

# REVISTA DE LETRAS

# UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

## Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

## Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

## Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

## Diretor da FCL

José Luís Bizelli

## Vice-Diretor da FCL

Luiz Antônio Amaral

## REVISTA DE LETRAS

### Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Antonio Roberto Esteves

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Ricardo Maria dos Santos

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

### Editores

Ricardo Maria dos Santos

Sérgio Mauro

### Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

# REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505  
ISSN Eletrônico 1981-7886  
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.52	n.2	p.1-210	jul./dez. 2012.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:  
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS  
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara  
14800-901 – Araraquara – SP  
Departamento de Letras Modernas  
e-mail: [revistadeletrasunesp@yahoo.com.br](mailto:revistadeletrasunesp@yahoo.com.br)  
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)  
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): [cvernasc@marilia.unesp.br](mailto:cvernasc@marilia.unesp.br)

*Arte da Capa:* Lúcio Kume  
*Normalização:* Tânia Zambini  
*Diagramação:* Eron Pedroso Januskevictz  
*Impressão:* Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:  
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:  
*The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:*

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

## SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação ..... 7
  
- *Falling Man*: a literatura em busca de possíveis significados para um espaço vazio  
*Falling Man*: literature in search of possible meanings to an empty space  
*Gisèle Manganelli Fernandes e Márcia Corrêa de Oliveira Mariano* ..... 9
  
- O rei e a sátira contra a nobreza: considerações sobre a poesia satírica de Afonso X, um rei-trovador do século XIII  
The king and satire against the aristocracy: considerations on the satirical poetry of Alfonso X, a king-poet of the thirteenth century  
*José D'Assunção Barros* ..... 33
  
- A Tipologia do Viajante Oswald de Andrade em 1912  
The Typology of the Traveler Oswald de Andrade in 1912  
*Benilton Cruz* ..... 47
  
- A presença do febril em “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”  
The presence of the feverish in “Ode Triunfal” and “Ode ao burguês”  
*Suillan Miguez Gonzalez* ..... 59
  
- Do teatro ao cometa: contribuições da revista *L'Illustration* para a ética e a estética de *O Retrato*  
From the theatre to the comet: contributions of the magazine *L'Illustration* to the ethics and aesthetics of *O Retrato*  
*Márcio Miranda Alves* ..... 73
  
- Revisão do Lansonismo: o cientificismo brando de Gustave Lanson e a perpetuação acadêmica da história literária  
A Revision of Lansonism: Gustave Lanson's soft scientificism and the academic perpetuation of literary history  
*Nabil Araújo de Souza* ..... 95

▪ Murilo Mendes, Francis Ponge e o poema em prosa Murilo Mendes, Francis Ponge and the prose poem <i>Patrícia Aparecida Antonio</i> .....	113
▪ Machado de Assis cronista: “Bons Dias!” no avesso da república Machado de Assis “cronista”: “Bons Dias!” on the reverse of the republic <i>Marta Passos Pinheiro</i> .....	133
▪ Martins Pena folhetinista, uma faceta midiática transcultural A transcultural media facet by the playwright Martins Pena <i>Priscila Renata Gimenez</i> .....	147
▪ Entre-Je, entre-Il e entre-Autres, a memória: Louis-René Des Forêts Between-Je, between-Il and between-Autres, the memory: Louis-René Des Forêts <i>Leila de Aguiar Costa</i> .....	161
▪ Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze Falling short or beyond metaphors: the poetic writing in Deleuze’s philosophy <i>Annita Costa Malufe</i> .....	185
ÍNDICE DE ASSUNTOS .....	205
<i>SUBJECT INDEX</i> .....	207
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> .....	209

## APRESENTAÇÃO

A simples apresentação dos densos ensaios que compõem o presente volume dará com certeza apenas uma pálida ideia da riqueza que neles está contida. De qualquer modo, nos próximos parágrafos, tentaremos elaborar uma síntese cujo único objetivo será o de convidar o leitor a desfrutar da ampla gama de temas e discussões propostas por ensaístas de várias instituições culturais e acadêmicas brasileiras.

De fato, praticamente todos os gêneros literários, além de períodos históricos de diversas literaturas, encontraram espaço neste volume. Longe de constituir um “defeito”, a ausência de um fio condutor comum a todos os ensaios demonstra que, quase casualmente, a **Revista de Letras** 52.2 deu espaço “democrático” a múltiplas formas de investigação literária e científica.

Da análise das crônicas do rei-trovador Afonso X, do século XIII português, ao atualíssimo *The Falling Man*, que remete aos acontecimentos fatídicos de 11 de setembro de 2001, passando pela sutil análise do “folhetim teatral” de Martins Pena, até chegar às memórias de viagens à Europa na narrativa de Oswald de Andrade, ou à original comparação entre as poéticas de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, o leitor será permanentemente convidado a passear pelos bosques intrincados da literatura mundial.

Embora não haja propriamente um elemento comum aos ensaios, como já afirmamos antes, pode-se ressaltar que a análise comparativa fez-se presente com maior força nesta edição. Além do já referido paralelo entre Álvaro de Campos e Mário de Andrade, chamamos a atenção dos nossos leitores para os estudos comparativos entre Murilo Mendes e Francis Ponge e para o trabalho, de cunho prevalentemente filosófico, que confronta Roland Barthes e Gustave Lanson.

Finalizando, encontram-se os estudos instigantes sobre as crônicas de Machado de Assis, sobre o teatro de Martins Pena, a pertinente análise das influências da revista francesa *L'Illustration* na narrativa de Erico Verissimo e a investigação do papel da memória nos escritos de Louis-René des Forêts.

Enfim, nossos agradecimentos a todos os que nos enviaram contribuições, aos pareceristas que avaliaram os trabalhos que recebemos, a Tânia Zambini pela normalização da revista e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, dezembro de 2013

Os editores



*FALLING MAN:*  
A LITERATURA EM BUSCA DE POSSÍVEIS  
SIGNIFICADOS PARA UM ESPAÇO VAZIO

Giséle Manganelli FERNANDES\*  
Márcia Corrêa de Oliveira MARIANO\*\*

- **RESUMO:** Os atentados de 11 de setembro originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando repensar os acontecimentos. Neste sentido, este trabalho apresenta uma investigação a respeito da maneira como um romance se apropriou desse episódio para reavaliá-lo. Com os ataques, os Estados Unidos experimentaram uma forte sensação de vulnerabilidade, desencadeando reações do governo americano, que formulou com bastante rapidez uma nova doutrina de segurança nacional, baseada no combate ao terrorismo. Este artigo analisa as estratégias narrativas utilizadas pelo autor americano Don DeLillo (2007a) no romance *Falling Man*, para reexaminar a tragédia. Textos teóricos e críticos sobre a relação entre Literatura e História, ficção Pós-Moderna e terrorismo fundamentam as discussões aqui apresentadas. Este estudo objetiva ampliar os questionamentos acerca dos fatos que levaram à catástrofe e suas consequências, examinando personagens e grupos ligados ao 11 de setembro, revelando múltiplas verdades, condicionadas social, ideológica e historicamente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pós-Modernismo. Terrorismo. Literatura e História. 11 de setembro. Don DeLillo.

## Introdução

Na manhã de 11 de setembro de 2001, dezenove terroristas da Al-Qaeda sequestraram quatro aviões comerciais, e duas aeronaves atingiram as Torres Gêmeas

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista . IBILCE. Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto, SP – Brasil. 15054-000 – gisele@ibilce.unesp.br

\*\* Mestre em Teoria da Literatura e Doutoranda em Teoria e Estudos Literários – UNESP – Universidade Estadual Paulista. IBILCE. Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto, SP – Brasil. 15054-000 – marciaa.com@gmail.com

Artigo recebido em 31/10/2012 e aprovado em 08/04/2013

do *World Trade Center* em New York. As duas torres caíram em duas horas. O terceiro avião atingiu o Pentágono e o outro caiu em uma área em Shanksville, Pensilvânia.

O governo americano deflagrou a “Guerra ao Terror” por meio de ações militares contra o Afeganistão e o Iraque, este último acusado de possuir armas de destruição em massa.

A tragédia de 11 de setembro marcou um novo capítulo na História. Os ataques originaram uma vasta gama de manifestações artísticas, as quais não somente procuram explicações plausíveis para a tragédia, mas também tentam revisita-la.

Entre os que abordaram o tema, temos o escritor, dramaturgo e ensaísta norte-americano Don DeLillo, um dos mais conceituados autores contemporâneos. DeLillo tem uma produção literária que tenta desvendar os conflitos e culturas dos Estados Unidos, revisando o passado de maneira crítica, por meio de abordagens de fatos históricos. Seus romances retratam uma América atual e abordam questões como o poder da imagem, teorias conspiratórias, terrorismo, consumismo, alienação do indivíduo contemporâneo e sua contestação dos valores morais, sociais e religiosos, entre outros.

Em um de seus ensaios para a revista *The New York Times*, intitulado *The Power of History*, DeLillo (1997, p.62-63) afirma considerar-se “[...] *a writer who has customarily searched out his subjects in the more or less immediate present*”<sup>1</sup>, pois, para ele “[...] *fiction is about reliving things. It is our second chance*”<sup>2</sup>. Assim, consagra-se como um escritor pautando-se na análise do momento presente, ocupado em “reviver” os momentos históricos do passado, concedendo-nos uma “segunda chance” para reavaliá-los.

Ora, de acordo com a teórica Linda Hutcheon (1993, p.33) “[...] *our common-sense presuppositions about the ‘real’ depend upon how that ‘real’ is described, how it is put into discourse and interpreted*”<sup>3</sup>. Hutcheon (1993, p. 78) apresenta seu conceito de “metaficção historiográfica”, afirmando que ficções pós-modernas problematizam a relação entre História e Literatura, pois somente conhecemos o passado por meio de “textual traces”, isto é, arquivos, testemunhas e historiadores. Segundo a teórica,

[...] *the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed – not found – order is imposed upon them, often overtly by the narrating figure. The process of making*

---

<sup>1</sup> “[...] um escritor que costumeiramente tem procurado seus temas no presente mais ou menos imediato” (DeLILLO, 1997, p. 62, tradução nossa).

<sup>2</sup> “[...] a ficção é sobre coisas revividas. É a nossa segunda chance” (DeLILLO, 1997, p. 63, tradução nossa).

<sup>3</sup> “[...] nossos pressupostos de senso comum sobre o ‘real’ dependem de como o real é descrito, como é posto em discurso e interpretado” (HUTCHEON, 1993, p. 33, tradução nossa).

*stories out of chronicles, of constructing plots out of sequences, is what postmodern fiction underlines. This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation.*<sup>4</sup> (HUTCHEON, 1993, p.66-67).

No que tange a essa discussão, o historiador Hayden White (1994), em seu livro *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, aborda os discursos históricos e ficcionais e sugere como os historiadores interpretam e constroem suas narrativas:

Os historiadores interpretam seu material de duas maneiras: ou escolhendo uma estrutura de enredo que confira às suas narrativas uma forma reconhecível, ou escolhendo um paradigma de explicação que dê aos seus argumentos uma forma, um impulso e um modo de articulação específicos. [...] Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). (WHITE, 1994, p.86-138).

Na esteira dessas abordagens, cabe ainda salientar que para o filósofo francês Paul Ricoeur (2007, p.356), “a história é fadada ao revisionismo”. A partir dessas considerações, podemos concluir que há múltiplas maneiras de abordar um fato histórico.

No romance *Falling Man*, DeLillo (2007a) enfatiza a existência de “verdades”, não apresentando uma visão totalizadora, algo característico de ficções pós-modernas, como podemos verificar na seguinte afirmação de Linda Hutcheon (1993, p.66):

*What has surfaced is something different from the unitary, closed, evolutionary narratives of historiography as we have traditionally known it: as we have been seeing in historiographic metafiction as well, we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few, and I might add, of women as well as men.*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> “[...] os eventos não parecem mais falar por si mesmos, mas revelam-se conscientemente compostos em uma narrativa, cuja ordem construída, não encontrada, é imposta sobre eles, muitas vezes visivelmente pela figura do narrador. O processo de fazer histórias a partir de crônicas, de construir enredos a partir de sequências, é o que a ficção pós-moderna enfatiza. Isso de forma alguma nega a existência do passado real, mas chama atenção para o ato de impor ordem sobre aquele passado, de codificar estratégias de construção de significado por meio da representação” (HUTCHEON, 1993, p. 66-67, tradução nossa).

<sup>5</sup> “O que vem à tona é algo diferente das unitárias, fechadas e evolucionárias narrativas da historiografia, como nós a conhecemos tradicionalmente: como temos presenciado na metaficção historiográfica, temos agora as histórias (no plural) dos perdedores, assim como as dos vencedores, do regional (e colonial), bem como as do centro, dos muitos silenciados e dos poucos que se fazem ouvir, e devo acrescentar, das mulheres e dos homens” (HUTCHEON, 1993, p.66, tradução nossa).

Assim, fatos passados recebem novos significados. A metaficção historiográfica, utilizando-se de textos e intertextos literários e históricos, em vez de legitimar o passado, passa a problematizá-lo, questionando a História como verdade incontestável e levando-nos a uma apreensão mais rica dos fatos. Rejeitando a construção mimética dos acontecimentos e os discursos totalizadores e autoritários, seu objetivo é despertar a agudeza da nossa consciência e o nosso pensamento crítico.

Concernente a esse resgate da História, pela Literatura, DeLillo (apud DeCURTIS, 1994, p.56) tece o seguinte comentário:

*I think fiction rescues history from its confusions. It can do this in the somewhat superficial way of filling blank spaces. But it also can operate in a deeper way: providing the balance and rhythm we don't experience in our daily lives, in our real lives. So the novel which is within history can also operate outside it – correcting, clearing up and, perhaps most important of all, finding rhythms and symmetries that we simply don't encounter elsewhere.<sup>6</sup>*

Ainda nessa linha de raciocínio, Nicolau Sevcenko aponta a importância da Literatura para o entendimento da História:

A criação literária revela todo o seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância completa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção. (SEVCENKO, 1983, p.246).

E essas “mais variadas significações” são as formas que o autor encontra para despertar na mente do leitor a consciência histórica, como vemos em *Falling Man* (DeLILLO, 2007a).

## O texto literário em foco: *Falling Man*

DeLillo (2007a), em *Falling Man*, retrata os trágicos eventos de 11 de setembro de maneira peculiar, sob o ponto de vista do cidadão comum e dos terroristas. Por

---

<sup>6</sup> “Penso que a ficção resgata a história de suas confusões. Ela consegue fazer isso de maneira um tanto superficial, preenchendo os espaços em branco. Mas pode também operar de modo mais profundo: fornecendo o equilíbrio e o ritmo que não vivenciamos em nossas vidas diárias, em nossas vidas reais. Assim, o romance que aborda a história pode também operar fora dela. – corrigindo, esclarecendo e, talvez o mais importante de tudo, encontrando ritmos e simetrias que simplesmente não encontramos em nenhum outro lugar” (DeLILLO apud DeCURTIS, 1994, p.56, tradução nossa).

meio de sua obra, o autor manifesta suas visões sobre os ataques terroristas e analisa os fatos sob diversas perspectivas.

Dessa forma, o romance permite-nos fazer uma releitura dos atentados de 11 de setembro, um passado que deve ser posto em debate para podermos problematizar o discurso histórico oficial.

A personagem principal de *Falling Man* é o advogado Keith Neudecker, de 39 anos. Ele trabalhava no *World Trade Center* na manhã dos atentados e, embora tenha conseguido escapar da morte, não ficará livre do trauma que ocupará sua vida a partir daquele dia.

O romance discute os conflitos vividos por Keith, a volta para a casa junto ao filho e à ex-mulher (Lianne) e seu rápido *affair* com Florence Givens (também sobrevivente do *World Trade Center* e proprietária da pasta carregada por ele ao sair de uma das torres), assuntos como o mal de Alzheimer, a crença/descrença em Deus, entre outros. O texto evoca os momentos cruéis nas torres em chamas, com pessoas pulando das janelas, simbolizadas pela personagem do Homem em Queda, um artista performático que se joga de prédios e pontes, preso por um cinto de segurança. A obra descreve, ainda, o cotidiano dos terroristas, do plano de ataque, em Hamburgo, passando pelas aulas de pilotagem na Flórida até o choque contra os prédios.

Na obra de DeLillo, a ponte entre Literatura e História encontra-se presente por meio de Keith (um homem comum, representando as milhares de pessoas que foram vítimas do ataque de 11 de setembro) e o terrorista Mohamed el-Amir el-Sayed Atta, terrorista que assumiu o comando do voo 11 da American Airlines nos atentados de 11 de setembro, segundo *The 9/11 Commission Report* (KEAN et al., 2004). A obra é estruturada em três partes, subdivididas em capítulos sintéticos e a justaposição de períodos curtos e longos oferece dinamismo ao romance. Percebemos uma quebra da linearidade quando um capítulo começa narrando uma cena; então, ela é interrompida, anuncia-se uma nova e alguns capítulos depois resgata-se aquela cena anterior.

Don DeLillo realiza essa incorporação/revisão da História pela Literatura de maneira fragmentada, mostrando que possuímos hoje fragmentos do passado, fragmentos de “verdades”, e não uma verdade absoluta, segundo aponta-nos Hutcheon (1991). A História é vista como um processo, não como algo inquestionável do passado. Ela existe para que possamos reavaliá-la.

Cada parte de *Falling Man* é representada por um nome: Bill Lawton, Ernst Hechinger e David Janiak. O primeiro seria o “fantasma mítico” de Bin Laden na visão das crianças, sugerindo o medo e a paranoia dos dias subsequentes aos ataques e o temor em pronunciar o nome do suposto causador daquela tragédia, “*the man*

*whose name maybe we all know even if some of us are not supposed to know*” (DeLILLO, 2007a, p.153).

Ernst Hechinger era o nome verdadeiro de Martin Ridnour, namorado de Nina Bartos, mãe de Lianne. Ele era um ativista radical e talvez um terrorista, segundo Lianne, para quem Martin representaria a ligação entre o racional e a dúvida. Ademais, a personagem supostamente faria uma transição entre o terrorismo dos radicais Europeus e o terrorismo Islâmico. Martin talvez visse os fundamentalistas islâmicos de maneira diferente, comparando-os aos esquerdistas americanos e aos europeus dos anos 60 e 70. Essa comparação crítica revela-se no seguinte diálogo entre Nina e Lianne, enquanto falavam de Martin:

*He thinks these people, these jihadists, he thinks they have something in common with the radicals of the sixties and seventies. He thinks they're all part of the same classical pattern. They have their theorists. They have their visions of world brotherhood.*<sup>8</sup> (DeLILLO, 2007a, p.147).

DeLillo justapõe os terroristas de 11 de setembro com o misterioso Ridnour, ou Hechinger, destacando o terrorismo do passado e o do presente. O romance chama a atenção para a única “arte” que Martin mantém em seu apartamento: um cartaz com os rostos e nomes de 19 terroristas alemães procurados pela polícia (alusivo aos 19 membros do Baader-Meinhof, sondados por vários crimes nos anos 70). Comparando-os aos 19 terroristas responsáveis pelos ataques ao WTC e ao Pentágono, cujas fotos foram divulgadas pelo FBI, somos levados a pensar historicamente sobre as ações terroristas no mundo e suas causas e consequências.

No entanto, a ligação entre Martin e o Baader-Meinhof torna-se mais clara à luz de um conto de DeLillo, chamado *Baader-Meinhof*, publicado em abril de 2002, na revista *The New Yorker*. Nele, como em *Falling Man*, o autor salienta as ambiguidades na identidade de um terrorista. O título do conto refere-se às pinturas em preto e branco, do artista Gerhard Richter, intituladas *October 18, 1977*, baseadas em imagens do grupo Baader-Meinhof, em exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York. DeLillo (2002, p. 78) chama à atenção a qualidade turva das pinturas, interpretadas como “*nuances of obscurity and pall*”<sup>9</sup>. As identidades das pessoas, nas fotos, são obscuras, isto é, elas poderiam ser qualquer um. Dessa

<sup>7</sup> “[...] o homem que o nome dele a gente talvez até já saiba, apesar de não poder saber” (DeLILLO, 2007b, p.158).

<sup>8</sup> “Ele acha que essas pessoas, esses jihadistas, ele acha que eles têm alguma coisa em comum com os radicais dos anos 60 e 70. Ele acha que todos fazem parte do mesmo padrão clássico. Eles têm os teóricos deles. Têm visões de fraternidade universal” (DeLILLO, 2007b, p.152).

