadãos comuns com elementos da juventude fascista, grêmios de trabalhadores e associações de comerciários, trazidos de ônibus das províncias para garantir um espetáculo cheio e entusiástico. No meio deles circulavam cartazes e coordenadores de reuniões prontos para comandar a animação na deixa apropriada, com um repertório preestabelecido de canções. No meio deles também circulavam membros da polícia secreta, agentes invisíveis de vigilância e controle, junto a agentes mais visíveis, como os operadores de câmera de Luce. Mas a presença freqüente de membros uniformizados da milícia, do exército e do Partido Nacional Fascista talvez seja mais significativa porque ela chama a atenção para a íntima conexão entre as imagens emblemáticas e oceânicas de multidão. Em muitas imagens, estas multidões disciplinadas dentro da multidão, dispostas na forma de retângulos, quadrados e lâminas de machado fascistas, interpenetram a massa oceânica de forma a insinuar a possibilidade de uma ser traduzida pela outra. Talvez seja apenas uma questão de tempo antes que todos se juntem em formação e vistam uniformes; talvez seja simplesmente uma questão de distinção de graus de mobilização e compromisso ideológico. Qualquer que seja o caso, existe um emblema oculto em cada representação oceânica. Algumas vezes, ele flutua para a superfície, como no caso da foto-mosaico de Pádua, de setembro de 1938. Algumas vezes, está tão profundamente oculto que seus contornos se fundem com aqueles da própria fotografia.

No caso específico dos panoramas de massa fascistas, o emblema em questão, seja uma machadinha enterrada ou o rosto do *il Duce*, caracteriza-se pelo fato de que as coreografias de massa raramente ocorrem num local neutro. Cenários arquitetônicos – ruínas romanas, palácios renascentistas e barrocos, praças do *Risorgimento* italiano – lembram ao observador que a multidão retratada não é a multidão socialista atemporal, sem lugar, sem face, agrupando-se em torno de princípios abstratos, mas, pelo contrário, é uma multidão *nacional*, moldada por um sentimento nacional de lugar, raça e tradição, se agrupando em torno de princípios delimitados pelo tempo e pelo espaço. E estas arquiteturas do passado são trazidas ao presente por meio de estandartes. Durante a reunião de Nápoles, em 1938, os estandartes, bandeiras, torres, o próprio agrupamento da massa, tudo revelava a iminente aparição de dois líderes, planejada para o cair da noite, hora em que a Piazza del Plebiscito transformou-se em uma fantasmagoria fascista.

Anteriormente, aludi a "estratégias de contextualização" e é a elas que gostaria de voltar agora, uma vez que talvez representem a evolução, de longe, mais inovadora, *vis-à-vis* a tradição panorâmica, e a de maior interesse potencial para a história da fotomontagem moderna. Os panoramas do século anterior destinavam-se a ser vivenciados como artefatos autônomos, hiper-realistas no seu efeito, mas espacial e temporalmente deslocados e deslocadores de seu contexto visual. Os encartes da *Rivista Illustrata*, ao contrário, encontram-se cada vez mais produzidos dentro de um ambiente gráfico altamente elaborado, onde o imaginário visual da multidão interage com imagens do líder, tipografia experimental, fotomontagens, desenhos e caricaturas, sempre em seqüências meticulosamente agrupadas. Por um lado, esta densa elaboração gráfica tem um propósito simbólico: o de moldar a imagem das massas dentro da imagem do líder e/ou do Estado e vice-versa, como se o primeiro, como o *dandy* de Baudelaire, fosse "um espelho tão vasto quanto a própria multidão."[19] Ou seja, por meio de um diálogo visual ininterrupto, um é constantemente apresentado como a contrapartida inevitável do outro. Por outro lado, esta elaboração introduz uma nova dimensão às representações panorâmicas, eliminando ainda mais uma "restrição" ao seu efeito sublime potencial. E esta dimensão é a temporalidade: temporalidade no duplo sentido de seqüência narrativa e simultaneidade. Tal como os cinejornais da época, os panoramas de massa são cada vez mais concebidos como o clímax que vem em seguida a um processo gradual de mobilização regional e/ou nacional; um processo que, por definição, compreende um movimento simultâneo de uma multiplicidade de lugares em direção a um único local, o local de concentração: um movimento mapeado em fotomontagens e seqüências de imagens que, como as peças com as quais o fotomosaico final será composto, muitas vezes são apresentadas em série e depois combinadas numa visão final triunfal onde todas estas imagens e momentos são reunidos, sem costuras, na totalidade, que é o próprio panorama de massa – uma totalidade que, presumivelmente, está projetada para envolver o observador no momento da observação. Em outros casos, o panorama de massa aparece mais cedo, ou mesmo no começo da seqüência, como se fosse seu ponto central ou de partida. Vou mostrar-lhes, muito rapidamente, duas seqüências deste último tipo. A primeira é de outubro de 1932 e se intercala com as comemorações do décimo aniversário da Marcha sobre Roma, com dados estatísticos, numa sucessão de imagens que conduzem do passado fascista ao seu futuro. A seqüência é:

1) a celebração das origens milanesas do fascismo e de seus mártires em 16 de outubro de 1932;

19 The Painter of Modern Life. In *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Edição e tradução para o inglês de Jonathan Mayne (London and New York: Phaidon, 1984), p. 9.



Fig. 9 – Anônimo. Manifestação em Praça Venezia, maio 1935, várias revistas, fotomontagem.

2) uma representação panorâmica do momento presente do fascismo na forma de uma grande concentração na Piazza Venezia, em Roma, sob a égide de Mussolini (que foi retirado da parte central superior da figura);

3) o crescimento do Partido Nacional Fascista, como comprova o número de participantes da marcha: 1,7 milhão de pessoas;

4) a formação e crescimento da milícia fascista (Milícia Voluntária para a Segurança Nacional), o mecanismo através do qual Mussolini trouxe disciplina e arregimentou os mais combativos elementos de brigada;

5) a proliferação dos grupos da juventude fascista (*Piccole Italiane*, *Avanguardisti*, *Giovani Italiane*, *Balilla*, *GUF* e *ONB*) numa consagração do destino glorioso do fascismo;

6) a formação de massa abstrata aparentemente infinita.

Aqui a narrativa é conduzida de modo convencional. O fascismo começa como um pequeno movimento fora da lei; sua transformação em movimento de massa depende de Mussolini, o fundador do Partido, e das várias ramificações que disciplinam o fascismo fora da lei e constroem uma ponte entre a classe popular italiana e o Partido e a Milícia, rendendo frutos na forma de uma sociedade de massa completamente fascistizada. No caminho, o movimento desce de Milão para Roma e, então, de Roma marcha para fora, em direção às fronteiras em expansão de um renovado império.

Uma segunda seqüência, de março de 1941, é mais ousada. Ela alterna páginas filtradas através das cores que compõem a bandeira italiana com cenas de multidão e manchetes de cartazes. Começa com uma composição estritamente tipográfica, composta com o usual tipo Futura romanizado. Seguem-se, então:

1) duas páginas de texto, uma ao lado da outra, tendo como costura vertical entre elas uma multidão abstrata conduzindo a placa "Nápoles";

2) uma multidão vista pelo filtro vermelho, em página inteira, com a placa "Turim", justaposta a uma continuação do mesmo texto, agora alternando tipos verdes e pretos;

3) uma fotomontagem em "tela dividida" (*split screen*) de agrupamentos de massa: agrupamentos civis, na parte inferior, rotulados como Milão, Catania, Genoa e Bari; um agrupamento militar no panorama de dois painéis que se expande na parte superior, rotulado de Roma;

4) uma página inteira, em preto-e-branco, composta de sete imagens (uma, rotulada de Bolonha, atravessando a página inteira; as outras ficam na metade da página) de agrupamentos de massa em diversas cidades, justapostas à conclusão do texto, em forma de título de *banner*, em que se lê "VITÓRIA, ITÁLIA, PAZ COM JUSTIÇA ENTRE OS POVOS."