<sup>9</sup> “nuances de obscuridade e medo súbito” (DeLILLO, 2002, p.78, tradução nossa).

forma, Martin poderia ser um terrorista, de acordo com os pensamentos de Lianne, “*but he was one of ours [...], which meant godless, western, white*”<sup>10</sup> (DeLILLO, 2007a, p.195).

A terceira parte do livro é representada pelo nome David Janiak, identidade de um artista performático conhecido como “Falling Man”, que se joga de prédios e de pontes, preso por um cinto de segurança. Janiak remete-nos, também, a um artista real, o fotógrafo americano Kerry Skarbakka, que desafia a morte ao protagonizar saltos de alto risco, compondo a série de fotos *Life goes on* (LISBERG, 2005). Essa estratégia, no romance, é uma maneira de evocar os momentos nas torres em chamas em que pessoas caíram ou foram obrigadas a pular das janelas, simbolizados pelo “Homem em Queda”. Observemos alguns trechos do livro, a respeito dessa personagem:

*A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct [...].*

*There was something awful about the stylized pose, body and limbs, his signature stroke. [...]*

*There is some dispute over the issue of the position he assumed during the fall, the position he maintained in his suspended state. Was this position intended to reflect the body posture of a particular man who was photographed falling from the north tower of the World Trade Center, headfirst, arms at his sides, one leg bent, a man set forever in free fall against the looming background of the column panels in the tower?<sup>11</sup> (DeLILLO, 2007a, p.33-168-221).*

Inferimos, assim, que o “Homem em Queda” seria uma alusão à imagem capturada pelo fotógrafo americano Richard Drew (Foto 1), uma foto perturbadora que passaria a simbolizar a vulnerabilidade e a dor de uma nação considerada tão poderosa como os Estados Unidos.

---

<sup>10</sup> “mas era um dos nossos [...], ou seja, ateu, ocidental, branco” (DeLILLO, 2007b, p.204).

<sup>11</sup> “Havia um homem pendurado no viaduto, de cabeça para baixo. Estava de terno, uma perna dobrada, os braços paralelos ao corpo. Um cinto de segurança quase invisível emergia da calça da perna esticada e se prendia à grade ornamental do viaduto [...].

Havia algo de terrível naquela pose estilizada, tronco e membros, sua assinatura pessoal [...].

Havia uma certa polêmica a respeito da posição que ele assumia durante a queda, a posição adotada em seu estado suspenso. Teria sido aquela posição copiada da postura de um homem específico que foi fotografado caindo da torre norte do World Trade Center, caindo de cabeça, os braços junto ao corpo, uma perna dobrada, um homem captado para sempre em queda livre tendo ao fundo as colunas da torre?” (DeLILLO, 2007b, p.37, p.174, p.229).

Foto 1 – Homem em queda



Autor: Richard Drew  
Fonte: JUNOD, 2009.

A identidade não revelada desse homem e a de tantas outras pessoas que também pularam da torre norte do *World Trade Center*, na fatídica manhã de 11 de setembro, parecia compor um cenário do mundo fictício, dos filmes de Hollywood. Assim, para muitos sobreviventes ou testemunhas dos ataques, as imagens das vítimas, em queda, ressoam como a memória mais triste daquele fatídico dia.

Dessa forma, o autor, ao revisitar o 11 de setembro, tomando essa cena, em particular, suscita nossa imaginação, fazendo-nos re-vivenciar o terror configurado nos atentados e o “colapso” das personagens.

Assim como a personagem do livro nunca anunciava previamente suas quedas, pois “*the performance pieces were not designed to be recorded by a photographer*”<sup>12</sup> (DeLILLO, 2007a, p.220), sendo suas fotos tiradas por pessoas ou profissionais, ao acaso, o mesmo ocorreu com a foto icônica de Drew. Foi o registro de uma cena que, banida por muitos jornais e revistas, chocou os cidadãos aterrorizados pelos acontecimentos.

---

<sup>12</sup> “suas performances não eram feitas para ser fotografadas” (DeLILLO, 2007b, p.228).

A incógnita sobre a verdadeira identidade do Homem em Queda permanece, tornando sua imagem poderosa pela ausência de identificação e, por conseguinte, pela impossibilidade de dar-se nome e voz àquele horror, o real cede lugar ao imaginário.

Portanto, a simbologia da figura de Osama bin Laden, o comportamento suspeito de Martin e os atos do artista David Janiak dramatizam as incertezas, o ambiente caótico e o trauma aflorados após os atentados.

Com seu estilo primoroso de resgatar a tragédia daquela fatídica manhã, DeLillo mostra uma vida pós-11 de setembro desajustada e sem sentido.

Objetivando descrever os eventos de maneira mais profunda, revelando aspectos não aparentes, detalhes inerentes a questões existenciais são transportados para os diálogos, construídos e muitas vezes entrecortados pelas divagações das personagens.

Isso pode ser verificado no comportamento de Keith, tentando encontrar significado para sua vida. Ele tem um relacionamento com Florence, outra sobrevivente dos ataques, pensa em aceitar uma proposta de trabalho no Brasil, mas seu envolvimento com o jogo de pôquer, antes de maneira informal e, depois do 11 de setembro, profissional, revela que ele gostaria de uma espécie de controle das situações:

*He showed his money in the poker room. The cards fell randomly, no assignable cause, but he remained the agent of free choice. Luck, chance, no one knew what these things were. He had memory, judgment, the ability to decide what is true, what is alleged, when to strike, when to fade. He had a measure of calm, of calculated isolation, and there was a certain logic he might draw on [...] the game had structure, guiding principles, sweat and easy interludes of dream logic when the player knows that the card he needs is the card that's sure to fall. Then, always, in the crucial instant ever repeated hand after hand, the choice of yes or no. Call or raise, call or fold, the little binary pulse located behind the eyes, the choice that reminds you who you are. It belonged to him, this yes or no.<sup>13</sup> (DeLILLO, 2007a, p.211-212).*

No jogo de pôquer, assim como na vida, Keith está sempre sujeito a riscos, mas no jogo é possível escolher quando arriscar. Keith sente-se dono de seu destino.

---

<sup>13</sup> “Ele mostrava seu dinheiro no salão de pôquer. As cartas caíam a esmo, nenhuma causa imaginável, porém ele era sempre o agente do livre-arbítrio. Sorte, acaso, ninguém sábia o que eram essas coisas. Ele tinha memória, juízo, capacidade de decidir o que é verdadeiro, o que é uma alegação, quando atacar, quando recuar. Tinha uma certa quantidade de tranquilidade, de isolamento calculado, e uma certa lógica a que podia recorrer [...] o jogo tinha estrutura, princípios ordenadores, deliciosos interlúdios de lógica onírica em que o jogador sabe que a carta de que ele necessita é a carta que certamente vem. Então, sempre, no instante crucial que se repetia vez após vez, a opção, sim ou não. Pagar para ver ou aumentar, pagar para ver ou fugir, o pequeno pulso binário localizado atrás dos olhos, a opção que traz à mente a consciência de quem se é. Era dele, aquele sim ou não” (DeLILLO, 2007b, p.219).

O autor exhibe a catástrofe como fato importante na reconfiguração da paisagem emocional e da reflexão sobre o mundo contemporâneo, não só para os Estados Unidos, mas para o mundo em geral, logo no início do romance: “*It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night*”<sup>14</sup> (DeLILLO, 2007a, p.3). Seria um anúncio de que tudo deve ser repensado, não somente em um nível geopolítico, mas também no pessoal.

Nesse espaço de fumaça e cinzas estaria escondida uma ameaça à saúde dos sobreviventes aos ataques. Vítimas dos efeitos do 11 de setembro foram afetadas de alguma forma pela poeira tóxica deixada pela tragédia. Algumas partes do texto descrevem com bastante propriedade as cenas de uma cidade devastada e as possíveis consequências dessa tragédia:

*They ran and fell, some of them, confused and ungainly, with debris coming down around them, and there were people taking shelter under cars. [...] Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning.*

*They ran and then they stopped, some of them, standing there swaying, trying to draw breath out of the burning air [...].*

*In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber's body. [...] They call this organic shrapnel. [...]*

*The streets and cars were surfaced in ash [...]. The dead were everywhere, in the air, in the rubble, on rooftops nearby, in the breezes that carried from the river. They were settled in ash and drizzled on windows all along the streets, in his hair and on his clothes. [...]*

*Someone said, Asthma. Now that I'm talking, it's coming back a little bit. Asthma, asthma.*<sup>15</sup> (DeLILLO, 2007a, p.3-4, p.16, p.24-25, p.55).

---

<sup>14</sup> “Não era mais uma rua e sim um mundo, um tempo e um espaço de cinzas caindo e quase noite” (DeLILLO, 2007b, p.7).

<sup>15</sup> “Corriam e caíam, alguns confusos e desajeitados, escombros despencando ao redor, e havia gente se abrigando embaixo dos carros. [...] Fumaça e cinzas se espalhavam pelas ruas e viravam as esquinas, surgiam de repente nas esquinas, marés sísmicas de fumaça, com papel de escritório em vôo rasante, folhas padronizadas de bordas cortantes, deslizando, em disparada, coisas sobrenaturais na escuridão matinal.

Eles corriam e então paravam, alguns, e ficavam a oscilar, tentando respirar o ar escaldante [...].

Nos lugares onde isso acontece, os sobreviventes, as pessoas que estavam perto e ficam feridas, às vezes, meses depois, aparecem uns calombos nelas, por falta de termo melhor, e aí vão ver e descobrem que a causa é fragmentos, fragmentos mínimos do corpo do terrorista suicida. [...] Chamam isso de estilhaço orgânico. [...] As ruas e os carros estavam cobertos de cinza [...]. Os mortos estavam por toda parte, no ar, nos escombros, nos telhados, nas brisas que vinham do rio. Eles desciam com as cinzas e choviam nas janelas de toda a rua, sobre seu cabelo e suas roupas. [...]

O autor parece antever a emergência da situação delicada frente aos impactos ambientais e de saúde posteriores aos atentados. Fica evidente, portanto, a pertinência das abordagens do romance de DeLillo em relação ao tema de uma realidade histórica. Por meio de cenas catastróficas das ruínas do terror, elencadas pelo autor, podemos enxergar a magnitude dos acontecimentos, fazendo uma releitura dos episódios e dos riscos representados pelos escombros cobertos de poeira cinzenta.

A suscetibilidade e medo advindos da terrível experiência dos atentados, aflorados nas vítimas do 11 de setembro, também é resgatada por DeLillo em *Falling Man*. Devido ao trauma sofrido, Keith “*was wary of the elevator. He didn’t want to know this but did, unavoidably. He walked down to the lobby [...]*”<sup>16</sup> (DeLILLO, 2007a, p. 27). A personagem, após evitar o elevador, caminha até o correio local “*thinking it might be hard to find a taxi at a time when every cabdriver in New York was named Muhammad*”<sup>17</sup> (DeLILLO, 2007a, p.28). Outra passagem do texto revela a desconfiança de Keith ao viajar de avião: “[...] *every time he boarded a flight he glanced at faces on both sides of the aisle, trying to spot the man or men who might be a danger to them all*”<sup>18</sup> (DeLILLO, 2007a, p.198).

O romance, representando com bastante propriedade o terrorismo configurado nos eventos de 11 de setembro, mostra-nos como as imagens e os pensamentos subjacentes sobre os ataques terroristas ficaram imbuídos nas mentes das pessoas. Essas passavam a enxergar as torres até mesmo em quadros nas paredes, como evidencia-se nas passagens de diálogos entre Martin e Lianne e nas reflexões de Lianne quando encontra-se sozinha na sala:

*Martin stood before the paintings. ‘I’m looking at these objects, kitchen objects but removed from the kitchen, free of the kitchen, the house, everything practical and functioning. And I must be back in another time zone. I must be even more disoriented than usual after a long flight’, he said, pausing. ‘Because I keep seeing the towers in this still life.’[...] They looked together. [...] ‘What do you see?’ he said. She saw what he saw. She saw the towers.[...]*

---

Alguém disse: asma. Agora que estou falando, a coisa está voltando um pouco. Asma, asma” (DeLILLO, 2007b, p. 7-8, p.19, p.28, p.59).

<sup>16</sup> “tinha medo do elevador. Não queria se dar conta do fato, mas o fez, era inevitável. Desceu a escada até o saguão [...]” (DeLILLO, 2007b, p.31).

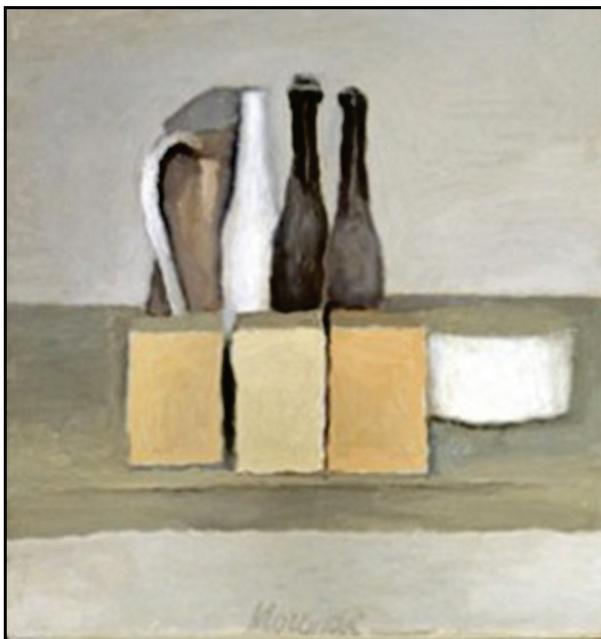
<sup>17</sup> “pensando que talvez fosse difícil encontrar um taxi numa época em que todos os taxistas de Nova York se chamavam Muhammad.” (DeLILLO, 2007b, p.32).

<sup>18</sup> “[...] toda vez que entrava no avião olhava para os rostos dos dois lados do corredor, tentando identificar o homem ou os homens que poderiam representar um perigo para todos” (DeLILLO, 2007b, p.206).

*The two dark objects, the white bottle, the huddled boxes. Lianne turned away from the painting and saw the room itself as a still life, briefly.*<sup>19</sup> (DeLILLO, 2007a, p. 48-49, p.111).

Em outra passagem do texto, pelas informações contidas em diálogos travados entre as personagens Lianne e Nina, concluímos que o quadro em questão (observado por Martin e Lianne) é o do pintor italiano Giorgio Morandi, especializado em naturezas-mortas (Foto 2).

**Foto 2** – Giorgio Morandi, *Still life*, 1956 (oil in canvas)



Fonte: MORANDI, 2013

O narrador apresenta-nos a seguinte descrição da pintura:

<sup>19</sup> “Martin estava parado diante das pinturas. ‘Estou olhando pra esses objetos, objetos de cozinha, mas afastados da cozinha, libertados da cozinha, da casa, de tudo que é prático e funcional. E devo estar perdido num outro fuso horário. Eu devo estar ainda mais desorientado do que costumo ficar depois de muitas horas de vôo’, ele disse, fazendo uma pausa. ‘Porque eu a toda hora vejo as torres nesta natureza-morta.’ [...] Ficaram olhando juntos. [...] ‘O que é que você vê?’, ele perguntou. Ela via o que ele via. Via as torres”. [...] (DeLILLO, 2007b, p.54).

“Os dois objetos escuros, a garrafa branca, o aglomerado de caixas. Lianne desviou a vista do quadro e viu a sala em si como uma natureza-morta por um instante” (DeLILLO, 2007b, p.115).

*The painting in question showed seven or eight objects, the taller ones set against a brushy slate background. The other items were huddled boxes and biscuit tins, grouped before a darker background. [...] Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to.*<sup>20</sup> (DeLILLO, 2007a, p.49).

Ao revisar os atentados, o autor elucida os efeitos que tiveram os ataques sobre as pessoas, cujos dramas pessoais e estados mentais instauram insegurança e medo. Para Lianne, a expressão “natureza-morta” era forte e sinistra, contendo “*some reconnoiter inward, human and obscure, away from the very light and color of the paintings*”<sup>21</sup> (DeLILLO, 2007a, p.12).

Por meio dessas estratégias, DeLillo faz uma leitura crítica da sociedade americana contemporânea, vítima de um ambiente de conspiração e paranoia presentes na nação.

Inextricavelmente, o real e o imaginário misturam-se, embalados pelo fascínio dos atentados, pelo medo e pela desestabilização da ordem. Presentes também em outros romances do autor, o estado de espírito paranoico e desconfiado representa uma característica do cidadão americano pós-moderno (DOUGLAS, 2002) ou, talvez, de todos nós da sociedade pós-moderna.

Um recurso que DeLillo utiliza para propor a revisão histórica dos atentados de 11 de setembro são as críticas à falsa invulnerabilidade americana, como observa-se no seguinte diálogo entre Lianne e sua mãe, Nina:

*“But you worry. I know this. You like to nourish your fear.”*

*“What’s next? Don’t you ask yourself? Not only next month. Years to come.”*

*“Nothing is next. There is no next. This was next. Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what’s next. This was next. The time to be afraid is when there’s no reason to be afraid. Too late now.”*<sup>22</sup> (DeLILLO, 2007a, p.10).

---

<sup>20</sup> “A pintura em questão mostrava sete ou oito objetos, os mais altos contra um fundo ardósia cheio de pinceladas visíveis. Os outros itens eram caixas e latas de biscoito aglomeradas contra um fundo mais escuro. [...]

Dois dos objetos mais altos eram escuros e severos, com marcas e manchas fumacentas, e um deles estava parcialmente encoberto por uma garrafa de gargalo comprido. A garrafa era uma garrafa, branca. Os dois objetos escuros, obscuros demais para ter nome, eram as coisas a que Martin se referia” (DeLILLO, 2007b, p.54).

<sup>21</sup> “algum reconhecimento interior, humano e obscuro, que se afastava da luz e da cor das pinturas” (DeLILLO, 2007b, p.16).

<sup>22</sup> “Mas você está preocupada. Eu sei. Você gosta de alimentar seu medo.”

“E depois? Você não fica se perguntando? Não apenas o mês que vem. Os anos.”

Colocando uma série de interrogações a respeito das perspectivas da ordem política do país, desencadeadas pelo 11 de setembro, o diálogo sugere a necessidade de ter-se desenvolvido sistemas de segurança capazes de evitar ações terroristas, pois elas já se disseminavam há algum tempo. Além disso, o serviço de segurança já havia recebido informações a respeito das ameaças que pairavam sobre os Estados Unidos. Em 1993, por exemplo, terroristas islâmicos apátridas tentaram derrubar o *World Trade Center*, colocando uma bomba no subsolo, matando seis pessoas e ferindo em torno de mil (SHENON, 2008).

Fazendo uma alusão à Guerra Fria, DeLillo (2001, p.34, grifo nosso), em seu texto “In the Ruins of the Future” na revista *Harper’s*, pontua: “*The Bush Administration was feeling a nostalgia for the Cold War. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble [...]*”<sup>23</sup>.

Portanto, a ilusão de que os Estados Unidos eram uma nação forte e preparada para qualquer ocasião acabou no dia 11 de setembro de 2001, quando terroristas driblaram a segurança americana e protagonizaram o maior atentado sofrido pelo país.

Na verdade, o 11 de setembro é o evento para o qual toda a obra de DeLillo parecia destinada: “*This was next. [...] Too late now*”<sup>24</sup> (DeLILLO, 2007a, p.10). Essas preocupações ilustram a percepção do autor, grande intérprete da paranoia americana, acostumado a captar os sinais de terror que rondavam o país há algum tempo.

DeLillo faz severas críticas quanto ao fato de os terroristas usarem aviões americanos como mísseis, usando a tecnologia americana contra ela mesma. Ao ressaltar essa tecnologia, na *Harper’s* (DeLILLO, 2001, p.38), como propulsora do caráter hegemônico da América, considerada a única superpotência do planeta, o autor a analisa sob o ponto de vista dos terroristas: “*They see something innately destructive in the nature of technology. It brings death to their customs and beliefs [...] a thing that kills*”<sup>25</sup>.

O autor mostra a rotina dos terroristas desde a Alemanha: “*Men came to the flat in Marienstrasse, some to visit, others to live, men in and out all the time, growing beards*” (DeLILLO, 2007a, p.79)<sup>26</sup>, desvelando a estratégia de ação do grupo:

---

“Depois não tem nada. Não tem depois. O depois era isso. Oito anos atrás eles puseram uma bomba numa das torres. Ninguém perguntou; e depois? Depois foi isso. A hora de ter medo é quando não tem motivo pra ter medo. Agora é tarde demais” (DeLILLO, 2007b, p.15).

<sup>23</sup> “A administração Bush nutria um sentimento de nostalgia pela Guerra Fria. Isso agora acabou. Muitas coisas acabaram. **A narrativa termina nos escombros [...]**” (DeLILLO, 2001, p.34, grifo nosso, tradução nossa).

<sup>24</sup> “O depois era isso.[...] Agora é tarde demais” (DeLILLO, 2007b, p.15).

<sup>25</sup> “Eles vêem algo inerentemente destrutivo na natureza da tecnologia. Ela traz morte para seus costumes e crenças [...] uma coisa que mata” (DeLILLO, 2001, p.38, tradução nossa).

<sup>26</sup> “Vinhm homens ao apartamento da Marienstrasse, uns para visitar, outros para morar, eram homens entrando e saindo o tempo todo, deixando crescer a barba” (DeLILLO, 2007b, p.83).

*They preferred anyway to talk in person. They knew that all signals traveling in the air are vulnerable to interception. [...] The state has ground stations and floating satellites, Internet exchange points. [...]*

*“The state has fiber optics but power is helpless against us. The more power, the more helpless. We encounter through eyes, through word and look.”<sup>27</sup> (DeLILLO, 2007a, p.81).*

Vemos, assim, que eles se encontravam “*face to face*”<sup>28</sup> (DeLILLO, 2007a, p.81), cada homem vindo de um lugar diferente e não havia poderio tecnológico que os pudesse deter. Os terroristas tinham estratégias bastante elaboradas de ação.

O romance descreve o cotidiano dos terroristas em Nokomis, na Flórida, que permaneceram em território americano fazendo aulas de pilotagem sem levantarem qualquer suspeita. Liderados por Mohamed Atta, eles viviam em comunidades, conectados uns com os outros, praticamente despercebidos pela sociedade: “*Hammad pushed a cart through the supermarket. He was invisible to these people and they were becoming invisible to him [...]*”, “*the idea is to go unseen*”<sup>29</sup> (DeLILLO, 2007a, p.171-172).

Essa ideia de os terroristas passarem despercebidos foi o que gerou preocupação entre as autoridades americanas, expressa também nas palavras de Baudrillard (2002, p.25):

Cúmulo da manhã, chegaram mesmo ao ponto de utilizar a banalidade da vida quotidiana americana como máscara e jogo duplo. Dormindo nos seus arredores, lendo e estudando em família, antes de acordarem de um dia para o outro como bombas ao retardador. [...] lança a suspeita sobre todo e qualquer indivíduo: não será o ser mais inofensivo um terrorista em potência?

Desse modo, tanto Don DeLillo como Baudrillard, em seus discursos, problematizam as questões de segurança e criticam a falsa invulnerabilidade americana. Ambos os textos concorrem para reforçar a opinião de que, se os terroristas puderam passar invisíveis aos olhos das autoridades, qualquer pessoa poderia ser considerada um terrorista em potencial, reforçando, mais uma vez, as suspeitas de Lianne, no romance, quanto à identidade de Martin.

---

<sup>27</sup> “Preferiam conversar pessoalmente. Sabiam que todos os sinais transmitidos pelo ar podiam ser interceptados. [...] O Estado tem estações terrestres e satélites em órbita, pontos de troca na internet. [...] O Estado tem fibras ópticas, mas o poder é impotente contra nós. Quanto maior o poder, maior a impotência. Nós nos encontramos através de olhares, palavras e expressões faciais” DeLILLO, 2007b, p.85-86).

<sup>28</sup> “pessoalmente” (DeLILLO, 2007b, p.85).

<sup>29</sup> “Hammad empurrava um carrinho no supermercado. Era invisível para aquelas pessoas e elas estavam se tornando invisíveis para ele” [...], pois “a ideia é ser invisível” (DeLILLO, 2007b, p.177-178).

DeLillo ressalta, também, o fato de os terroristas colocarem em jogo a sua própria vida de modo hostil e eficaz contra a fragilidade do adversário. Eles conseguiram fazer de suas mortes uma arma soberana contra um sistema vulnerável e despreparado para combater um inimigo pertencente a um fanatismo religioso que o leva a ter desejo de morrer em nome do combate aos “infiéis”.

Hammad pensa a respeito do fato de um homem ter de se suicidar para ser alguém e o narrador traz a resposta clara, objetiva, de Amir (ou Mohamed el-Amir el-Sayed Atta):

*The end of our life is predetermined. We are carried toward that day from the minute we are born. There is no sacred law against what we are going to do. This is not suicide in any meaning or interpretation of the word. It is something long written. We are finding the way already chosen for us.*<sup>30</sup> (DeLILLO, 2007a, p.175).

Em outra passagem Amir, ao ser questionado por Hammad se seria justo um homem não só destruir sua própria vida, mas também a de outros, inocentes, a resposta de Amir é anunciada pelo narrador:

*Amir said simply there are no others. The others exist only to the degree that they fill the role we have designed for them. This is their function as others. Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying.*<sup>31</sup> (DeLILLO, 2007a, p.176).

Em uma passagem do livro, mais adiante, o que Amir quis dizer no diálogo acima parece concretizar-se nos pensamentos de Hammad: *“We are willing to die, they are not. This is our strength, to love death, to feel the claim of armed martyrdom”*<sup>32</sup> (DeLILLO, 2007a, p.178).

Portanto, os terroristas são determinados a morrer e matar, pois Hammad *“didn’t think about the purpose of their mission. All he saw was shock and death. There is no purpose, this is the purpose”*<sup>33</sup> (DeLILLO, 2007a, p.177).

---

<sup>30</sup> “O fim da nossa vida é predeterminado. Somos levados para aquele dia desde o momento em que nascemos. Não há nenhuma lei sagrada contra aquilo que vamos fazer. Isso não é suicídio em nenhuma acepção ou interpretação do termo. É apenas uma coisa que foi escrita há muito tempo. Estamos encontrando o caminho que já foi escolhido para nós” (DeLILLO, 2007b, p.182).

<sup>31</sup> “Amir disse simplesmente que não existem outros. Os outros só existem até o ponto em que desempenham o papel que destinamos a eles. É essa a função deles como outros. Os que vão morrer não podem pedir mais da vida do que o fato útil de sua morte” (DeLILLO, 2007b, p.182-183).

<sup>32</sup> “Nós estamos dispostos a morrer, eles não. Essa é a nossa força, amar a morte, sentir o chamado do martírio armado” (DeLILLO, 2007b, p. 184).

<sup>33</sup> “não pensava no propósito da missão deles. Só via choque e morte. Não há propósito, o propósito é esse” (DeLILLO, 2007b, p.184).

Talvez esse seja o prenúncio de que as novas regras do jogo já não pertençam mais à América, mas aos terroristas, pois estes desafiam o sistema em uma audácia jamais vista. Dessa forma, o narrador penetra na mente dos sequestradores dos aviões e tenta decifrar os motivos sustentadores do ato terrorista.

Os contrastes dos dois mundos em foco, isto é, o dos americanos e o dos terroristas, o “Nós/Eles” presente com frequência nas obras de DeLillo, são mostrados em diversos momentos da narrativa, como no seguinte pensamento de Hammad: “*Those people, what they hold so precious we see as empty space*”<sup>34</sup> (DeLILLO, 2007a, p.176).

Assim, algumas partes do romance *Falling Man* sugerem o que levaria um terrorista à obediência cega de praticar um ato suicida, mesmo havendo o fato de vidas inocentes serem ceifadas junto com a dele.

Esse pensamento do terrorista Amir revela-nos que nada os demovia de matar os americanos, pois a tragédia já estava prevista: “*Never have we destroyed a nation whose term of life was not ordained beforehand*”<sup>35</sup> (DeLILLO, 2007a, p.173).

Dessa maneira, o autor consegue mostrar o caráter da concepção idealista dos terroristas e reavivar, como forma de alerta, a proximidade entre a arte e o terror. Para DeLillo, o terrorismo está tomando o lugar antes ocupado pela Literatura, pois os terroristas exercem, hoje, uma influência muito maior sobre a consciência das pessoas, comparado ao poder dos romancistas como formadores de opinião, tema abordado em seu romance *Mao II* (DeLILLO, 1991).

Outra abordagem marcante em *Falling Man* são os questionamentos sobre a existência de Deus e as justificativas para a crença Nele, fundamentados por opiniões diversas e elencados por meio de diálogos entre Nina e seu namorado, Martin, e Lianne e seus pacientes:

“*Dead wars, holy wars. **God** could appear in the sky tomorrow.*”

“*Whose **God** would be it?*” Martin said.

“***God** used to be an urban Jew. He’s back in the desert now.*”

“***God** is great*”, she said.

“*Forget **God**. These are matters of history. This is politics and economics.*”

“*How could **God** let this happen? Where was **God** when this happened?*”

“*Ashes and bones. That’s what’s left of **God**’s plan.*”

“***God** says something happens, then it happens.*”

---

<sup>34</sup> “Essas pessoas, o que para elas é tão precioso para nós é só um espaço vazio” (DeLILLO, 2007b, p.184).

<sup>35</sup> “Jamais destruímos uma nação cujo tempo de vida não estivesse predeterminado” (DeLILLO, 2007b, p.179, grifo do autor).

*"I don't respect **God** no more, after this."*

*"We sit and listen and **God** tells us or doesn't."*

*"What about the people **God** saved? Are they better people than the ones who died?"*

*Lianne struggled with the idea of **God**. She was taught to believe that religion makes people compliant. This is the purpose of religion, to return people to a childlike state. Awe and submission, her mother said. This is why religion speaks so powerfully in laws, rituals and punishments.<sup>36</sup> (DeLILLO, 2007a, p. 46-47, p.60-61, p.62, grifo nosso).*

O autor convida o leitor, por meio dessa abordagem, a uma reavaliação de suas crenças, com indagações e questionamentos feitos por aqueles que não compartilham da fé em Deus, problematizando de diversas maneiras as razões pelas quais acreditamos ou não na Sua existência e qual o papel que Ele desempenharia nos acontecimentos, permitindo a ocorrência da tragédia.

O fato de os terroristas matarem, em nome de Deus, também é abordado no romance, primeiro nas palavras de Lianne e, posteriormente, nos pensamentos de Keith:

*"They invoke God constantly. This is their oldest source, their oldest word. Yes, there's something else but it's not history or economics. It's what men feel. It's the thing that happens among men, the blood that happens when an idea begins to travel, whatever's behind it, whatever blind force or blunt force or violent need. How convenient it is to find a system of belief that justifies these feelings and these killings." [...] "This was different, a clear sky that carried human terror in those streaking aircraft, first one, then the other, the force of men's intent. [...] Every helpless desperation set against the sky, human voices crying to God and how*

---

<sup>36</sup> "Guerras mortas, guerras santas. **Deus** poderia aparecer no céu amanhã."

"E seria o **Deus** de quem?" Perguntou Martin.

"Antes **Deus** era um judeu urbano. Agora ele voltou pro deserto."

"**Deus** é grande", ela disse.

"**Deus** não é a questão. São questões de história. É política e economia."

"Como foi que **Deus** deixou isso acontecer? Onde estava **Deus** quando a coisa aconteceu?"

"Cinzas e ossos. É o que resta dos planos de **Deus**."

"**Deus** diz que uma coisa acontece, e aí ela acontece."

"Eu não respeito mais **Deus**, não, depois dessa."

"A gente fica sentado escutando e **Deus** nos diz ou então não diz."

"E as pessoas que **Deus** salvou? Elas são melhores que as que morreram?"

"Lianne se debatia com a ideia de **Deus**. Haviam lhe ensinado que a religião torna as pessoas obedientes. Era esse o objetivo da religião, fazer com que as pessoas voltassem a um estado infantil. Medo e submissão, dizia sua mãe. É por isso que a religião tem uma voz tão poderosa nas leis, rituais e castigos" (DeLILLO, 2007b, p.51-52, p.65-66, p.67, grifo nosso).

*awful to imagine this, God's name on the tongues of killers and victims both.*"<sup>37</sup>  
(DeLILLO, 2007a, p.112, p.134).

Desse modo, essas reflexões acaloram as discussões sobre a fé que justifica a morte e os ressentimentos humanos fundamentados em questões além de fatores históricos, desencadeadores de conflitos. Por meio desses discursos, DeLillo questiona a religião, a legitimidade daquilo tido como certo, verdadeiro, ou seja, a crença na validade da religiosidade. O autor traz à tona algo constantemente "velado", contestando a legitimidade da religião. DeLillo, assim, enfatiza o discurso pós-moderno de ceticismo às narrativas mestras, das quais a religião é uma delas. Uma passagem do texto revela que havia pessoas lendo o Corão, tentando entender a questão do islã: "[...] *a doctor recited the first line of the Koran in his office. **This book is not to be doubted***"<sup>38</sup> (DeLILLO, 2007a, p.231, grifo do autor). Todavia, Lianne, ao refletir sobre essas palavras, tinha suas dúvidas, estava dominada por elas, *"she wanted to disbelieve. She was an infidel in current geopolitical parlance"*<sup>39</sup> (DeLILLO, 2007a, p.232). Para Keith, falar de Deus *"was too abstract"*<sup>40</sup> (DeLILLO, 2007a, p.92). Ele precisava de um imediatismo tátil, que se encontrava nos jogos de pôquer, um de seus refúgios.

O último capítulo do romance, *In the Hudson corridor*, apresenta cenas do avião já dominado pelos terroristas e, na sequência, cenas de terror e pânico dentro de uma das torres, já atingida pelo avião.

Essa cena é uma das mais impressionantes, porque o autor coloca as vidas de Keith e Hammad juntas no mesmo espaço. O trecho mostra as cenas dentro do avião em que está o terrorista e dentro da torre onde se encontra Keith:

*He began to vibrate. He wasn't sure whether it was the motion of the plane or only himself. He rocked in his seat, in pain. He heard sounds from somewhere in the cabin. The pain was worse now. He heard voices, excited cries from the cabin or the cockpit, he wasn't sure. Something fell off the counter in the galley.*

<sup>37</sup> "Eles invocam Deus constantemente. É a fonte mais antiga deles, a palavra mais antiga. É, tem outra coisa também, mas não é história nem economia. É o que os homens sentem. É a coisa que acontece entre os homens, o sangue que acontece quando uma ideia começa a se transmitir, seja lá o que for que está por trás dela, que forças cegas ou brutas ou necessidades violentas. É muito conveniente encontrar um sistema de crenças que justifique esses sentimentos e esses massacres." [...]

Aquilo era diferente, um céu límpido que transportava o terror humano naqueles aviões súbitos, primeiro um, depois o outro, a força da intenção humana. [...] Cada desespero impotente destacado contra o céu, vozes humanas clamando a Deus, e como era terrível imaginar isso, o nome de Deus na boca tanto dos assassinos quanto das vítimas [...] (DeLILLO, 2007b, p.116, p.140).

<sup>38</sup> "[...] um médico recitou o primeiro versículo do Corão em seu consultório. **Este livro é indubitável**" (DeLILLO, 2007b, p.240, grifo do autor).

<sup>39</sup> "ela queria descrever. Era uma infiel, no atual vocabulário geopolítico" (DeLILLO, 2007b, p.241).

<sup>40</sup> "era abstrato demais" (DeLILLO, 2007b, p.97).

*He fastened his seatbelt.*

*A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. The floor began to slide beneath him and he lost his balance and eased along the wall to the floor.*<sup>41</sup> (DELILLO, 2007a, p.239, grifo nosso).

Percebemos que o texto nos leva do avião para dentro da torre. O pronome “Ele”, em destaque, refere-se a Hammad, momentos antes de o avião chocar-se contra a Torre Norte e atingir Keith, ao telefone. Nessa cena, as vidas do cidadão comum e do terrorista se entrelaçam. “Nós” e “Eles” se entrecruzam, unidos pela tragédia, compartilhando o mesmo espaço.

O romance, começando com Keith saindo da Torre Norte com vida, termina com a mesma cena, em retrospecto, resgatando os momentos pós-traumáticos do advogado, ao sofrer uma espécie de afasia. Ele parece perder a compreensão dos acontecimentos: *“He could not find himself in the things he saw and heard [...] into the stunned distance. That’s where everything was, all around him, falling away, street signs, people, things he could not name”*<sup>42</sup> (DeLILLO, 2007a, p.246).

Dessa forma, a obra começa descrevendo cenas perto do *ground zero*<sup>43</sup>, afasta-se dele para explorar os dias, semanas, meses e anos depois dos atentados, entrelaça

---

<sup>41</sup> “Ele começou a vibrar. Não sabia direito se o movimento era do avião ou só dele. Balançava-se no assento, de dor. Ouvia ruídos vindos de outro ponto do compartimento de passageiros. A dor estava piorando. Ouvia vozes, gritos nervosos vindo do compartimento de passageiros ou da cabine, não sabia direito. Alguma coisa caiu de uma prateleira da copa.

Ele apertou o cinto de segurança.

Caiu uma garrafa da prateleira da copa, do outro lado do corredor, e ele ficou a vê-la rolar de lá para cá, uma garrafa d’água, vazia, descrevendo um arco num sentido e depois rolando no sentido oposto, ele ficou a vê-la rolar cada vez mais depressa e depois escorregar pelo chão um instante antes de o avião atingir a torre, calor, depois combustível, depois fogo, e uma onda de choque atravessou a estrutura e expulsou Keith Neudecker da cadeira e o jogou contra a parede. Ele deu por si entrando numa parede. Só largou o telefone quando bateu na parede. O chão começou a deslizar sob seus pés e ele perdeu o equilíbrio e foi escorregando parede abaixo até cair no chão” (DeLILLO, 2007b, p.248, grifo nosso).

<sup>42</sup> “Não conseguia encontrar-se a si próprio em meio às coisas que via e ouvia [...] na distância perplexa. Era lá que estava tudo, a sua volta, despencando, placas de rua, pessoas, coisas que ele não conseguia identificar” (DeLILLO, 2007b, p.256).

<sup>43</sup> Local onde estavam as duas torres do *World Trade Center*, considerado a “zona zero” dos ataques. Possui, hoje, um memorial constituído por duas cascatas, ao redor das quais, em parapeitos de bronze, estão gravados os nomes das vítimas dos atentados.

angústias pessoais com questões sociopolíticas, mas retorna ao fatídico local nas páginas finais.

Isso poderia ser interpretado como a continuidade de ações terroristas iminentes e também como uma maneira de provar que o passado nunca é completamente apreensível.

Essa ideia de continuidade confirma a proposta antitotalizante desse resgate do passado histórico, por meio de múltiplas perspectivas de análise, cabendo ao leitor preencher as lacunas deixadas pela História e pelo texto.

## Considerações finais

No romance *Libra*, em “nota do autor”, DeLillo (1995, p.428) afirma: “Qualquer romance sobre um grande acontecimento não solucionado aspiraria a preencher alguns dos espaços em branco na História conhecida”. E o romancista realiza esse feito alterando a realidade, colocando pessoas reais em espaços e tempos imaginados, inventando episódios, diálogos e personagens.

A obra não retrata apenas o trauma em si (que foi assistido exaustivamente pela mídia), mas o impacto da tragédia na vida de pessoas comuns, ao longo do tempo. Assim, DeLillo examina os fragmentos das ruínas do 11 de setembro, revelando que a identidade pós-moderna é constituída por desconexão, ausência e vazio. Segundo a personagem Lianne, “*Even in New York – I long for New York*”<sup>44</sup> (DeLILLO, 2007a, p.34, grifo do autor).

O autor, ao sugerir mais de uma abordagem para uma mesma situação, não reivindica como verdadeira a sua descrição dos eventos. Ele provoca inquietação e reflexão sobre os fatos, pondo em relevo a natureza provisória dos registros históricos.

Portanto, o objetivo de DeLillo não é o de explicar o que causou a catástrofe ou o de ensinar como evitar incidentes como esses no futuro, mas o de nos transportar para o universo dos acontecimentos, proporcionando-nos, assim, experimentar a tragédia e atribuir-lhe novos juízos de valor. E mesmo com a construção de um memorial, permanece a busca de sentido para aquele espaço violentamente tornado vazio.

A morte de Osama bin Laden pode ter marcado o fim de uma época para a Al-Qaeda, mas, certamente, significou uma vitória para o Presidente Obama, reeleito em 2012.

---

<sup>44</sup> “*Até mesmo em Nova York – anseio por Nova York*” (DeLILLO, 2007b, p.39, grifo do autor).