A imagem das massas une a seqüência inteira, vertical ou horizontalmente, flutuando pelas páginas junto com as cores da bandeira italiana e as transcrições de um discurso feito por Mussolini em Nápoles, conclamando a massa popular a se levantar e triunfar contra os inimigos da Itália. Aqui o panorama de massa está, ao mesmo tempo, em todo lugar e em lugar nenhum. Ele aparece tanto como um todo irredutível, de onde outras imagens de mobilização de massa se irradiam, quanto como um elemento gráfico autônomo que pode ser "citado" como a sinédoque de uma totalidade que abrange o ditador e a nação. Uma totalidade ordeira, porque a presença dominadora do ditador está pressuposta na presença não menos dominadora do homem com a máquina fotográfica, o aerógrafo, as tesouras, a cola, a tinta e as fontes. Este homem dá forma a quadros individuais onde os espaços foram sistematicamente editados através de cortes, de modo a evocar um Estado nacional perpetuamente mobilizado, um Estado nacional explodindo de energia. Então, ele monta livremente estes quadros individuais formando um ambiente gráfico saturado de palavras, estatísticas, cores, imagens de ondas revolucionárias agitando-se. Tudo para sugerir que, sob o fascismo, a sublimidade tornou-se uma característica integral da vida cotidiana. Mas um fato da vida construtivo e controlado. Sejam independentes ou não, os panoramas de massa concernem tanto o desencadeamento de ondas revolucionárias quanto sua tranqüilização ou canalização, concernem tanto os infinitos oceanos quanto a finidade absoluta do quadro, da grade, da geometria da página, da edição, do corte. Em suma, podemos dizer que, politicamente disciplinada pelo líder, a multidão é *pictoricamente* disciplinada através da fotomontagem.

IV *Extravasando*

A crescente importância das estratégias de contextualização prenuncia o impacto do filme sobre as artes gráficas e a fotografia contemporâneas,

o que significa um sentimento crescente de que os retratistas panorâmicos estavam ainda trabalhando com restrições muito grandes à sua arte sublime. A sobreposição entre o fotográfico e o cinematográfico é considerável, mas foge do alcance desta apresentação. Portanto, gostaria de concluir, em vez disso, com algumas breves reflexões sobre o impacto mais amplo do panorama de massa dentro da cultura gráfica modernista e, em seguida, com uma alusão a um 'extravasar' pós-Segunda Guerra Mundial. O que me interessa aqui é a emergência e a ubiqüidade das imagens abstraídas das massas como citações visuais: citações justamente das convenções "oceânicas" cuja história venho reconstituindo no contexto italiano; citações que, pode-se argumentar, transportam a massa oceânica de volta aos emblemas geométricos abstratos de um tipo bem distinto. Até que ponto, para os propósitos em questão, o caso italiano pode ser considerado uma norma é, obviamente, uma questão em aberto. Enquadramentos ideológicos, com certeza, fazem diferença, apesar desta ser mais de nuança do que de substância. E indiquei o tempo todo algumas das características distintamente "fascistas" dos encartes da *Rivista Illustrata*. Uma história de caso da iconografia de massa soviética, por exemplo, teria encontrado uma imaginação panorâmica comparável atuando em imagens como *A corrente está ligada*, de El Lissitzky (1932) ou *A URSS em construção*, quadro fotográfico de Rodchenko e Stepanova (1938); a primeira, elaborada em uma seqüência que casa, visualmente, eletrificação com coletivização; a segunda, justapondo trabalhadores agrupados com padrões de estampas têxteis. Mas esta imaginação, em acordo com os valores do internacionalismo comunista, enfatiza representações abstratas da multidão e/ou a relação da multidão com a maquinaria industrial, ao mesmo tempo que tira a ênfase de nomes de lugares, cenários arquitetônicos, e de imagens apresentando particularidades raciais, regionais ou históricas. Também tende a colocar estas imagens, construídas de acordo com a mesma perspectiva do olho do pássaro de suas contrapartidas fascistas, em diálogo com os tipos de tomadas heróicas, de perspectiva diagonal acima do chão, de heróis trabalhadores, abundantes nos filmes de Dovchenko e Eisenstein. (Apesar de este último ter deixado uma forte marca também na arte política fascista e liberal-democrata.) Da mesma forma, uma história de caso da fotografia de massa americana teria achado correspondência na prática italiana e soviética (auto-evidente nesta imagem de 1941 feita por Arthur Siegel intitulada "O direito de reunião"), mas uma correspondência dentro de um cenário onde o que prevalece, ao contrário, são composições como a *suite* de Coney Island, de autoria de Weegee, construída em torno de um primeiro plano onde indivíduos estão visíveis, com todas as suas particularidades, como membros de uma família ou de grupos sentimentais. Como nos encartes de multidão que apareciam nas páginas da





Fig. 8 – Reclamo para Magneti Marelli, junho 1935, várias revistas, fotomontagem.