A edição da *Harper's* de maio de 2012 traz o artigo “*Ignorance of Things Past: Who gains and who loses when we forget American history*”, de autoria de Lewis H. Lapham, no qual há uma discussão sobre a problemática situação de um país que perde sua noção de História e a conexão entre os fatos e suas consequências. Ao final do texto, Lapham (2012, p.33) afirma o seguinte:

*To acknowledge the truth of the old Arab proverb that says we have less reason to fear what might happen tomorrow than to beware what happened yesterday is also to say that we have more reason to look to the past – history as the phoenix in the attic – for the hope of the future.*<sup>45</sup>

Neste sentido, a Literatura mostra seu potencial de criar e recriar o passado e de fazer os leitores refletirem sobre o futuro. Portanto, ela, por meio dessa problematização da noção de conhecimento do passado, pode servir como fonte importante para a compreensão da História.

Essa importância materializa-se no romance *Falling Man*, servindo de mediador na reconstrução da memória do passado, fornecendo-nos subsídios para (re)avaliarmos os atentados de 11 de setembro.

FERNANDES, G. M.; MARIANO, M. C. de O. *Falling Man: literature in search of possible meanings to an empty space*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.9-32, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *September 11 has originated a wide range of artistic manifestations which have not only searched for plausible explanations for the tragedy, but also tried to review the events. In this sense, this paper aims at showing how a novel reevaluates this episode. The attacks made the United States experience a strong sense of vulnerability, triggering reactions from the American government, whose quick action was translated into a new national security strategy, associated with the war on terror. This paper analyzes the narrative strategies employed by the American author Don DeLillo in his novel *Falling Man* (2007) in order to reevaluate that tragedy. The debate of the topics is based on texts concerning the relationship between literature and history, postmodern fiction and issues on terrorism. This study contributes to enrich the discussion related to the events that led to the catastrophe and its aftermath, examining characters and groups linked to the September 11 terrorist attacks, revealing multiple truths subjected to social, ideological and historical conditions.*

---

<sup>45</sup> “Reconhecer a verdade do velho provérbio árabe que afirma termos menos razões para temer o que pode acontecer amanhã que tomar cuidado com o ocorrido ontem é também dizer que temos a lastimável razão de olhar para o passado – a história como a fênix no sótão – na esperança do futuro” (LAPHAM, 2012, p.33, tradução nossa).

- **KEYWORDS:** *Postmodernism. Terrorism. Literature and History. September 11. Don DeLillo.*

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. **O espírito do terrorismo**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2002.

DeCURTIS, A. An outsider in this society: an interview with Don DeLillo. In: LENTRICCHIA, F. (Ed.) **Introducing Don DeLillo**. Durham: Duke University Press, 1994. p.43-66.

DeLILLO, D. **Mao II**. New York: Penguin Books, 1991.

\_\_\_\_\_. **Libra**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. The power of history. **The New York Times Magazine**, New York, p. 60-63, Sep. 7, 1997.

\_\_\_\_\_. In the ruins of the future: reflections on terror and loss in the shadow of September, **Harper's Magazine**, New York, p.33-40, Dec. 2001.

\_\_\_\_\_. **Falling man**. New York: Scribner, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Homem em queda**. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. Baader-Meinhof. **The New Yorker**, New York, Apr. 2002. Disponível em <[http://www.newyorker.com/archive/2002/04/01/020401fi\\_fiction](http://www.newyorker.com/archive/2002/04/01/020401fi_fiction)>. Acesso em: 10 dez. 2011.

DOUGLAS, C. Don DeLillo. In: BERTENS, H.; NATOLI, J. (Ed.). **Postmodernism: the key figures**. Malden: Blackwell Publishers, 2002. p.104-109.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **The politics of postmodernism**. London: Routledge, 1993.

JUNOD, T. The falling man. **Esquire**, Harlan, Sep. 2009. Disponível em <[http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP\\_FALLINGMAN](http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN)>. Acesso em: 03 nov. 2013.

KEAN, T. H. et al. **The 9/11 Commission Report**: final report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States. New York: W.W. Norton & Company, 2004.

LAPHAM, L. H. Ignorance of things past: who gains and who loses when we forget American history. **Harper's Magazine**, New York, p.26-33-40, May 2012.

LISBERG, A. Artist sorry for stunt. **New York Daily News**, New York, jun. 2005. Disponível em <<http://www.nydailynews.com/archives/news/artist-stunt-article-1.642311>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

MORANDI, G. Natura morta (still life). **Unicredit Group**. Disponível em <<https://www.unicreditgroup.eu/en/pressandmedia/events/2009/Event0424.html>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHENON, P. **A comissão**: a história sem censura da investigação sobre o 11 de setembro. Tradução de Constantino K. Korovaeff. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

# O REI E A SÁTIRA CONTRA A NOBREZA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA SATÍRICA DE AFONSO X, UM REI-TROVADOR DO SÉCULO XIII

José D'Assunção BARROS\*

- **RESUMO:** O objeto deste artigo é discutir as relações entre Poesia e Poder na prática trovadoresca, examinando as tensões políticas e sociais das sociedades medievais ibéricas no contexto do reinado de Afonso X de Castela. As fontes escolhidas para identificação e análise das tensões sociais, e seu tratamento pelo poder régio, são as cantigas satíricas criadas por Afonso X, rei de Castela no século XIII que foi também um grande trovador. O problema específico examinado são as relações entre o Rei e os diversos segmentos da Nobreza.
- **PALAVRAS CHAVES:** Poesia e Poder. Trovadores medievais. Tensões sociais. Nobreza.

O movimento dos trovadores, na história da literatura e da música medieval, afirmou-se como um acontecimento altamente significativo, tanto no que concerne a aspectos culturais como a aspectos políticos. As duas instâncias – cultura e política – em diversos momentos da Idade Média se mostraram ligadas através da mediação da poesia trovadoresca, uma vez que reis e grandes senhores feudais frequentemente se apropriaram politicamente dos movimentos trovadorescos, em uma extensão que abarcava territórios tão diversificados como a Inglaterra, Espanha, França, Itália e Alemanha. Ter sob sua regência uma corte culturalmente efervescente, inclusive com um rico movimento de trovadores passando-a através de saraus e encontros, era para muitos senhores da nobreza medieval um índice de prestígio e poder, e isto ocorreu ainda com maior intensidade entre os monarcas do período. Além disso, as canções trovadorescas – notadamente as canções satíricas – podiam ser também utilizadas como meios de fustigar adversários, projetar figuras políticas através da adulação, ou mesmo encaminhar críticas sociais na ocasião em que a oportunidade se apresentasse. Reis e nobres que controlavam os paços trovadorescos também podiam utilizar como meio de demarcação social a poesia e o ambiente produzido pela atividade dos trovadores.

---

\* UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Departamento de História. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. 20510.260 – jose.d.assun@globomail.com

Artigo recebido em 28/08/2012 e aprovado em 16/04/2013

Nos reinos ibéricos dos séculos XIII e XIV, particularmente em Castela e Portugal, também floresceu uma rica prática trovadoresca de corte que assimilou poetas-cantores pertencentes aos mais diversos extratos sociais. O Paço – residência do rei, ele mesmo frequentemente um trovador – era o lugar de maior projeção possível para os trovadores de diversos tipos. Frequentemente ocorriam saraus palacianos. Ser convidado a frequentar o paço trovadoresco era não apenas uma distinção e honraria, mas também uma oportunidade social de destaque, não importa a que categoria social o poeta-cantor pertencesse.

Entre os reis-trovadores da baixa idade média, a península Ibérica conheceu pelo menos dois grandes nomes de destaque: Dom Dinis, em Portugal, e Afonso X, em Castela. É sobre este último rei, ou mais especificamente sobre a sua poesia satírica, que discorreremos neste artigo. Afonso X, com bastante frequência, costumava promover animados saraus em seu Paço trovadoresco, e ele mesmo era personagem na encenação trovadoresca, já que também foi hábil compositor de cantigas de todos os tipos. Ficaram famosas as suas *Cantigas de Santa Maria*. Por outro lado, as cantigas satíricas, em particular, também constituíram um gênero bem percorrido pelo rei de Castela. Muitas delas estão registradas nos três cancioneiros medievais-ibéricos hoje conhecidos, coletâneas que reúnem poesias de trovadores de Portugal e Castela entre os séculos XIII e XIV. O chamado *Cancioneiro de Ajuda*, inclusive, foi produzido na própria época de Afonso X, e sob seu patrocínio. Os dois outros (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*), na verdade, teriam derivado mais tarde de um Cancioneiro desaparecido, que foi compilado na época de Dom Dinis, rei de Portugal e genro de Afonso X de Castela<sup>1</sup>.

O movimento trovadoresco no ocidente ibérico (Portugal e Castela) traz especificidades importantes quando os comparamos com movimentos similares que ocorreram nos demais reinos da Europa medieval. Para entender esta especificidade, é interessante atentar para o contexto político daqueles dois países. Os reinos ibéricos de Portugal e Castela, como se sabe, anteciparam-se na Idade Média Central (já no século XIII) a um processo político que mais tarde seria o de cada país europeu. Referimo-nos ao processo centralizador que logo culminaria com a formação dos estados nacionais a partir do século XV. A descentralização feudal lentamente cedia espaço a uma nova estruturação política – esta cada vez mais centralizada em torno da figura do monarca – sendo que este processo ocorreu no entrelaço de duas orientações antagônicas: o interesse de parte da nobreza em conservar a autonomia senhorial, e o

---

<sup>1</sup> Os três cancioneiros encontram-se atualmente impressos, contando com edições importantes como a de Carolina Michaëlis de Vasconcelos para o *Cancioneiro de Ajuda*, a de Teófilo Braga para o *Cancioneiro da Vaticana*, e a de Elza Pacheco Machado para o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. O cancionero de Afonso X, reunindo cantigas do rei trovador presentes em pelo menos um destes três cancioneiros, também conta com a edição mais atualizada de Juan Paredes (2001).

projeto centralizador das novas monarquias. Tal processo, aliás, foi entrecortado, de alguma maneira, por avanços e retrocessos entre uma orientação e outra – e que, além disso, trazia complexidades adicionais: o próprio monarca era a seu modo uma figura ambígua, por vezes mergulhado na mentalidade feudal e tratando o reino como um imenso senhorio, e por outras prenunciando um novo tempo<sup>2</sup>.

Complementarmente, esse momento centralizador muito específico também traz na crista de sua onda um tipo de rei muito singular. Trata-se de um rei especialmente interessado na cultura – e estamos falando aqui tanto de Portugal como de Castela no mesmo período – um rei sábio, ele mesmo artista, e que pode também ser um trovador como Afonso X de Castela e D. Dinis de Portugal. Sobretudo, são reis que aprendem e sabem lidar com a alteridade e com a diversidade: no plano externo, dialogam com a cultura islâmica de sua época, mesmo que no momento oportuno saibam se projetar imaginariamente como os grandes líderes da Reconquista; no plano interno, tornam-se os próprios artífices de uma figura do rei como mediador privilegiado de todas as classes sociais. Pretendem erigir as suas cortes como grandes espaços de cultura, e nos seus saraus trovadorescos abrem as portas do Paço para a diversidade social através da inclusão de trovadores que vão do mais humilde jogral até o mais abastado dos nobres, chegando finalmente a eles.

Estes reis mediadores e sábios, poder-se-ia dizer, divertem-se (e instruem-se) ao assistir nas suas cortes ao espetáculo social e político através da arte trovadoresca. Da mesma forma, os saraus palacianos apresentam-se como importantes “oportunidades de poder”, nas quais o monarca tanto pode projetar a sua imagem, como também exercer a sua prática de controle social, regrada a inclusões e exclusões. O trovadorismo ibérico é de muitas maneiras produto daquele “embate centralizador” que os dois reinos do ocidente ibérico vivenciavam – um embate centralizador que se fazia anunciador dos novos tempos que breve desembocariam na modernidade (século XV), e que já vemos se esboçar no ocidente ibérico do século XIII, com o concomitante processo de aperfeiçoamento das instituições monárquicas.

Nos reinos ibéricos, este aperfeiçoamento das instituições monárquicas antecipa processos que só se generalizam no restante da Europa um pouco depois. Além disto, estamos em um momento muito específico da Reconquista, a partir do qual emerge uma sociedade algo distinta, por exemplo, do feudalismo francês. E por isso mesmo tem-se um trovadorismo português e castelhano em parte distinto do trovadorismo das cortes provençais, berços do amor cortês e da poesia trovadoresca medieval. É este trovadorismo ocidental-ibérico que, trazido para dentro da corte como parte das estratégias culturais do monarca, torna-se o nosso objeto de estudo. Pretendemos

---

<sup>2</sup> A conjuntura do reinado de Afonso X e das tensões sociais ibéricas deste mesmo período também foram abordadas por autores como Liu (2004), Beltran (2005), Burns (1990), González Jiménez (2004) e Paredes (2004).

examinar mais especificamente a poesia do próprio rei, e de um rei específico que foi Afonso X de Castela.

Boa parte da poesia satírica de Afonso X desempenhava uma função de demarcação social, e são conhecidas as suas cantigas de escárnio contra indivíduos ou tipos idealizados referentes a setores da população burguesa. Os chamados “cavaleiros-vilãos”, guerreiros não-nobres que tiveram uma atuação importante nas lides da Reconquista, eram um dos seus alvos preferidos. Neste artigo, contudo, examinaremos a sátira de Afonso X contra a própria nobreza<sup>3</sup>. Podemos dar como exemplo inicial, entre os tipos aristocráticos satirizados pelo rei, os nobres miseráveis que definhavam na fronteira dos estamentos – tal como um fidalgo “de meia-tigela” que os porteiros-reais alojaram junto à categoria menor dos escudeiros [CV 65] (LAPA, 1975, p.37), conforme uma das cantigas de escárnio de Afonso X<sup>4</sup>. O mesmo se dá com os pequenos fidalgos de província, que procuravam avidamente imitar os hábitos da corte. Acompanhemos a sátira poética de Afonso X contra estes fidalgos provincianos:

De grado queria ora saber  
destes que tragen saias encordadas,  
en que s'apertan mui poucas vegadas,  
se o fazen polos ventres mostrar,  
por que se devan a eles pagar  
sas senhores, que non tée pegadas.

Ai Deus! se me quisesse'alguen dizer  
por que tragen estas cintas sirgadas  
muit' anchas, come molheres prenhadas;  
se cuidan eles per i gaanhar  
ben das con que nunca saben falar,  
ergo nas terras se son ben lavradas.

Encobrir non-lhas vejo fazer  
cõnas pontas dos mantos trastornadas,  
en que semelhan os bois das ferradas,

---

<sup>3</sup> A sátira de Afonso X à nobreza também foi examinada por Ceschin (2004).

<sup>4</sup> São adotadas aqui, para as cantigas do cancionero galego-português, as abreviaturas referentes às três coletâneas principais: o *Cancioneiro da ajuda* (CA), o *Cancioneiro da biblioteca nacional* (CBN), e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV). Deste modo, entende-se por CBN's 887, 888, e outras, as cantigas que receberam este número nos manuscritos do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, e que conservaram esta mesma numeração em todas as edições posteriores deste cancionero. De igual maneira, CV 94 estará referenciando a cantiga nº94 deste cancionero. Após as transcrições do texto de cantigas, adota-se o mesmo critério, indicando-se o nome do trovador que compôs a cantiga e o número da cantiga no cancionero em referência. Tal critério faz-se necessário porque as páginas dos cancioneros não são numeradas, de modo que é mais conveniente localizar cada cantiga pelo seu número.

quando as moscas loa veé coitar;  
nen se as cuidan per i d'enganar  
que sejan deles poren namoradas.

Outossi his ar vejo [i] trager  
as mangas mui curtas e esfraldadas,  
ben come se adubassen queijadas  
ou se quisessen tortas amassar:  
ou quiçá o fazen por delivrar  
sas bestas, se fosse acovadadas

Afonso X (CV 75, CBN 492).

Os infanções rurais, que à maneira dos trovadores cortesês tentam requestar senhoras e por isso são enxovalhados pelo rei, são aqui rebaixados de diversas maneiras – nas duas primeiras estrofes com a comparação a mulheres, na terceira com a comparação de seus gestos (atirando a manta por cima dos ombros) com a figura de bois que espantam moscas balançando os rabos. Sobretudo, são ridicularizados no vestir: triste arremedo da aristocracia da corte. Ou recaem no exagero, ou tentam adaptar suas vestimentas imitativas a seus hábitos rurais, no que ficam a meio do caminho sem nem conseguirem se assemelhar aos cortesãos nem à nobreza rural (por exemplo, as mangas curtas da última estrofe, para facilmente poderem desembaraçar seus bois quando caíssem nos côvados). Esses afastamentos do paradigma da corte, aliás inevitáveis, são habilmente satirizados pelo rei. No caso das mangas curtas, se as confrontarmos com as imagens das iluminuras que aparecem em diversas páginas do *Cancioneiro da Ajuda*, veremos que elas efetivamente se constituem em uma adaptação local que não segue à risca o traje habitual da corte.

Conforme demonstram as figuras que povoam as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*, as mangas mais recorrentes entre os aristocratas que freqüentavam a Corte eram comumente longas. No *folio* 171 do *Cancioneiro da Ajuda* (CA, 1904), tanto o trovador à direita como o ouvinte sentado à esquerda nos mostram com clareza a moda vigente na corte régia. O mesmo pode ser verificado no *folio* 109 do *Cancioneiro da Ajuda*. A moda ironizada por Afonso X na cantiga satírica contra a nobreza provinciana, singelo arremedo das vestimentas da fidalguia da corte, parecia encontrar-se, dessa forma, apenas a meio caminho do paradigma da corte, dadas as adaptações impostas pelo meio rural. De todo modo, fica clara a intenção daqueles fidalgos provincianos de acompanhar aquele modelo mais ou menos de perto.

A preocupação do monarca em rebaixar os infanções rurais que arremedam a corte está no cerne de uma delicada ambigüidade. Por um lado, a estratégia cultural régia inclui tornar o Paço um paradigma, o modelo maior de corte sofisticada, para a qual se voltam todos os olhares do reino. Inevitável assim, que essa corte seja imitada por todo o reino. Mas é também do rei combater a multiplicação descontrolada de

centros autônomos de cultura, pelo que o monarca se empenha em fixar a corte como o “lugar da cultura”, como o único lugar legítimo, todo o mais se afirmando apenas como mero arremedo.

Na cantiga destacada, Afonso X consegue uma solução satisfatória. Não se esquece de fazer perceber que sua corte vai sendo imitada, mas faz questão de mostrar que tudo não passa de um simulacro. Sua habilidade está em insinuar que, fora do espaço físico da corte régia, a cultura e a moda se transfiguram – aqui e ali sofrendo adaptações para se acomodarem ao quotidiano das regiões periféricas (no caso, a adaptação das vestimentas inspiradas na corte às atividades rurais). É assim que o rei reforça a posição de sua corte como “centro”, inclusive no sentido espacial. À parte isto, acrescente-se que a cantiga se insere naquele conjunto de composições que exercem um controle social sobre o vestir, muitas das quais recebem igualmente o influxo daquela outra série de poderes, ascendente, que vai do micro para o macro e deixa entrever a pulverização do poder por toda a rede social<sup>5</sup>.

De qualquer maneira, a cantiga de Afonso X contra a moda lateral dos fidalgos da província insinua um circuito preferencial de circulação: ela é feita para agradar todos os freqüentadores da corte régia, destacando-os de um conjunto social maior. Bem entendido, é a cantiga de uma corte que enaltece a sua própria moda e rebaixa as adaptações periféricas. O rei é então o porta-voz de todo o ambiente trovadoresco régio. Enfim, a corte régia é projetada como um centro espacial legitimado pela presença do monarca. Isso tanto na dimensão física, como na dimensão do imaginário. Dessa forma, a nobreza torna-se periférica tanto mais quanto não pode freqüentar diretamente o ambiente do Paço – e tanto mais quanto é levada, por imposições locais de sua vida cotidiana, a fazer adaptações no paradigma de nobreza sancionado pelo rei.

Percebe-se assim que, da mesma forma como o rei se apropria da lírica trovadoresca, apropria-se também de um modelo aristocrático que pretende difundir – não somente na aparência e no vestir, como também no comportamento e nos hábitos mentais. Quanto a este último aspecto, abre-se uma possibilidade de aproximação do problema em cantigas como a que se segue:

O que foi passar a serra  
e non quis servir a terra,  
é ora, entrant' a guerra,  
que faroneja?  
Pois el agora tan muito erra,  
maldito seja!

---

<sup>5</sup> Coteje-se com a CV 978, na qual um trovador é satirizado por trazer a saia mais curta do que devia.

O que levou os dinheiros  
e non troux' os cavaleiros,  
é por non ir nos primeiros  
que faroneja?  
Pois que ven cónos postumeiros,  
maldito seja!

O que filhou gran soldada  
e nunca fez cavalgada,  
é por non ir a Graada  
que faroneja?  
Se é ric'omen ou à mesmada,  
maldito seja!

O que meteu na taleiga  
pouc' aver e muita meiga,  
é por non entrar na Veiga  
que faroneja?  
Pois chus mol[e] é que manteiga,  
maldito seja!

Afonso X (CV 77, CBN 494).

Ataca-se aqui, impiedosamente, a covardia (para o que a palavra *faronejar* é utilizada no duplo sentido de «farejar» e de «vacilar», além de outros rebaixamentos como «chus mol[e] é que manteiga»). Sobretudo, desfecha-se uma crítica direta contra a infidelidade vassálica, com menção à quebra de compromissos assumidos. Há aqui um alvo específico que são os homens da nobreza que se recusaram a ficar do lado do rei na guerra da Andaluzia.

Contudo, a cantiga – apenas uma de uma série de outras em que Afonso X se refere ao episódio – guarda também um sentido mais amplo de crítica à quebra injustificada de compromissos vassálicos, e é nesse sentido que ela pôde circular em diversificados contextos tanto em Castela como em Portugal. As referências são claras: “O que levou os dinheiros e non troux' os cavaleiros” ou “o que filhou gran soldada e nunca fez cavalgada”, procura-se fustigar aqueles que unilateralmente receberam os benefícios destinados à nobreza (*contias*) e que não retribuíram cumprindo suas obrigações vassálicas, isto é, lutando ao lado do rei no momento necessário. Os infratores, dessa forma, são pintados como verdadeiros traidores, e de uma maneira mais ampla como infratores da ética cavaleiresca.

Isso nos traz ao cerne de uma questão fundamental: a construção de um ideal de cavalaria, e a observância rigorosa de um conjunto de normas de comportamento associadas às instituições feudo-vassálicas, não é apenas assunto da nobreza, mas também dessa realza que não pode prescindir de um sistema de vínculos vassálicos.

Em suma, os mesmos esquemas feudais “da aristocracia como um todo, o rei os irá utilizar para firmar laços pessoais com a nobreza imediata”. Tal fenômeno, aliás, não é exclusivamente ibérico. Também com os soberanos capetíngios o discurso sobre as obrigações feudo-vassálicas foi posto a serviço do fortalecimento monárquico. O que é tipicamente ibérico é o desestímulo ao estabelecimento de algo similar a uma “pirâmide feudal, onde os vassallos do rei apertassem eles próprios os laços de suserania com vassallos inferiores” (MATTOSO, 1986, p.145).

Nisto reside o caráter especificamente ambíguo do sistema de instituições vassálicas em Portugal e Castela: persiste como um valor fundamental que é invocado pelo rei sempre que necessário, mas é também a este mesmo rei que não interessa que o sistema se converta em algo inquestionável e absoluto a ser rigorosamente posto em prática nos escalões inferiores. Ou seja: tornar-se o único senhor feudal realmente poderoso, tal é a aspiração do monarca centralizador. Daí a difusão da idéia de fidelidade vassálica pelo rei, sobretudo no que se refere às relações para com a sua própria figura. Mas daí também a permissão para que o jogral parodie o mesmo sistema nas *tenções* contra os fidalgos tradicionais, como pode ser visto em inúmeras cantigas nas quais jograis satirizam diretamente nobres de diversas categorias, mostrando-se aqui uma liberalidade que era concedida ao trovador não-nobre para criticar a fidalguia do reino. Voltando à questão em foco, compreende-se como o rei se apropria, para seus próprios fins, tanto do ideal cavaleiresco como das instituições feudo-vassálicas. Ele os instrumentaliza a favor de seu projeto centralizador.

O sistema de *contias*, em que o rei entrega a um nobre certa quantidade de maravedis para mantê-lo bem armado e pronto a atender ao seu chamamento, era também direcionado para o fortalecimento do poder central. O monarca procurava distinguir por meio deste sistema um vínculo imediato para com todos os nobres, tornando-os seus vassallos diretos. Da mesma forma, reagia com indignação se um nobre pretendia se aproveitar das *contias* para fortalecer sua autonomia senhorial – desviando a riqueza que deveria ser empregada no combate ao lado do rei para a compra de *herdades* que fortaleçam sua posição pessoal. É esse o sentido da indignação expressa pelo monarca na CBN 496 (1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> estrofes) – oculta sob mais uma desmoralização da covardia cavaleiresca:

O que da guerra levou cavaleiros  
e a sa terra foi guardar dinheiros,  
non ven al maio.

O que da guerra se foi con maldade  
[e] a sa terra foi comprar erdade,  
non ven al maio.

A cantiga segue adiante, perfazendo uma sucessão de 15 estrofes de construção similar – algumas com referências concretas aos ricos-homens insubmissos que não apoiaram o rei de Castela na guerra de Granada. O verso “non ven ao maio” pretende significar “não vem à chamada, ou à revista que se fazia geralmente no mês de maio” (LAPA, 1975, p.21). Esse era ainda o mês em que habitualmente se iniciava a guerra ofensiva contra o inimigo islâmico, praticada na primavera e verão, adquirindo por isso um valor simbólico especial.

Já as duas primeiras estrofes denunciam uma preocupação central do monarca contra a traiçoeira apropriação das *contias* para fortalecer patrimônios pessoais, sem reversão para os combates. Isso fica óbvio na referência ao acúmulo de riqueza e compra de propriedades em ambas as estrofes. Outrossim, o monarca continua referindo-se à covardia, maneira de atingir os insurrectos pelo imaginário cavaleiresco, detratando-os perante a opinião pública (10ª estrofe). Sobretudo, continua-se a voltar contra os opositores nobres a idéia de lealdade vassálica:

O que da guerra se foi con nemiga,  
pero non veo quand' é pretesia,  
non ven ao maio.

(CBN 496, 3ª estrofe).

Entenda-se *nemiga* como “má vontade”, “hostilidade”, e *quando é pretesia* como “no tempo ajustado”. Portanto, o rei cobra aos nobres o cumprimento de sua parte no circuito de obrigações feudo-vassálicas, isto é, que atendam ao soberano no tempo acertado. Também é encaminhada, na 11ª estrofe, uma crítica à manipulação oportunista do combate: antes para saquear do que para contribuir com a vitória:

O que [ar] roubou os mouros malditos  
e a sa terra foi roubar cabritos,  
non ven al maio.

(CBN 496, 11ª estrofe).

Além de aludir à prática oportunista do saque contra os mouros, o que afinal de contas era parte dos combates da Reconquista, o rei insinua que alguns nobres saqueavam indistintamente mouros e cristãos. Fora isso, a crítica recorrente – e a mais incisiva – é ao imediato retorno daqueles cavaleiros às suas terras assim que conseguiram o que queriam. Ou seja, um grupo de nobres se apropria do combate exclusivamente para seu enriquecimento pessoal, o que vale dizer, para reforçar seu poderio senhorial. A isso o rei reage, cobrando a integração desses cavaleiros aos ideais de defesa do reino e de expansão da cristandade. Por trás desta cobrança, esconde-se o esforço de atrelar toda a nobreza ao projeto régio, e de apertar em torno do monarca

os vínculos maiores de fidelidade vassálica. E também ali se oculta o seu *interdito*, o pânico régio diante de uma nobreza que se fortalece a partir do próprio investimento monárquico, e que incrementa na mesma medida a potencialidade de se tornar uma ameaça futura a este mesmo rei do qual ela extrai o seu poder.

As cantigas de Afonso X contra os nobres que a ele se opuseram formam, como se vê, um espaço privilegiado para vislumbrar o “embate centralizador”. Não estão presentes apenas na produção satírica, mas também no cancionero mariano. Uma das cantigas de Santa Maria é bastante autobiográfica a respeito do percurso do monarca pelo circuito de hostilidades políticas (CSM 235), e narra em diversas estrofes conflitos localizados contra a nobreza e pretendentes familiares ao trono. Naturalmente que o rei legitima a sua posição como a mais justa, e para tal nos apresenta a própria Virgem como sua aliada contra os nobres desleais:

Pois passou por muitas coitas e delas vos contarei  
Hua vez dos ricos-omes que, segundo que eu sei,  
se juraron contra eles todos que non fosse Rey,  
seend’ os mais seus parentes, que divid’ é natural.

E demais, sen tod’aquesto, fazendo-lles muito ben,  
o que lle pouco gracian e non tiyan en ren:  
mais conortou-o a Virgem dizendo: “Non dés poren  
nulla cousa, ca seu feito destes é mui desleal.

Mas eu desfarei todo o que eles van ordir,  
que aquilo que desejan nunca o possan comprir;  
ca meu Fillo Jhesu-Christo sabor á de servir,  
e d’oi mais mui ben te guarda de gran pecado mortal

Afonso X (CSM 235).

Mais uma vez, como em tantas das chamadas “cantigas de Santa Maria”, o “sagrado” vem em socorro do monarca que pretende se auto-legitimar, tomando para aliados políticos nada mais nada menos que a Virgem e o Cristo. Os nobres opositores são rebaixados à qualidade de “mui desleais”, bem como de pouco agradecidos com relação ao bem que lhe fizera o próprio monarca (2ª estrofe citada). O próprio refrão, repetido regularmente consoante a forma de um *virelai*, tematiza a necessidade de se agradecer os benefícios prestados (“Como agradecer un beneficio es cosa que vale mucho, / así quien no lo agradece comete gran deslealtad y gran mal”).

Critica-se, desta forma, a deslealdade e o rompimento das obrigações vassálicas para com o monarca, e atrela-se esta infração a uma deslealdade contra o próprio mundo sagrado que legitima o monarca. O tema mais amplo da cantiga é a constante vitória do monarca sobre a doença e a morte, sempre sob a forma de milagrosos

benefícios que lhe são prestados pela própria Virgem. Com relação a estes benefícios o monarca coloca-se em estado de profundo agradecimento, imagem que se opõe ao não-agradecimento dos nobres para com seu rei. Ademais, ser um beneficiário privilegiado dos milagres da Virgem vincula o monarca a um circuito de vassalagem mais amplo, a que somente ele parece ter acesso: o serviço à própria Virgem.

Este Rey alababa muy de corazón a Santa Maria  
mucho más que a cualquier otra cosa, y no sentía fatiga alguna  
en servirla noche y día, pidiéndola a su bondad  
que muriese en su servicio, puesto que su gracia no falla nunca.  
(CSM 235).

As cantigas produzidas pelo discurso régio contra nobres insurrectos são, de qualquer forma, produtos de estratégias que visam fortalecer o poder central do monarca. Escondem nos seus entreditos o temor contra nobres autônomos que vão fortalecendo também suas próprias posições, colocando-se em situação de desafiar a própria casa real. Juntam-se a estas cantigas escritas pelo rei de Castela aquelas em que outros trovadores, nobres ou não, atacam os opositores da realeza.

Considerando a similar importância que a questão do embate centralizador teria para os reis portugueses contemporâneos a Afonso X de Castela, é fácil entender a repercussão de cantigas como estas na corte portuguesa – bem como o seu pronto registro quando da compilação do *Livro de Cantigas* em Portugal. Ao mesmo tempo, assinala-se que o rei português contemporâneo de Afonso X era D. Afonso III. Não sendo este trovador, todavia tinha a seu serviço trovadores e jograis prontos a compor cantigas com esta temática – pelo que devemos sempre conservar a perspectiva de que, para a apropriação do ambiente trovadoresco pelo rei, não era essencial que ele mesmo fosse trovador. Tanto mais quando, na corte vizinha, seu sogro (Afonso X) continuasse compondo cantigas tão aplicáveis a Portugal como a Castela.

A fidelidade vassálica não era a única forma de relação estabelecida entre o rei e o nobre. Vimos que aquele também procurava vincular os escalões mais imediatos da nobreza pela concessão de *contias*. Significa dizer que estar mais próximo do rei é estar mais próximo da prosperidade material. O monarca, aliás, projetava como suporte de sua sabedoria e liderança também um equivalente suporte material. O “rei-sábio” era também um “rei próspero”.

Unindo estes dois aspectos – e mais todo o contexto de emergência de uma nobreza miserável que perambulava na fronteira dos estamentos – o monarca encontra aqui uma oportunidade exemplar para se destacar em relação à nobreza: a crítica à pobreza demasiada, ou então a hábitos mentais como à “avareza” – estes por se afastarem do paradigma régio. É nesse sentido que devem ser entendidos os muitos

escárnios de Afonso X e D. Dinis – bem como dos nobres ligados a D. Afonso III – contra os nobres miseráveis ou avarentos:

Direi-vos eu dun ricomen  
de com' aprendi que come:  
mandou cozer o vil omen  
meio rabo de carneiro,  
assi como cavaleiro;

E outro meio filhou  
e peitá-lo mandou,  
ao colo o atou,  
en tal que o non aolhasse  
quen no visse e o catasse.

Afonso X (CBN 461, 1ª e 2ª estrofes).

Mal alimentado com meio-rabo de carneiro, o rico-homem guarda a outra metade para uma futura oportunidade, sempre com a mesquinha preocupação de escondê-la de eventuais “mal-olhados” ou de possibilidades de furto. Para tal, o miserável ata o meio rabo de carneiro a seu próprio corpo. Falar em um “rico-homem empobrecido” já traz por si só uma ambiguidade natural, inscrita na própria expressão que atrela dois conceitos antagônicos. Contudo, nos séculos XIII e XIV, parte da nobreza ibérica passava de fato por uma crise econômica, de sorte que não era difícil encontrar infâncias miseráveis e em similar situação mesmo ricos-homens – estes que conceitualmente correspondem ao extrato superior da nobreza. Essas diversas nuances, regidas pela situação econômica, criavam na concretude do real divisões internas a cada extrato. O modelo teórico de partição social se transfigurava na vida prática.

Um dos principais alvos do escárnio régio era portanto a “avareza”, pecado capital para um ideal cavaleiresco preconizado tanto pelo rei como pela nobreza mais próspera (e pródiga). Pela avareza, o nobre infrator se aproximava dos hábitos mentais de certos segmentos do povo, notadamente a burguesia dedicada ao comércio. No imaginário construído a partir da perspectiva da nobreza tradicional mais próspera, aqui assimilada pela própria realza trovadoresca, a “avareza” era de fato constantemente associada a segmentos como o dos mercadores, ou a grupos como o dos judeus, muitos dos quais enriqueciam pela manipulação da usura. Desta forma, o escárnio contra a “avareza miserável” é ramificação mediante a qual a realza e a nobreza tradicional substituem um receio interior, profundamente entranhado e recalçado no inconsciente nobiliárquico. Através do repúdio à “avareza miserável” atinge-se simbolicamente a “avareza próspera”, ou na verdade a “avareza do burguês próspero”. Condenam-se os hábitos mentais deste último, mas na verdade pretende-

se condenar a sua própria prosperidade, ameaça terrível para o nobre destes últimos tempos medievais. Por isto há toda uma gama de “avarezas” a ser percorrida pela sátira régio-nobiliárquica. Expressões, na verdade, de diferentes estratégias discursivas vinculadas a uma mesma gramática interna. Em algumas das cantigas que alvejam os nobres afastados dos modelos ideais de cavalaria, a “avareza” anda a par da pobreza material; em outras, a crítica incide especificamente sobre a “avareza em si”, retratando sintomaticamente ricos-homens avarentos, ainda que ricos; outras cantigas, por fim, referem-se fundamentalmente à miséria. Este espectro de situações é habilmente explorado pelo rei-trovador, motivado a atingir com o mesmo discurso a nobreza e a burguesia.

Afonso X de Castela mostrava-se particularmente mordaz nas críticas tanto aos nobres empobrecidos como aos vilões enriquecidos, mas as últimas disfarçadas em críticas à aparência, ao exagero, à petulância, à falta de refinamento, já que a “riqueza” em si mesma não podia ser objeto direto de crítica de um Rei Sábio que projeta em seu paradigma também uma componente de prosperidade. No fundo, as flutuações sociais apresentavam-se como uma questão delicada para o rei de Castela. Todavia, o rei também dependia dessas flutuações para legitimar sua função de “demarcador social”, bem como a de “mediador de conflitos” – funções caras a um monarca que, para transcender os limites de um imaginário trifuncional, constrói a ideologia mais vigorosa de uma “multifuncionalidade régia”.

BARROS, J. D’Assunção. The king and satire against the aristocracy: considerations on the satirical poetry of Alfonso X, a king-poet of the thirteenth century. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.33-46, jul./dez. 2012.]

- **ABSTRACT:** *The aim of this article is to discuss the relations between Poetry and Power in the troubadour’s practice, examining the political and social tensions of the medieval Iberian society in the context of the reign of Alfonso X of Castile. The resources chosen for identification and analysis of social tensions, and its treatment by the royal power, are the satirical chants created by Alfonso X, king of Castile in the thirteenth century, who was also a great troubadour. The specific question examined is the relation between the King and the aristocracy.*
- **KEY-WORDS:** *Poetry and Power. Medieval troubadours. Socials tensions. Aristocracy.*

## Referências

BELTRAN, V. **La corte de Babel:** lenguas, poética y política en la España del siglo XIII. Madrid: Gredos, 2005.

BURNS, R. **Emperor of culture**: Alfonso X the learned of Castile and his thirteenth-century renaissance. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990.

CANCIONEIRO da ajuda [CV]. Ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle a S.: M. Niemeyer, 1904. 2 v.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional [CBN]. Organização de Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente, 1949-1964.

CANCIONEIRO portuguez da Vaticana [CPV]. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

CANTIGAS de Santa Maria [CSM]. Edição de Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1986.

CESCHIN, O. **Poesia e história nos cancioneros medievais**: o cancionero do infância. São Paulo: Humanitas, 2004.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. **Alfonso X el sabio**. Barcelona: Ariel, 2004.

LAPA, M. R. **Cantigas D'escarnho e de mal dizer**. Lisboa: Galáxia, 1975.

LIU, B. **Medieval joke poetry**: the cantigas d'escarnho e de mal dizer. Cambridge: Harvard University, 2004.

MATTOSO, J. **Identificação de um país**: ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325. Lisboa: Estampa, 1986. 2 v.

PAREDES, J. **El cancionero profano de Alfonso X el sabio**. Roma: Japadre: L'Aquila, 2001.

\_\_\_\_\_. Representaciones del poder político en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X. **Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales**, Lyon, n.27, p.263-276, 2004.

# A TIPOLOGIA DO VIAJANTE OSWALD DE ANDRADE EM 1912.

Benilton CRUZ\*

- **RESUMO:** O texto a seguir pretende construir uma tipologia do viajante Oswald de Andrade na sua primeira viagem à Europa, em 1912. Verificaremos, no então jornalista, o perfil de alguém compreendendo as transformações econômicas e estéticas percebidas em trânsito entre o Novo e o Velho Mundo. Queremos tirar proveito de uma experiência significativa do jovem Oswald e o que isso acarretou, mais tarde, em sua poesia e nos romances, o *Serafim Ponte Grande* e o *Memórias Sentimentais de João Miramar*. O que ficou daquela viagem feita a bordo do navio “Martha Washington”? Questionaremos, ao final, as viagens transoceânicas como importante contribuição ao diálogo entre culturas de países distantes, como o Brasil, a França e a Alemanha – diálogo entre as literaturas, através de viagens mais atraentes, confortáveis e seguras. Para os estudos literários e culturais, estas viagens servirão como ponto de discussão acerca do Modernismo como uma real travessia e busca pelo novo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Oswald de Andrade. Modernismo. Literatura Brasileira. Estudos Culturais.

## Introdução

Não há Modernidade sem o trânsito de seus principais agentes na transformação do mundo moderno. O Modernismo não foi a pé às grandes cidades. Com certeza, ele andou de automóvel ou de bonde e embarcou em algum navio a vapor, e se fez em torno desse contato. A obra de Oswald de Andrade está recheada de imagens em torno do ir e vir de personagens cruzando o oceano Atlântico. Portos, despedidas, cais, navios, alfândegas, dentre outras palavras, marcam a escritura dos romances *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (ANDRADE, 1978).

O Oswald viajante, navegando em busca do moderno, é algo que está entre uma ponte: a que começa em 1912 e termina com a sua obra literária marcada por um “estilo de viajante”. Afinal, como seria o perfil do jovem paulistano: turista cultural?

---

\* UFPA – Universidade Federal do Pará, Abaetetuba, PA – Brasil. 68440-000 – bencruz@ufpa.com.br

Artigo recebido em 10/08/2012 e aprovado em 22/04/2013

Um simples turista? Um *flâneur* quando o assunto é Paris sob a interessante reflexão de Walter Benjamin (1999, p.263) ao afirmar que “o *flâneur* é criação de Paris”, por ser a capital francesa a “terra prometida dos flâneurs”?