Fig. 10 – Reclamo para Pirelli, março 1938, várias revistas, fotomontagem.

revista *Life*, a coletivização na América do Norte está tipicamente associada a atividades de lazer, menos com a construção da nação do que com a participação na religião secular que é o trabalho recompensado pela abundância e pelo divertimento. Estudos de caso da Alemanha nazista, do Brasil de Getúlio e da China maoísta teriam produzido convergências e divergências adicionais de tipo semelhante. Ainda assim, apesar de todas estas diferenças, o que parece particularmente notável são as continuidades: continuidades técnica/tecnológica/gráfica, e também continuidades de um tipo histórico-cultural e, talvez, até antropológico.

É claro que não pode haver dúvida de que os grupos industriais italianos sabiam exatamente o que significava "citar" as massas oceânicas quando colocavam anúncios na *Rivista Illustrata*, como os dois que mostrarei em seguida. O primeiro, de Magneti Marelli, é de junho de 1935 e retrabalha as convenções que viemos analisando. A forma é tão explícita porque ele aplica, separadamente, uma inserção circular e um panorama de massa de uma fotomontagem anterior que comemora a fundação da rádio nacional italiana, inserindo, abaixo do líder, com a forma de seu pódio, um possante amplificador, e entre a inserção circular e o panorama, uma série de alto-falantes cuja potência de amplificação se revela como a força que une o líder e a massa. Na segunda propaganda publicitária, publicada em março de 1938 pela empresa de pneus Pirelli, as massas ocuparam a inserção circular, remodelada como uma roda de automóvel, movendo-se acima do prolongamento da letra maiúscula P de Pirelli. Dentro da roda e sobre a multidão está o diagrama de uma fábrica, pairando, parecido com o da Casa Balilla, retratada em um panorama de massa da *Rivista Illustrata* de dezembro de 1932. Aparecendo por trás está uma estrela militar e um fasces composto de veículos militares, industriais e civis – caminhões, tratores, carros, aviões e motocicletas –, todos com os pneus da Pirelli. A composição é geométrica, mas designá-la como tal



Fig. 11 – László Moholy-Nagy. *Verantworte* (Seja responsável!), 1930, fotomontagem.

não significa dizer que ela seja desprovida de conteúdo, neutra ou puramente ornamental, uma vez que a estrela, o fasces e o círculo de trabalhadores representam emblemas de uma modernidade fascista definida pela mobilização nacional e pelo movimento acelerado. O que significa que círculos de trabalhadores não são, afinal, menos emblemáticos que os relógios vivos de Arthur Mole; é que, simplesmente, eles atuam dentro de um contexto em que os símbolos tradicionais perderam seu valor, a não ser que, como o fasces, tenham sido impregnados de um conteúdo industrial. Mas o que dizer, então, de imagens como a fotomontagem de 1930 de Moholy-Nagt, *Verantworte!* (ou "Seja responsável!"), onde as massas são transformadas em tiras decorativas panorâmicas? Uma recente (e um tanto maçante) descrição de catálogo aponta, com referência a *Verantworte!*, que "as cenas de multidão sugerem manifestações; a boca da mulher pode representar a importância de se falar abertamente, apesar de ela aparecer estranhamente glamourosa." A montagem é "um chamado à ação, apesar de a causa não estar ainda identificada".[20] Longe de representar um desejo de falar abertamente, a face feminina "estranhamente glamourosa" une-se à massa oceânica, de forma a sugerir uma equivalência fundamental. Ambas são objetos voláteis dos desejos masculinos modernos; ambas devem ser abordadas com um misto de expectativa e ansiedade, o que significa com cautela. Anúncios publicitários italianos das gravações dos discursos de Mussolini em discos de 78 rpm mostram uma convenção gráfica semelhante. A palavra do líder se irradia para fora do seu corpo, ao mesmo tempo modelando as massas em anéis concêntricos e atravessando estes mesmos anéis ao longo de um vetor diagonal ancorado no título DUCE, envolvido por dois círculos. Este último é um microfone surgindo do pódio ou um segundo punho erguido? Ou é o interruptor, através

20 *In Focus – László Moholy-Nagy* (Malibu: J. Paul Getty Museum, 1995), p. 78.

do qual a corrente elétrica da multidão é ligada, ou a alavanca que guia os motores que dirigem o navio do Estado? Pouco importa. A massa oceânica seduz e faz vibrar e, ao fazê-lo, ameaça a individualidade; mas seus agrados podem ser, de imediato, aceitos e superados através do recurso da disciplina geométrica. O chamado à ação de Moholy pode ser muito mais cauteloso que o chamado feito pela empresa de gravações do Estado italiano para que se comprem cópias dos discursos eletrizantes de Mussolini, mas, cauteloso ou não, permanece ilegível, fora do quadro do panorama de massa.