Vamos estruturar nossa investigação em cima de duas biografias de Oswald: Maria Augusta Fonseca (1990) e Maria Eugênia Boaventura (1995) para construirmos a tipologia do nosso jovem viajante. Outras referências servirão de apoio, na tentativa de enxergarmos algo de uma “zona de contato”, em conformidade com Pratt (1999). O que seria interessante para entendermos as raízes do Modernismo se configurando na de Oswald de Andrade.

Pratt (1999) revê a transculturação entre países, sob uma postura crítica diante das ideologias imperialistas. Ela avalia a literatura como diálogos menos ideológicos e como espaço possível de contornar supremacias. Para nós, o mais importante será delimitar as faixas de “contato” do largo “diálogo atlântico” como traços bem visíveis na escrita de Oswald de Andrade.

## O “Estilo de Viajante”.

A cidade de São Paulo tem no porto de Santos o seu cais. A maior cidade litorânea do Estado de São Paulo fica a 72 km da capital. E é de lá que aventura modernista rumo ao Atlântico. A literatura de Oswald de Andrade está salpicada de mar e isso se deve a vivência moderna do poeta. O trânsito oceânico instigou a escrita oswaldiana a realçar imagens marítimas, mesclando um imaginário urbano como modelo.

Oswald de Andrade trabalha, em dois de seus mais importantes livros, o tema da viagem transatlântica. Antônio Cândido (1995), em *Oswald viajante*, destaca o assunto relacionado ao mar tanto na vida quanto na obra do poeta. E, recordando sobre os romances *João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, afirma que:

[...] estilo, no que tem de genuíno, é o movimento constante: rotação das palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu “estilo telegráfico”. (CÂNDIDO, 1995, p.63).

A expressão “estilo de viajante” é uma das mais conhecidas das inúmeras características da literatura de Oswald. Cândido (1995, p.64) falará em uma “[...] utopia da viagem permanente redentora, pela busca da plenitude através da

mobilidade”. O sentir-se em movimento assume, portanto, uma condição vital em sua poética, a ponto de ser visível uma “estética transitiva do viajante” (CÂNDIDO, 1995, p.64), como se na verdade, seus livros se passassem “[...] a bordo de *El Durasno*, que navega como um fantasma solto, evitando desembarques na terra firme da tradição” (CÂNDIDO, 1995, p.65).

Parece que há algo disso, atravessando a luta estética de Oswald em toda a sua vida entre o poeta e o escritor: especificamente, o seu furor modernista diante da tradição, sendo esta entendida como algo fixo. E até parece que o ensaio de Cândido fora contagiado pelo estilo telegráfico de Oswald, porque só tem, infelizmente, cinco páginas, embora possuindo imagens à altura do poeta modernista, é conciso, de uma assombrosa percepção analítica.

Oswald vivia sua juventude no despontar da era dos transatlânticos como se pode ver no ano de sua primeira viagem à Europa. Era o ano de 1912, o da tragédia com o *Titanic*, naquela noite de 14 de abril, dois meses após o poeta ter deixado o porto de Santos a bordo do *Martha Washington*. Os ricos paulistanos começavam a usufruir da regalia das viagens nesses navios confortáveis, seguros e mais velozes.

## A tipologia

A tipologia pertence à ciência da classificação, a taxionomia, que é o estudo das características da diferenças entre objetos e seres vivos de toda espécie, inclusive a espécie humana. Em nosso trabalho, buscamos características do viajante brasileiro em Paris. Evitaremos uma aproximação real da tipologia com a taxonomia ou com a sociologia por entender que a tipologia, segundo o conceito que utilizaremos, afigura-se como “abstrata” e “com referente empírico”. Ou seja, temos a consciência que a tipologia trabalha com elementos pouco concretos, “encobertos”, depositados em pistas deixadas nas biografias do poeta.

Assim, partiremos também por uma tipologia literária, primeiro da sua biografia, e, segundo, por imagens de viagens extraídas do par de romances *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924, e *Serafim Ponte Grande*, de 1933.

Uma tipologia é uma categoria abstrata com referente empírico. Pode definir-se também como uma classificação multidimensional que se cria ao combinar todas as categorias de duas ou mais variáveis. (GINER; ESPINOSA; TORRES, 1998, p.787, tradução nossa)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Una tipologia es una categoría abstracta con referente empírico. Puede definirse también como una clasificación multidimensional que se crea al combinar todas las categorías de dos o más variables”.

As duas “variáveis” para a tipologia do viajante Oswald de Andrade serão extraídas de duas biografias do poeta. Maria Augusta Fonseca (1990) escreveu *Oswald de Andrade*, por exemplo, biografia que se preocupa com os detalhes da vida. Nesta obra, perceberemos que um dos comportamentos do viajante em sua primeira viagem à Europa era a de um jovem “emocionado” devido “[...] à primeira longa separação dos pais [...] principalmente por causa da mãe (FONSECA, 1990, p.55)”. Com vinte e dois anos de idade, e como filho único, partia o jovem para uma viagem a qual se mostraria também como uma espécie de ritual de passagem para uma idade madura, ao estilo da *gran tour* das ricas famílias européias.

As duas biografias de Oswald de Andrade, às vezes, divergem, entretanto, quanto ao seu comportamento nesta primeira viagem. Sobre a sua juventude, uma biografia fala em um “sedutor” (FONSECA, 1990) e outra fala em um “acanhado” (BOAVENTURA, 1995). Pela perspectiva da primeira biografia, o “[...] viajante gorducho, José Oswald de Sousa Andrade, solteiro, 22 anos, olhos azuis, cabelos castanhos, 1,64 m, filho mimado de Dona Inês. O jornalista custeava a viagem de dois acompanhantes: o jornalista Renato Lopes e um primo, Rogério” (FONSECA, 1990, p.56). A descrição reforça a imagem de riqueza da família a ponto de custear a viagem de mais duas pessoas como “companhias” ao escritor.

Pela perspectiva da segunda biografia, o nome de Oswald surge descrito como o “sem desembarço, tímido, retraído”. O jovem viajante aparece controlado pelas recomendações também da mãe. O importante é essa dualidade constrativa: de um lado “sedutor” (FONSECA, 1990) e de outro “acanhado” (BOAVENTURA, 1995).

O sedutor seria por conta do caso donjuanesco em torno da pequena dançarina de onze anos de idade, Landa Kosbach (nome artístico para Carmen Lídia), que viajava pretendendo uma vaga no Scala de Milão. Outro nítido perfil é o do jovem fioso e farrista, pois basta lembrar do fato de que ao desembarcarem, na Itália, comemoram com muito vinho. Pouco depois, arranja uma namorada de nome Madaleine, e conhece, mais tarde, Henriette Denise Boufflers, a quem chama de Kamiá. Com esta última partilhará uma viagem pela Bélgica, Alemanha, Inglaterra e Espanha. Oswald nunca estará só em suas viagens.

Outro perfil que poderíamos levantar a partir da biografia de Fonseca (1990, p.56) refere-se ao “desejo de aventura, o contato com a civilização européia”, ou seja, como um incremento ou a de uma justificativa, ou mesmo condição para um jovem paulistano endinheirado galgar o espaço que lhe espera na sociedade cafeeira do início do século XX: o de conduzir, tocar adiante os negócios do pai.

Portanto, essa viagem aparece como um fator preponderante no amadurecimento do jovem Oswald como, prioritariamente, um futuro homem de negócios. Isso era algo comum desde nosso período colonial, quando os ricos fazendeiros portugueses mandavam seus filhos estudarem em Coimbra. A “cena” colonial se repete só que agora, Paris vai ser o destino de formação, cultura e reconhecimento.

Seu aspecto físico também muda: deixa crescer a barba. A mãe pede, através de cartas, para que ele tire um retrato a fim de “fiscalizar” sua fisionomia, achando que o filho seria um canhestro “caipira” justamente o que em hipótese alguma a mãe, Dona Inez, deseja para o filho. Diante dessa atitude, o que faz Oswald optar pelo uso de bigodes? Seria já influência do “Velho Mundo” e da sua sisudez, e da atitude reservada?

Uma síntese do roteiro feito por Oswald nessa primeira viagem nos dá Boaventura (1995, p.32-33)

Nos sete meses passados fora do Brasil, em 1912, visitou vários países da Europa Ocidental. Demorou-se mais em Paris e em Londres.[...] O Martha Washington deixou Oswald em Nápoles, que, imediatamente, tomou o trem para Roma, a fim de encontrar Oswaldo Pinheiro [...] Depois voltou, acompanhado de amigos brasileiros e do pintor, para uma visita mais demorada. De início instalaram-se no centro popular de Nápoles, Santa Therezella degli Spagnuoli. Com medo de assalto resolveram buscar refúgio na Via Caracciolo. Viajou pela Itália, visitando Florença, Milão, Veneza (instalou-se no Hotel Capello Nero) e Roma. Em Londres [...] morou próximo ao Hyde Park na Albany Street 46 e Fourth Street 64. Na Alemanha conheceu as principais cidades, permanecendo mais tempo em Munique, hospedado em frente à gare, no Hotel Metrópole.

Em Paris [...] alojou-se na rua Jean-Jacques Rousseau, Hotel de Russie, um velho sobrado de três janelas [...]. Mudou-se depois para um antigo hotel na rue de Mathurins. [E] [...] alugou, perto do Jardin du Luxemburg, um apartamento escuro de segundo andar no nº 9, rue Vauvin.

As mudanças de domicílio feitas provam que Oswald priorizara uma boa localização e um melhor aproveitamento da cidade, que, depois de São Paulo, era a sua cidade preferida. Primeiro foi um hotel com características mais modernas, depois um antigo hotel, e por fim um apartamento, este último daria uma idéia de estada mais prolongada. Pelo roteiro acima, podemos abstrair que Oswald não seria um turista qualquer. O conceito de turismo esbarra na noção de encontro breve, instrumental e limitado entre estrangeiros:

Turismo é caracterizado através de encontros entre estrangeiros que não esperam uma relação longa e duradoura, e de quem as transações tendem a ser instrumental, limitadas em seus objetivos, não repetidas, e, conseqüentemente, abertas a tentativas mútuas de manipulações para ganhos a curto prazo (VAN DEN BERGHE, 2002, p.551-552, tradução nossa)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “*Tourism is characterized by encounters between foreigners who do not expect a long and lasting, and whose transactions tend to be instrumental, limited in their goals, not repeated, and therefore open to manipulation attempts mutual for short term gains*”.

Para o sociólogo, autor da citação acima, da palavra “turismo” pode ser resumida na noção de simples viagem prazerosa, a que releva as relações sociais implícitas em um nomadismo temporário. Os pontos destacados dessa experiência são as diferenças culturais, linguísticas, religiosas e sociais entre turistas e nativos, assim como o problema “truncado” da comunicação, a segregação espacial entre o viajante e habitante local (o nativo) e a autenticidade da experiência do próprio turista.

Por essa definição, a experiência de Oswald na Europa não teria sido a de um turista devido ao tempo prolongado da viagem (a estada durara sete meses). O termo mais ajustado seria o de “turista cultural” que é “uma atividade voltada fundamentalmente para os modos culturais geralmente ditos ‘de elite’” (COELHO, 2005, p.359). O jornalista de *O Pirralho* seria esse turista cultural, esbanjando vitalidade e acenando com o toque de um *flâneur* à moda brasileira, por estar sempre acompanhado, porém sem deixar de perceber a cidade como um foco da linguagem da Modernidade acontecendo por toda parte.

O *flâneur* é a criação de Paris. O maravilhoso disso é que não foi Roma. Mas talvez em Roma que sonha até mesmo é forçado a remover ruas que também são bem-pavimentadas. Para isto não são os estrangeiros mas eles mesmos, os parisienses que fizeram Paris a Terra Prometida de *flâneurs*. (BENJAMIN, 1999, p.265, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Segundo White (2001), a figura do *flâneur* seria a daquele que caminha sozinho observando cada detalhe dos paradoxos de Paris, sem ser notado, sem se inserir na paisagem. Esta noção não deixa de ser uma leitura de Walter Benjamin (1999) que afirmava ser Paris um mundo feito para ser visto pelo caminhante solitário, este a quem pode, a passo ocioso, aprender toda a magnitude de seus ricos detalhes, mesmo quando esses detalhes aparecem velados.

Oswald não seria nunca um *flâneur* tipicamente benjaminiano. Não há um observador solitário, e sim um turista cultural em torno da primeira viagem de Oswald à Europa. Mas, qual seria uma imagem clara de Oswald de Andrade nessa sua estada no velho Mundo. Diz Fonseca (1990, p. 58-59) “O custeio de viagem pelos pais é pródigo e ele esbanja, empresta dinheiro [...] se pega desprevenido com atraso das remessas. É o que acontece na Inglaterra”. A extravagância contraria a solidão.

A tipologia do viajante Oswald de Andrade na sua primeira viagem à Europa, em 1912, poderia ser assim sintetizada:

---

<sup>3</sup> “The *flâneur* is the creation of Paris. The wonder is that it was not Rome. But perhaps in Rome even dreaming is forced to move along streets that are too well-paved. For it is not the foreigners but they themselves, the Parisians, who made Paris into the Promised Land of *flâneurs*”.

Fonseca (1990)	Boaventura (1995)
Emocionado	Acanhado
Sedutor	Ingênuo
Solteiro	Saudoso dos pais
Viajante gorducho	Emancipado (familiar e sexualmente)
Farrista	Inovador
Desejoso de aventura	
Caipira	

A primeira biógrafa enfatiza o lado burguês de Oswald: o emocionado, o sedutor, o solteiro, o “viajante gorducho”, o farrista – e até mesmo o choque cultural de Oswald ao deixar a barba e o bigode crescerem a ponto de ser chamado de “caipira” pela mãe. Por sua vez, a segunda biógrafa parece se preocupar com as contradições e polêmicas do Oswald de Andrade, até mesmo como viajante: o “acanhado” e “ingênuo” e ao mesmo tempo o “emancipador” de costumes e da literatura.

## Conclusão

A Modernidade não pode esquecer as viagens transatlânticas do início do século XX como contribuição relevante à formação da literatura do Modernismo. A Modernidade, em si, requer uma atenção com o advento das viagens marítimas de vapores, paquetes e transatlânticos por um oceano que passou a ser símbolo da era moderna. As viagens pelo Atlântico contribuem com a formação de um mundo menos distante e despido da aura do mistério.

Toda viagem não deixa de ser uma viagem de exploração em maior ou menor grau. Aos olhos de Oswald de Andrade, tal aventura atlântica representou parte de toda a sua obra, de certa maneira, embutida na memória do futuro escritor de romances. Em nenhuma das biografias estudadas há relatos de que Oswald de Andrade tenha “anotado” em caderninhos ou em qualquer tipo de papel suas impressões de viagens. Elas ficaram eternizadas em trechos de poemas e em trechos dos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou o *Serafim Ponte Grande*.

A tipologia apropriada para o poeta seria a do “poeta-viajante”, a do “turista cultural<sup>4</sup>” e não necessariamente a do “flâneur”. Este último termo possui a solidão

<sup>4</sup> O professor Octavio Ianni (2000, p.14), elabora também uma tipologia para os viajantes no breve ensaio “A metáfora da viagem”: “Sempre há viajantes, caminhantes, viandantes, negociantes, traficantes, conquistadores,

que Oswald de Andrade recusou em sua primeira viagem à Europa. De qualquer forma, haveremos de reconhecer a ideia de que, em conformidade com Souza (1999), a burguesia foi a grande herdeira da Modernidade, não a sua causadora, algo que reforça a mais marcante das tipologias do jovem viajante: o comportamento. Parece que o Oswald continua controverso nas duas biografias comparadas. O modernista continua “aprontando” e confundindo as definições acerca do biografado.

Oswald, até por conta de sua juventude, em 1912, foi um viajante o “acanhado” e “ingênuo” e ao mesmo tempo o “emancipador” de costumes e da literatura, e acabou sendo um “caipira” em Paris (no dizer da mãe), usando bigode, com os seus 22 anos de idade. Essas contradições mostrariam um homem consciente de mudanças, mas ainda sob o controle paterno, conforme aponta Boaventura (1995, p.22).

Oswald [...] era tímido, dependente e reprimido. Essa viagem seria um meio de prepará-lo, a fim de assumir na volta os negócios da família, uma vez que Seu Andrade não via com bons olhos a projetada carreira intelectual do filho.

É outra contradição: Oswald seria preparado para os negócios do pai, mas toma outro caminho, o da sua emancipação literária e sexual. Ele retorna ao Brasil, trazendo uma namorada francesa. Sua vida amorosa com a bela Kamiá, torna-se, com o desenrolar do tempo e de certos acontecimentos, um escândalo, e o que era para ser um idílio: “[...] a tragédia se instala na casa da rua Augusta. O pai ameaça suicidar-se” (FONSECA, 1990, p.75).

Em Paris, seu temperamento “solar”, alegre, sempre acompanhado de amigos, esquiu-se do sentido pleno do *flâneur*. O que não impedia de captar a Modernidade parisiense. No fundo, são imagens de viagens e não, necessariamente de Paris que marcaram a memória do poeta no par de romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, o que só vem a confirmar a tese de Alejo Carpentier “*todo viaje es un descubrimiento para uso propio*” (CARPENTIER, 1996, p.19)<sup>5</sup>.

Para concluir: o “diálogo transatlântico” resulta algo mais específico, o “diálogo das cidades”, entre São Paulo e Paris. O Modernismo surge de encontros. E um deles é o da Geografia atuante, como havia de ser: “Um dos traços mais marcantes do Modernismo é sua grande amplitude geográfica, sua nacionalidade múltipla”. O que importa é esse transpor as barreiras espaciais com o apelo verbal dos idiomas: “o Modernismo [...] foi uma arte de cidades [...] políglotas [...] que [...] haviam

---

descobridores, turistas, missionários, peregrinos, pesquisadores ou fugitivos atravessando fronteiras, buscando o desconhecido, desvendando o exótico, inventando o outro, recriando o eu”. A essa lista, acrescentaríamos a tipologia “turista cultural”.

<sup>5</sup> “toda viagem é um descobrimento para uso próprio” (CARPENTIER, 1996, p.19, tradução nossa).

adquirido [...] intensa atividade como centros de intercâmbio cultural e intelectual” (BRADBURY, 1989, p.75-76).

O “diálogo atlântico” amplia, depois, na chegada e na maturidade do Modernismo de Oswald e de seus colegas estrangeiros esse sentido plural e recíproco pelo contato. Alexandre Eulálio (2001), por exemplo, chega a defender a tese de que a produção poética mais intensa de Blaise Cendrars encontra-se justamente logo depois em que o poeta fez essas viagens pelo Brasil, principalmente a Ouro Preto, em 1924.

Por sua vez, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” surge também em 1924; e, talvez, da mesma viagem pela antiga Minas Gerais. Agrada-nos, e muito, essa visão de binacionalismo, e da lógica de que o Modernismo não foi a pé para os grandes centros. Houve a contribuição dos transatlânticos, levando e trazendo artistas importantes na consolidação da nova linguagem.

Há, todavia, uma lacuna enorme, a ausência da pesquisa em torno dos “transatlânticos” da época, nas primeiras décadas do século XX, uma vez que o tema das viagens é recorrente no Modernismo como uma evidência de sua própria formação: é movimento na plena acepção da palavra, porque, na sua essência, é construção do olhar viajante. Oswald realizou “doze travessias para a Europa” (FONSECA, 1982, p.86), essa rica experiência está registrada poeticamente nos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e no *Serafim Ponte Grande* (ANDRADE, 1978).

CRUZ, B. The Typology of the Traveler Oswald de Andrade in 1912. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.47-57, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *The following text is intended to construct a typology of the traveler Oswald de Andrade in his first trip to Europe in 1912. We will verify the profile of someone understanding the perceived aesthetic and economic transformations in transit between Brazil and the Old World. We want to take advantage of a significant experience of young Oswald and what that entailed, later, in his poetry and novels, Serafim Ponte Grande and Memórias Sentimentais de João Miramar. What came out of the trip aboard the ship “Martha Washington”? Ultimately we will emphasize the importance of the transoceanic voyages as an important contribution to the dialogue between cultures in distant countries, such as Brazil, France and Germany – a dialogue between their literatures, through more attractive, comfortable and safer journeys. For literary and cultural studies, these journeys will serve as a point of discussion on Modernism as a real crossing and search for the new.*
- **KEYWORDS:** *Oswald de Andrade. Modernism. Brazilian Literature. Cultural Studies.*

## Referências

ANDRADE, O. **Obras completas II**: memórias sentimentais de João Miramar, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BENJAMIN, W. The return of the Flâneur. In \_\_\_\_\_. **Selected writings:1927-1934**. Translated by Rodney Livingstone and others. Cambridge: Harvard, 1999. v.2, p. 262-267.