A palavra (ou melhor, gesto visual) final terá que ir para Andy Warhol, cujo trabalho, a partir de meados dos anos sessenta, tanto trafega no imaginário do panorama de massa quanto desnuda o tropo gráfico central deste. Apenas uma década depois do que pode ser tido, talvez com razão, como o começo do fim da era das multidões de Le Bon, Warhol encontrou na política contemporânea voltada para as massas, especialmente da forma como é refratada pelas lentes cor-de-rosa da propaganda comunista chinesa, a imagem refletida da sociedade do espetáculo que ele já vinha enaltecendo em suas imagens em série das celebridades de Hollywood. Assim, a seus retratos seriados de Marilyn e aos de batidas de carros, ele acrescentou uma última contribuição à linhagem de panoramas de massa, que resgatei nesta apresentação. Intituladas *Multidão nos. 1,2 e 3* (*Crowd # 1,2 and 3*), estas imagens tomam a forma de grandes gravuras de *silk-screen* granulosas de massas abstratas, construídas, como as imagens da estrela de Hollywood e das batidas, a partir de unidades visuais separadas. A cena resultante poderia ter sido oceânica, não fosse pelo fato de que, aqui, os quadros são separados. As costuras são aparentes, os 'ladrilhos' não têm junção, a textura da imagem fotográfica ficou granulosa, como se tivesse sido impressa numa folha de papel jornal barato, o que faz o senso de amplidão, poder e sublimidade parecer mais do que apenas antiquado, mais do que apenas fabricado. A química volátil de Le Bon parou de funcionar, pelo menos sob as condições do capitalismo pós-industrial e, à luz da extinção da multidão, as ondas revolucionárias parecem ser feitas e desfeitas de acordo com os caprichos de uma lógica volátil que não é descorrelacionada: aquela que é estruturada pela necessidade de entretenimento, ou seja, pela necessidade de novidade. Uma pátina de anacronismo e obsolescência, talvez definitiva, desceu sobre a multidão oceânica, de tal forma que, quando sua imagem, outrora heróica, agora bruxuleia ao vivo, nas telas de televisão, ela aparece já como uma imagem do passado, como material vindo da fechada e selada câmara mortuária da modernidade.

Este livro foi produzido no Rio de Janeiro em maio de 2004 por Edições Casa de Rui Barbosa. Textos compostos em ITC Stone. Fotolitos produzidos por Rainer Rio. Impressão e acabamento pela gráfica Markgraph. Papel utilizado para o miolo: pólen soft 70 g/m²; para a capa: cartão supremo 250 g/m². Tiragem: 1.000 exemplares.

levar o eventual leitor diretamente ao cerne do que lhe interessa.
Tal como o seminário, que enfocou as possibilidades abertas para a historiografia pelo estudo da literatura em suas relações com a materialidade dos meios em que ela se configura, esta obra voltou-se para as formas de comunicação escrita: o manuscrito, o impresso, e o eletrônico, bem como para tipos diversos de impresso – livro, revista, jornal, folheto –, e para as transformações nas relações entre a obra e seus suportes, entre autores, leitores e obras, entre os textos, sua produção e seus modos de transmissão.
E conseguiu conservar do evento a fantástica vitalidade que até hoje é lembrada com saudade, aqui registrada com bastante fidelidade, graças ao esforço e à competência das organizadoras.

Rio de Janeiro, maio de 2004.

Rachel Valença
Diretora do Centro de Pesquisa
da Casa de Rui Barbosa

Esta publicação reúne os trabalhos apresentados no seminário internacional "A Historiografia Literária e as Técnicas de Escrita: do manuscrito ao hipertexto", realizado na Casa de Rui Barbosa, por iniciativa do Setor de Filologia. O encontro voltou-se para as perspectivas historiográficas abertas pelo estudo sistemático das relações entre literatura e técnicas comunicativas, entre a imaginação literária e a materialidade dos meios em que ela se configura, dando atenção especialmente aos três modos de comunicação escrita (manuscrito, impresso, eletrônico), assim como às formas diversas de impresso (livro, revista, jornal, folheto), responsáveis por transformações significativas nas relações entre obra e suporte, entre autor, leitor e obra, entre matéria textual e modalidades diversas de produção e transmissão de textos.

ISBN 857004252-3
9 788570 042521