BOAVENTURA, M. E. **O salão e a selva**: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

BRADBURY, M. Uma geografia do modernismo. In. BRADBURY, M.; MacFARLANE, J. (Org.). **Modernismo**: guia geral. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.75-82.

CANDIDO, A. Oswald viajante. In \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.61-66.

CARPENTIER, A. **El amor a la ciudad**. Madrid: Alfaguara, 1996.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

EULÁLIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2.ed. São Paulo : Ed da USP, 2001.

FONSECA, M. A. O corsário e o porto. In \_\_\_\_\_. **Oswald de Andrade**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 75-94. (Coleção encanto radical).

\_\_\_\_\_. **Oswald de Andrade, 1890-1954**: biografia. São Paulo: Art: 1990.

GINER, S.; ESPINOSA, E. L.; TORRES, C. (Ed.). **Diccionario de sociología**. Madrid: Alianza, Salvador, 1998.

IANNI, O. A metáfora da viagem. In: \_\_\_\_\_. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.11-31.

PRATT, M. L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1999.

SOUZA, N. M. **Modernidade**: a estratégia do abismo. 2.ed. Campinas: Ed da Unicamp, 1999.

VAN DEN BERGHE, P. Tourism. In: BERNARD, A. **Encyclopedia of social & cultural anthropology**. New York : Routledge, 2002. p.551-552.

WHITE, Ed. **O Flâneur**: um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução de Simone Pallone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



# A PRESENÇA DO *FEBRIL* EM “ODE TRIUNFAL” E “ODE AO BURGUEÊS”

Suillan Miguez GONZALEZ \*

- **RESUMO:** Este artigo constitui-se como um estudo comparativo entre as poéticas de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, a partir dos poemas “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”, no sentido de oferecer uma outra possibilidade de leitura para um material poético já acirradamente analisado pelo crivo crítico. Considerou-se o signo “febril” como instrumento de verificação de vozes exaltadas de tais poesias, de maneira a revelar os procedimentos no campo estético e expressivo significativos para um momento de acentuado extravasamento literário: o Modernismo. O percurso estabelecido passa pela força das vanguardas; pela potência matriz do movimento literário essencialmente dionisíaca relacionada às considerações de Nietzsche e Eurípedes; além de abordar as relações entre Portugal e Brasil neste período, para corroborar com a perspectiva comparativa entre os poetas mencionados destes países.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Álvaro de Campos. Mário de Andrade. Modernismo.

A proposta de apresentar o “febril” como signo pertinente de análise especialmente nos poemas “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês” só tem razão de ser pela relação dos diversos movimentos vanguardistas como potencializadores para a efusão da atitude contundente na literatura do século XX; pela possibilidade ocorrida de aproximação das relações literárias e culturais Brasil-Portugal; pelos procedimentos modernistas dos poetas Campos e Andrade sob uma consciência alinhada quanto ao que queriam instaurar de novo nas culturas de recepção; isto tudo converge para que haja pertinência em analisar sob o viés comparativo os poemas e poetas mencionados.

Diante disso, tem-se como percepção efetivada a de que o desenvolvimento do Modernismo corresponde a um processo que encontrou as suas raízes em certas proposições do Romantismo e, mais diretamente, do Simbolismo, para, de certo modo, se autonomizar com as Vanguardas. Ver tal processo é levar em

---

\* Doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, SP – Brasil. 12530-000 – suillan2009@usp.br

Artigo recebido 10/09/2012 e aprovado em 15/04/2013.

consideração que a partir dos românticos alguns temas tradicionalmente não literários foram subvertidos em literários, além do tratar a linguagem de forma mais livre e do extravasamento lírico; vê-se na contribuição simbolista a procura pela originalidade, e das vanguardas a intensificação da modernidade no campo expressivo pela ruptura.

A configuração dos alicerces modernistas tem, portanto, íntima relação com duas estéticas que o precederam, bem como com vanguardas que o incitaram ou delinearão, sem que tudo isto signifique “continuidade” do que anteriormente foi proposto. No Modernismo fez-se mostrar possível a liberdade no criar, absolvendo os poetas de moldes ideais, talvez como grande mérito do movimento, intencionalmente hiperbólico para que se tivesse como efeito a ruptura, sabidamente relativa.

Sabe-se que muitas das vanguardas fundaram-se a partir de manifestos repletos de fúria e radicalismo, da febre e ímpeto virulento de quem quer promover uma nova forma de se fazer e mesmo recepcionar a arte em geral. Os aspectos inovadores e demolidores, esteticamente falando, apontam o início da febre programática que atingiria, decisivamente, as culturas brasileira e portuguesa no Modernismo. Atingiram a produção poética de Fernando Pessoa, demonstrado por seu heterônimo Álvaro de Campos, e Mário de Andrade, percebido no “Prefácio Interessantíssimo” e poemas da obra *Pauliceia Desvairada* (ANDRADE, 1980), que funciona, praticamente como manifesto.

Em análise mais profunda, e partindo do signo “febril”, expressão estética virulenta da arte, pôde-se fazer a leitura dos poemas “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês” problematizando e contrastando os poetas entre si, já que significaram o eixo do primeiro momento do Modernismo de Portugal e do Brasil. Entende-se que tais poemas se aproximam, de maneira geral, por apresentarem uma ótica quiçá caótica de sensações. Os recursos poéticos confirmam a tomada de atitude em prol da instabilidade, tudo parece se transformar em manifesto, mesmo que ironicamente constituam um poema *ode*.

A começar pelo heterônimo representante da novidade em Portugal: Campos. No poema-homenagem, cujo título já cultiva a expectativa de que há sucesso em uma trajetória ou vivência (o triunfo), vê-se o turbilhão da novidade e um remoto fundo de lucidez, numa dicotomia instigante. O heterônimo Campos, dentre as odes que compôs, demonstra em “Ode Triunfal” o teor angustiante e “febril” de vivenciar o ritmo frenético que ganhara a vida. O eu enunciador remete sua febre à iluminação das novidades tecnológicas, letárgicas ao ponto de instigar e servir de impulso para escrever e para apresentar um conceito reciclado do “belo”, sendo “o belo” a angústia do mundo da novidade, o marco que delimita a Modernidade da Antiguidade definitivamente. Para marcar a performance repleta de êxtase em que há idas e vindas nos tempos referenciados, o recurso da primeira pessoa do singular

auxilia a firmar a estética da febre, demonstrando com isso o delírio individual e mais convincente da recepção das novas dinâmicas do mundo, e é claro, ajuda a construir uma imagem de um sintoma de alteração de espírito, a febre:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.  
(PESSOA, 1994, p.44).

Os sons mudaram pelo fato de um novo elemento passar a fazer parte da paisagem das cidades: a máquina. Substituiu em parte a mão-de-obra do homem, porém, o poema traz esse indivíduo se fundindo aos “maquinismos” ao ponto de a expressão das sensações ser contaminada pela sonoridade das engrenagens em funcionamento, como recurso não só sonoro se feita a leitura dos versos, mas a isso está atrelado a representação visual do som, porque se quer evidente o diálogo, por meio deste recurso formal, da febre/“febril” instaurado, em que o eu enunciador dramatiza seu *status* ao leitor: “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!/Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!” (PESSOA, 1994, p.44).

Percebe-se que o homem não é mais a referência da complexidade e exatidão, muda-se o referencial porque surge o advento da máquina, dita ‘completa’. E o desejo desde então é o de ser o “automóvel último modelo” para seguir na vida triunfante, porém rebaixado no que diz respeito à própria funcionalidade que oferece ao mundo. As comparações elaboradas que envolvem o “eu enunciador e os elementos emblematicamente da novidade não só perseguem o tema da modernidade, como também demonstram a exaltação no tratamento disso com exclamativas, sustentando, ainda, o tom “febril” e agressivo do poema: “Ser completo!/Pode ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!” (PESSOA, 1994, p.45).

Campos se declara “febril” e, portanto, expressa-se modernamente, inclusive acelerando o ritmo do poema como o de uma máquina após ser ligada. É quase um processo de transfiguração do poeta para a modernidade, um canto embalado pela euforia, pela energia de quem se sente atraído pela novidade industrial, que se compara a ela nos poucos momentos de reflexão que tem para não se achar, não se reconhecer. Embala em verso um canto, que funciona como uma transição entre o estado “febril” de seu discurso e performance sobre a modernidade (apresentado nos versos que seguem pela formação de palavras por composição “árvore-fábrica” ou mesmo pela elaboração de termos inusitados “frutos de ferro” para logo após mostrar-se surpreendido pelo vazio que recheia sua febre: “Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!/Eia! Eia! Eia! Eia-hô-ô-ô!/Nem sei que existo para dentro./ Giro, rodeio, engenho-me” (PESSOA, 1994, p.52).

O eu enunciatador coloca-se manipulável feito máquina, fazem dele muita utilidade e por isso que diz ser: “o calor mecânico e a electricidade”. Mas não somente, Campos quer ser tudo, inclusive a energia responsável por mover o símbolo de uma época, talvez queira ser o próprio acontecimento, ele significa a própria alteração de espírito de seu tempo. Álvaro de Campos, ao apresentar uma abordagem libertina, demonstra o desejo em participar ora ativamente, ora passivamente do contato físico e de fusão com os “frutos de ferro”, revelando tendenciosamente algum apelo sexual na relação com a representação da modernidade, algo possível se se instaura um *modus operandi* “febril”, em que tudo é provável no campo da estética e da expressão, porque há a preocupação em nitidamente estabelecer o deslocamento de uma expressão apolínea em dionisíaca, já que Campos é engenheiro, personalidade moderada, e melhor, pelo fato de muitas vezes escrever em tom melancólico ou mesmo abismático. Daí se pensar na busca em atingir intensamente todas as sensações possíveis neste poema, mesmo que isso caminhe para o caótico, para o dionisíaco, para o delírio, para o transe em registrar ações desejadas e ligadas às máquinas. Ou ainda, apresentando por meio de construções nominais esclarecedoras a expressividade de todas as suas vontades, a imagem do delírio:

Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,  
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento  
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões  
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!  
Fraternidade com todas as dinâmicas!  
Promíscua fúria de ser parte-agente  
Do rodar férreo e cosmopolita  
Dos comboios estrênuos.  
Da faina transportadora-de-carga dos navios.  
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,  
Do tumulto disciplinado das fábricas,  
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!  
(PESSOA, 1994, p.47).

Campos coloca-se em suspenso, e por isso diz pertencer à fúria de “ser parte-agente”, de poder tudo, de ser tudo, de apresentar tudo sexualizado. E com isso as exclamativas ganham preferência, sempre com o intuito de arrematar a poderosa performance do extravasamento, do “febril” No entanto, há momentos de assertivas e de alguma reflexão acentuadamente crítica, quiçá irônica, de apoio à transgressão, num acelerar e desacelerar conforme a desenvoltura do que sente ou mesmo do que rebelde:

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,  
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,  
Agressões políticas nas ruas,  
E de vez em quando o cometa dum regicídio  
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus  
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana! (PESSOA, 1994, p.47).

Percebe-se que, em “Ode Triunfal”, Campos faz com que o ato de poetar seja voltado para o outro, no sentido de que haja um convencimento de que verdadeiramente se está num delírio no mínimo eloquente sobre a localização do sujeito em crise no mundo arquitetado para ser duro e resistente feito ferro. E daí se ter no campo formal do poema tantos sinais demarcadores de uma expressão, na maioria das vezes, marcadamente “febril” como a estética e imagem do anunciativo acima de tudo. O poema é o triunfo da linguagem solta e articulada para celebrar o mérito de uma percepção aguda da vertigem agressiva do progresso, evoluindo, depois, no sentido de um tédio, de um desencanto, progressivos e autoirônicos:

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!  
Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!  
Olá grandes armazéns com várias seções!  
Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!  
Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!  
Eh, cimento armado, *beton*, de cimento, novos processos!  
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!  
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!  
(PESSOA, 1994, p.48).

Ainda na “Ode”, há momentos de pausas e alguma nostalgia dentro de um poema repleto de altos e baixos que conta com uma dicção essencialmente de manifesto “febril”. Para apresentar as pausas, usou versos entre parênteses, em que demonstra comoção tocante, descrevendo uma época de boas recordações e pouco progresso tecnológico. É o momento também de revelar (sobre o heterônimo ou sobre Pessoa?) uma vaga memória do que seja felicidade. Há momentos como este de lucidez, contraste providencial para ir de encontro com a estética e a imagem do “febril” e confirmá-la ainda mais no poema:

(Na nora do quintal da minha casa  
O burro anda à roda, anda à roda,  
E o mistério do mundo é do tamanho disto.  
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.  
A luz do sol abafa o silêncio das esferas  
E havemos todos de morrer,

Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,  
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa  
Do que eu sou hoje...). (PESSOA, 1994, p.51).

“Ode Triunfal” foi construída a partir de um turbilhão de pensamentos, críticas sociais, aspectos de homoerotismo e referências a um eu enunciador tentando se achar em meio ao furor do que sente, do que acontece, de reagir tão instável quanto à leitura que faz do contexto em que vive. Tem-se, em verdade, a expressão do que o próprio Fernando Pessoa chamou de Sensacionismo, que tem a ver com estar disposto a extravasar o que os sentidos captam. Campos acaba por perpetuar um ideal de arte em que a ânsia de sentir, de alçar toda a complexidade das sensações de que vive deve ser demonstrada enfaticamente. No trecho abaixo, a raiva tem como causa justamente o não poder ser possível saber e sentir tudo o que se passa; e por isso a intensidade de sua raiva é comparada e construída a partir da imagem da febre, do cio e da fome, em versos prolongados por explicações de suas sensações:

E os gestos que faz quando ninguém pode ver!  
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,  
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome  
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos  
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas  
Nas ruas cheias de encontrões! (PESSOA, 1994, p.51).

Em *Obra em Prosa*, Fernando Pessoa (1998) aponta o que concebeu por Movimento Sensacionista, de modo a considerar a integração entre as culturas para fundar uma arte que seja universal, livre na forma e vinculada à expressividade como maneira de operar diante do mundo:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, A Renascença e a nossa época. (PESSOA, 1998, p.428).

Vê-se que, em verdade, as considerações de Pessoa manifestam grande parcela do intuito maior da Arte Modernista, que é o de não perder de vista as concretas referências passadistas, retorcendo as formas, tolhendo regras, alumbrando as ideias do século das máquinas. Campos mesmo mantém relação com a dita tradição, no sentido de confirmar a presença inevitável e sempre reinventada de grandes figuras da cultura ocidental. Eles são trazidos para a febre do modernismo e da “Ode”, porque

são memórias sempre vivas do campo da cultura e literatura, e colocados em evidência graças ao recurso “febril”, sendo ele transe ou cegueira já determinada como condição do poeta, e por isso é possível ver no maquinário, átomos irem alcançar a febre, só que da fonte, ou melhor, do engenho de Ésquilo:

E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas  
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão  
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,  
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro de Ésquilo do século cem,  
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,  
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,  
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.  
(PESSOA, 1994, p.49).

A variedade de perspectivas “cantadas” em uma só poesia tem haver com a maneira de ver a que o Sensacionismo disciplina, no que diz respeito “à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força [...]” (PESSOA, 1998, p.429); implica em uma potência válida também ao “febril”, no sentido de estar presente na estética de poemas, justamente por ter em síntese a fúria verbalizada e precisa de poetas à flor da pele, como a do ficcional Álvaro de Campos em seus primeiros poemas. “Ode Marítima” traz também uma tendência essencialmente sensacionista de Campos, de liberdade e síntese dela para recepcionar o mundo moderno:

Sentir tudo de todas as maneiras  
Viver tudo de todos dos lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento, difuso, profuso, completo e longínquo.  
(PESSOA, 1994, p.25).

A marca da febre como recurso estético e ao mesmo tempo performático não é peculiar apenas em Campos; Mário de Andrade em “Ode ao burguês” faz de seu poema algo próximo das cantigas de escárnio e mal-dizer, pelo menos no que compete ao teor da mensagem expressa. Andrade revela, sem preâmbulos, a decadência social do Brasil e assim como Álvaro de Campos, faz com que os versos estejam voltados para o outro, para chocar o leitor e persuadi-lo de que há indignação naquela voz que conduz a exaltação, usando, com isso o “febril”. Demonstra a saturação da elite intelectualizada representada por ele, a despeito do obscurantismo dos novos burgueses pouco vinculados ao interesse por conhecimento como *status* antes sempre presente na tradição dos mais abastados.

Mário de Andrade elaborou o poema de maneira a fazer com que os sons e o radical que constituem a palavra “ode” pertençam também à palavra “odeio”, que se pronunciada rapidamente nos lembra “ode”. Isso já traduz, em todos os níveis, a aversão ao superficialismo dos burgueses ascendentes, esvaziados de intelectualismo e moralidades.

Trata-se de versos exclamativos e repletos de repulsa a um estamento decadente daquela sociedade da década de 20. No entanto, perceptivelmente, encontra-se em “Ode Triunfal” um emparelhamento de conjecturas nesse sentido, já que Campos repele e aponta incisivamente a superficialidade das relações humanas, bem como a pouca força que os bons valores significam para a elite da sociedade portuguesa. O eu enunciativo inicia o trecho recortado, logo abaixo, adjetivando ironicamente os chefes de família, e de pronto desperta a expectativa no leitor de que haverá denúncia e críticas apresentadas de maneira aberta, com o uso de exclamativas e mesmo por meio de uma pequena questão levantada, naturalmente retórica. A indignação, o desespero ou o ímpeto por extravasar o referencial obscuro da sociedade acaba por ser uma angústia que desperta para o dionisíaco e o “febril” vividos nas duas culturas, a brasileira com Andrade e a portuguesa com Campos:

Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes  
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete  
De algibeira a algibeira!  
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!  
Presença demasiadamente acentuada das cocotes  
Banalidade interessante (e quem sabe o que por dentro?)  
Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,  
Que andam na rua com um fim qualquer;  
A graça feminina e falsa dos pederastas que passam lentos;  
E tôda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra  
E afinal tem alma lá dentro! (PESSOA, 1994, p.50).

Voltando a Andrade e sua *ode*, o poeta trabalha com combinações criativas (para fugir do óbvio, do mero desabafo), trazendo para a poesia marioandradiana a rebelião às tradições ou hierarquias e titulações/nomeações sociais que não significavam mais nada. Antes disso, assim como Campos firmou, Andrade determina performaticamente por meio da primeira pessoa do singular o declarante, ou seja, estabelece aquele que insulta e odeia demasiadamente o que representa o burguês. Artificio este engendrado para o convencimento do estado “febril”:

Eu insulto as aristocracias cautelosas!  
Os barões lampeões!  
os condes Joões!  
os duques zurros! (ANDRADE, 1980, p.67).

O combate ao burguês é centralizado e recebe a maioria dos insultos diretamente, às claras, num linguajar corriqueiro de quem protesta apologia coerente em uma praça. Andrade criou palavras compostas, neologismos, para chegar em um qualificador inusitado e depreciativo explorando e usando a própria palavra “burguês” como insulto ao burguês, sempre num tom extasiado, percebido não só pelas exclamativas, mas também por essa espécie de manifesto antiburguês que a poesia traz, demarcando com isso o “febril”: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,/O burguês-burguês!” (ANDRADE, 1980, p.67).

Percebe-se pelo impulso extrapolado de um eu enunciador que saiu do sério e como acometido por uma febre, o descontrola o tomar, assim como se fixa a imagem da agressividade. No decorrer do poema apresenta vocabulário mais contundente para expressar seu protesto e confirmar o “febril”; e para isso ora insulta, ora deseja a morte “ao burguês-mensal”, ao *status* fácil e rápido de sê-lo: “Morte à gordura!/Morte às adiposidades cerebrais!/Morte ao burguês-mensal!” (ANDRADE, 1980, p.68).

O “ódio”, o “insulto”, a “morte” são seus desejos em se tratando de burguês, revolta em seu auge, na ardência dos sentimentos, no não pudor em revelar estes. O estado “febril” em que se encontra pode ser percebido pelo teor da poesia, ou seja, a desconstrução impiedosa daquele burguês e/ou tradição que deveria representar. A expressão desenfreada do “ódio”; a pontuação incisiva: exclamativa; e um fundo de lucidez, de quem apenas está revelando um cenário já sabido por todos; portanto, nada mais está fazendo do que retratando a mormente hipocrisia acordada socialmente, tudo isso, acaba apontando para o “febril”:

–Ai, filha, que te darei pelos teus anos?  
–Um colar... – Conto e quinhentos!!!  
Mas nós morremos de fome!”  
(ANDRADE, 1980, p.68).

O tom além, mais vulcânico e nada apaziguado, mostra que nele está velado o espírito da Semana de 22: anunciativo do novo e por isso, necessariamente chocante; como é a manifestação estética do “febril”, dá-se pela articulação de recursos expressivos como os mencionados no parágrafo anterior e o intencional efeito agressivo da mensagem vinculada na poesia.

Nessa medida, tem-se em contrapartida ao Sensacionismo como sustentação e talvez justificativa para a singular expressividade nos poemas de Campos, a atitude antropofágica como reação oswaldiana à modernidade que alcançava o Brasil. Reação esta não só dele, mas estendida a Mário de Andrade, percebida na *ode*, em *Paulicéia Desvairada* e inclusive na obra em prosódia *Macunaíma*.

A atitude antropofágica constituiu uma poética fundamentada por uma devoração crítica, cuja possibilidade principal é servir como uma teoria que baliza a busca de uma identidade do país formulada como diferença cultural, como limite e fronteira simbólica, mas também como um delineamento híbrido em conflito e como entre-lugar. Nesse sentido, Mário reverbera a poética antropofágica que responde a um modo de distinguir singularmente o brasileiro, pensado e concebido através da criação artística.

Andrade entregou a todos a parte da sociedade que estagna o desenvolvimento das artes ao se referir aos brasileiros burgueses, é a sua visão autêntica como resposta a um Brasil que pode ser desconstruído e apresentado como realmente é. No trecho que segue, critica a sustentação das aparências dos que constituem o estamento privilegiado:

que vivem dentro de muros sem pulos;  
e gemem sangues de alguns mil-réis fracos  
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês  
e tocam os “Printemps” com as unhas!  
(ANDRADE, 1980, p.68).

Como toda febre e fúria que possa ser sentida, há o momento de explosão raivosa, sem que haja o resgate da sanidade e o funcionamento da consciência com o declínio do furor. No entanto, isto em nada diminui o fato de expor o que entende como a verdade a ser despontada, porém, antes apresenta o “ódio”, a “raiva”, o “insulto” e “mais ódio” em um único verso, indícios discursivos e performáticos eloquentes para persuadir o leitor de que se está “febril”:

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!  
Morte ao burguês de giôlhos,  
Cheirando religião e que não crê em Deus!  
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!  
Ódio fundamento, sem perdão! (ANDRADE, 1980, p.68).

Trata-se certamente de uma *ode* sobre o ódio. Mário, no trecho acima, toca em um aspecto e estigma da sociedade do século XX: a questão da negação de Deus, do indivíduo não ter ou esperar por suas atitudes uma transcendência, uma esperança de compensação ou continuidade. O homem não mais precisa lidar com a culpa e o pecado, sendo a moralidade regulada por uma espécie de contrato social sem vinculação com religião.

A diluição dos preceitos religiosos acaba se tornando mais evidente do que nunca, embora as próprias pessoas tentem ainda usar como instrumento de construção

de imagem relacionar a qualidade de religioso à de honestidade. O poeta reprova exaltado e exclamativo a falta de transparência em relação às mudanças que dizem respeito ao desenvolvimento do homem em todos os segmentos, algo que é natural, que não pode ser freado.

Parece que nada passou despercebido pelo crivo crítico de Andrade que escolheu a maneira “febril” como forma para uma mensagem enérgica e direta, coerentemente feita para afetar o estado de espírito de quem lê, atrelando perfeitamente forma e conteúdo em “Ode ao burguês”. Campos e Andrade arquitetaram muito bem ambos os poemas, sabendo dosar os momentos de extravasamento e os de lucidez, para não esbarrar no desequilíbrio sem causa. Nietzsche os chamaria de servidores de Dioniso:

[...] o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação (NIETZSCHE, 2005, p.10).

E mesmo o equilíbrio mencionado, que tem muito haver com a categoria apolíneo-dionisíaco nietzschiana é ainda a expressão do que esteticamente se constrói como “febril”, atitude engendrada para ser sentida pelo leitor, para estar em sintonia perfeita com a manifestação exaltada do que quer que vire objeto de assunto dos modernistas.

Os modernismos dos países em questão tiveram poetas e materiais poéticos, cujo caráter era naturalmente dionisíaco, na conjugação de “alternância de lucidez e embriaguez”, como em “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”. Tais poesias recorrem a elementos formais, bem como a assuntos reconhecidamente da modernidade, se não é ela mesma a desencadeadora de vozes tão exaltadas.

Mário de Andrade constatou em trecho do *Prefácio Interessantíssimo* o espírito coletivo do transbordamento lírico/literário no primeiro momento do Modernismo no Brasil, em que todos desejavam ter voz:

O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que esta dissesse: Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim! [...] (ANDRADE: 1980, p.5).

Algo semelhante é sentido por Fernando Pessoa e toda a geração do *ORPHEU*, revelando em textos, como o projeto dramático *Primeiro Fausto*, a já constatada tentativa de sintetizar sua visão filosófica voltada para o desdobramento ou exacerbação de como seja cantar a modernidade; e no caso dele: de quantos seja

propriamente. Daí fica a consciência da necessidade de não haver “um filtro”, mas sim de um impulso motivador capaz de fazer:

Nascer n'alma um conflito de desejos  
Um desejo de tudo possuir,  
De tudo ser, de tudo ver, amar,  
Gozar, odiar, querer e não querer,  
Reunir vícios e virtudes – tudo [...] (PESSOA, 1994, p.108).

Campos, no clássico “Tabacaria”, num dado momento invoca as musas, assim como enumera outros elementos do passado, porque procura algo que o inspire, que o impulsione:

Ou não sei quê moderno – não concebo bem o quê  
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!  
Meu coração é um balde despejado. (PESSOA, 1994, p.61).

Neste compasso se encontra também Mário de Sá-Carneiro, com o delírio metafórico que é “Manucure”, poema repleto de tensões e intencionalidades expressas por onomatopeias rasgadas, neologismos e pela extravagante disposição tipográfica, no uso, por exemplo, de números que nada significam a priori, porque Sá-Carneiro não primou pelo inteligível, e sim por entender que a beleza está justamente em não significarem coisa alguma, no delírio e na febre. Ainda em “Manucure” tem-se o panorama de um mundo desconcertante, em que o “novo” só pode ser descrito e alcançado pelos sentidos, num transbordamento de sensações:

Meus olhos ungidos de Novo,  
Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos  
interseccionistas,  
Não param de fremir, de sorver e faiscar  
Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,  
Toda essa Beleza-sem-Suporte,  
Desconjuntada, emersa, variável sempre  
E livre – em mutações contínuas,  
Em insondáveis divergências [...]. (SÁ-CARNEIRO, 1956, p.58).

Os poetas mencionados, tomados por uma época, apresentam um tom evasivista, referência ao posicionamento de Alfredo Bosi, que também chama de *irracionalistas* as figuras que compuseram esse quadro intelectual brasileiro de 20, dentre eles, Mário de Andrade:

Falando de modo genérico, é a sedução do irracionalismo, como atitude existencial e estética, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral. (BOSI, 1994, p.305).

Foram considerados por Bosi (1994) todos os *irracionalistas*, ou melhor, escritores que de alguma forma mantiveram tal comportamento diante de uma nova tendência incorporada por uma elite na ânsia de promover o literário, como: “[...] a primeira poética de Mario de Andrade, o Manuel Bandeira teórico do ‘alumbramento’ e todo o roteiro de Oswald de Andrade” (BOSI, 1994, p.305). Bosi tem como *evasionistas* o “desvairismo”, o “pau-brasil”, o “antropofogia”, o “anta” e outras manifestações com que afirma compor o que chama de fase heróica do Modernismo, que abrange o intervalo de 22 a 30, por exprimirem uma síntese de correntes opostas, sendo a preocupação mais pela ousadia do que pela coerência. Neste compasso, e principalmente as “Odes” analisadas, revelam o “febril” na medida em que é um discurso literário de contestação, é uma voz da negação, e vezes, de insultos e hostilidades.

Álvaro de Campos e Mário de Andrade tematizam, através da linguagem, a profunda tensão frente às novas descobertas, de forma que o “febril” está no todo da estética que conferem aos seus poemas, ao usarem reticências para prolongar o significado das frases, exclamações para partilhar da profunda constatação do espírito acordado, construções nominais esclarecedoras, entre outros recursos. Ou seja, a febre nestes poetas se apresenta como uma atitude essencialmente estética e performática, não deixando de manter relação íntima com a real manifestação da visão crítica dos poetas sobre a nova dimensão que o mundo ganhara. E isto tem relação direta com a performance que os “fingidores” empregaram como estratégia para “fingir” ou dramatizar o estado “febril”, munindo-se de seleção lexical e combinações de vocábulos apropriadas, de modo a ir apresentando, insistentemente, a alteração das vozes em ambas as *odes*.

O elo entre os poetas mencionados se baseia numa leitura que deve ser comparativa, porque é comum aos poemas a presente tensão entre o novo e o antigo, e por isso encarar o “febril” como a expressão da atitude, como o meio de eternizar a voz de uma época, bem como de uma primeira impressão do que seja a estética modernista. Ambos os poetas contam com grande engenho ao mobilizar a linguagem, ao não se prenderem a uma forma fixa e sim à forma (influenciada pelos vanguardismos) que comportaria a mensagem e o efeito que desejavam produzir.

A atitude desenfreada de Campos e Andrade, nos poemas, apontam para o dionisíaco, mesmo quando abordam angústias e se enredam; eles transformaram, ou melhor, sintetizaram quaisquer temas da modernidade a partir de uma expressividade essencialmente “febril”.

GONZALEZ, S. M. The presence of the feverish in “Ode Triunfal” and “Ode ao burguês”. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.59-72, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *This essay aims at a comparative study of the poetics of Álvaro de Campos and Mário de Andrade, as seen in their poems “Ode Triunfal” and “Ode ao burguês”, in order to offer another possibility to read a poetic material already extensively analysed in the scholarly critical literature. The sign of the feverish was considered as a tool for the verification of such exalted voices of poetry in order to disclose the significant procedures in the aesthetic and expressive fields of a markedly literary cultural moment: Modernism. The force of avant-gardes is tracked, together with the matrix power of the essentially Dionysian literary movement related to considerations of Nietzsche and Euripides, and the relations between Portugal and Brazil during this period are also addressed so as to foster the comparative perspective of the aforementioned poets.*
- **KEYWORDS:** *Álvaro de Campos. Mário de Andrade. Modernism.*

## Referências

ANDRADE, M. de. **Paulicéia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1980.

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

NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA, F. **Obra poética**. 3.d. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Obra em prosa de Fernando Pessoa: páginas de pensamento político: 1910-1919**. Organização, introdução e notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1998.

SÁ-CARNEIRO, M. de. **Obras completas**. Lisboa: Ática, 1956.

# DO TEATRO AO COMETA: CONTRIBUIÇÕES DA REVISTA *L'ILLUSTRATION* PARA A ÉTICA E A ESTÉTICA DE *O RETRATO*

Márcio Miranda ALVES\*

- **RESUMO:** O artigo estuda a inserção de conteúdo da revista francesa *L'illustration* na narrativa ficcional de *O Retrato*, segunda parte do romance *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. No processo de criação da obra, o autor utiliza essa revista como uma fonte de consulta para a representação histórica do início do século XX. A transposição de notícias sobre a peça de teatro *Chantecler*, de Edmond Rostand, bem como as que tratam da passagem do cometa Halley, legitima os aspectos realistas do período, provocando reflexos na ética dos personagens e na estética da ficção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Erico Verissimo. História. Imprensa. Revistas ilustradas.

## As revistas ilustradas e o teatro de Rostand

Dentro do contexto de transformações que atingem a imprensa brasileira durante a Primeira República, o início do século XX é marcado pela proliferação das revistas. Fruto de mudanças relacionadas às novas relações de capital, as revistas oferecem um conteúdo ao gosto de leitores mais exigentes e elitizados. Seções que durante décadas garantiram a tiragem dos jornais, como o artigo político e o folhetim, começam a dar sinais de desgaste e perdem espaço para as entrevistas, reportagens e colunas críticas. Técnicas limitadas de ilustração como a litografia e a xilogravura são substituídas pela fotografia, que deixa de ser uma novidade para ocupar um lugar definitivo nas publicações.

Introduzidas lentamente, mas de forma constante, essas mudanças refletem o que já ocorria na Europa no século anterior. Martins (2008, p.40) lembra que a revista não apenas tornou-se moda como também ditou a moda ao longo do século XIX. Beneficiadas por uma conjuntura propícia, que combinava avanço técnico das gráficas e aumento da população leitora, as revistas tiveram como mérito o fato de “[...] condensar, numa só publicação, uma gama diferenciada de informações, sinalizadoras de tantas inovações propostas pelos novos tempos”.

---

\* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, SP – Brasil. 05508-080 – marciomir@usp.br

Artigo recebido em 30/10/2012 e aprovado em 17/08/2013.

No Brasil, as revistas passam por um processo de especialização voltando-se para diferentes temas, como política, esportes, moda, crítica literária, teatro, música e vida mundana. Os textos vêm acompanhados de fotos, gravuras, caricaturas e reproduções de pinturas, além de recursos de entretenimento como charadas, piadas e concursos para os leitores. Outra característica eram as sessões de “literatura de aconselhamento”, uma fórmula tirada dos almanaques e que incluía dicas e sugestões de cuidados médicos, higiene, receitas culinárias e economia doméstica (VELLOSO, 2006, p.329).

Entre tantas linhas editoriais, as mais apreciadas eram as revistas ilustradas semanais, voltadas a um público mais abrangente e que buscavam familiarizar os leitores com temas da atualidade. Entre as principais publicações do gênero estão, por exemplo, a *Revista da Semana*, criada em 1901. No ano seguinte aparece *O Malho*, inicialmente com uma proposta humorística e, a partir de 1904, também política. Também em 1904 começa a circular a *Kosmos*, que contava com a colaboração de Euclides da Cunha, Coelho Neto, Artur Azevedo, José Veríssimo e Olavo Bilac. Outras revistas importantes foram a *Fon-Fon*, que surge em 1907, e a *Careta*, fundada no ano seguinte para ser uma das mais populares revistas da época, facilmente encontrada em consultórios e barbearias (SODRÉ, 1983, p.302).

Evidentemente essas revistas não escapavam à influência das publicações estrangeiras, principalmente as francesas. Essa aproximação não se restringe a aspectos de forma e conteúdo, mas, às vezes, até mesmo no nome, como no caso da revista *Ilustração Brasileira*, fundada em 1901, em Paris. Esta revista foi inspirada na *L'Illustration*, que surge em 1843 e torna-se no início do século XX uma das maiores em tiragem e prestígio da Europa. Conforme aponta Martins (2008, p.89), a *Ilustração Brasileira*, que fecha em 1902 e reabre em 1909 no Rio de Janeiro, “[...] vinha confirmar a voga do periodismo francês das revistas ilustradas, fórmula efetivamente apreciada no Brasil, indiciando um espectro de leitor de elite, com potencial econômico para o seu consumo”.

Se por um lado as revistas brasileiras inspiravam-se nas francesas, não é menos verdade que o público leitor também sentia-se atraído pelos costumes estrangeiros da época, formando um ciclo que começava pelos literatos e passava pelas publicações para finalmente chegar aos leitores. Assinar a *L'Illustration* ou a *Revue des Deux Mondes* e viajar de vez em quando a Paris significava possuir uma posição importante na sociedade de elite, um privilégio para poucos em meio à maioria de analfabetos.

Esse comportamento reflete uma época marcada pelo apreço à aparência e ao bom gosto, justamente quando o Rio de Janeiro passava por transformações baseadas no modelo arquitetônico e urbanístico de Paris. Como acentua Sevcenko (2003), o Rio de Janeiro torna-se cosmopolita com o advento da República e o mais importante

era estar em dia com os menores detalhes da vida social do Velho Mundo. Completa Sevcenko (2003, p.51):

E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.

No período que grosso modo vai de 1900 até o início do movimento modernista, a língua, a literatura e a cultura francesa são presenças hegemônicas no sistema cultural e social brasileiro. Nos jornais e revistas, os escritores franceses eram os mais traduzidos. Os autores ingleses e alemães, quando lidos, chegavam ao público a partir de traduções francesas. Needell (1993, p.215) afirma que “[...] os leitores adulados pelos autores brasileiros haviam adquirido gostos que, devido às viagens e à educação, tinham Paris como a principal referência. Neste caso, os modelos ditados pela moda eram os autores franceses [...]”.

A influência francesa na vida literária brasileira do início do século XX não se limita à literatura. Ela inclui também a ópera, o cinema – ainda incipiente e que mais tarde perde espaço para as produções norte-americanas – e, principalmente, o teatro. A geração que “sonhava com turnês teatrais francesas, em particular com a de Sarah Bernhardt” (CARELLI, 1994, p.190) encontrava consolo nas revistas ilustradas, onde era possível acompanhar a crítica das peças em cartaz e, não raro, trechos das obras mais famosas. No Brasil, o teatro vivia uma fase difícil por conta da falta de renovação das companhias brasileiras e do repertório pouco identificado com os novos tempos. O resultado era que o público costumava lotar apenas as sessões em que a atração era uma companhia estrangeira.

Faria (2003, p.217) aponta a grande repercussão da “invasão estrangeira” sobre a vida teatral do Rio de Janeiro na virada do século, geralmente de maio a setembro, meses de verão em que a burguesia esvaziava os teatros europeus e as companhias se aventuravam pela América do Sul. Para o público brasileiro, destaca Faria (2003), foi um privilégio poder conhecer uma parcela do melhor teatro da época, o mesmo que era encenado nos palcos europeus – não apenas na França, mas também na Itália, Portugal e Espanha. Durante esses meses, as companhias de teatro brasileiras sucumbiam à concorrência e tinham que se apresentar em cidades do Norte, Nordeste e Sul do Brasil.

Nas revistas, os leitores acompanham com interesse a repercussão dessas peças estrangeiras, como as escritas por Edmond Rostand, um dos escritores mais populares da época. Nascido em 1868 em Marselha, Rostand conquista fama e prestígio com *Cyrano de Bergerac* em 1897, obra baseada na história de um soldado que se destaca

pela língua ferina e pelo nariz extraordinariamente grande. Escrita em versos, a peça foi um sucesso de público e crítica, a despeito de seguir a tradição romântica já ultrapassada na época.

*Cyrano de Bergerac* foi a primeira e única grande obra escrita por Edmond Rostand, segundo aponta parte da crítica. Em meio a declarações exageradas como a de Herriot (1950, p.213, tradução nossa), quando diz que “Cyrano foi um momento da consciência nacional”, existem outras bem menos elogiosas. Para Coindreau (1942), o sucesso da peça explica-se porque à época o público parisiense encontrava-se em uma situação parecida com a do viajante que morre de sede no deserto, em constante desejo de fugir da realidade. E acrescenta: “Não existe um crítico sincero que não reconheça hoje o vazio dessa peça em que vem à tona a verdade do ditado: nem tudo que brilha é ouro” (COINDREAU, 1942, p.123, tradução nossa).

Após *Cyrano*, Rostand ainda escreve, em 1900, *O filhote de águia*, peça que não tem a mesma recepção dos críticos pela insistência do autor em seguir os modelos românticos. Doente e enfraquecido, Rostand retira-se por um período de 10 anos e somente em 1910 volta aos palcos com a peça *Chantecler*, uma história do mundo animal inspirada nas fábulas de La Fontaine. A peça em quatro atos conta a história de um galo que acredita que o seu canto tem o poder de fazer o sol nascer. A ação transcorre entre animais de uma fazenda.

A estreia de *Chantecler* foi cercada de muita propaganda e suspense, com entrevistas, descrições dos ensaios e anúncios que ajudavam a despertar o interesse do público. A revista *L'Illustration* compra junto a Rostand os direitos exclusivos de reproduzir o texto na íntegra. No entanto, no início de janeiro de 1910, o jornal italiano *Il Secolo*, de Milão, e os parisienses *Paris Journal* e *L'Éclair* publicam trechos da obra sem a devida licença. Em resposta, a *L'Illustration* processa os jornais, o que no fim ajuda a aumentar o falatório em torno da peça.

Raras estreias receberam o mesmo tratamento dispensado a *Chantecler* na conceituada *L'Illustration*. Nos dias 12, 19 e 26 de fevereiro e 5 de março a revista publica na íntegra o texto dos quatro atos do drama. As edições, que normalmente tinham 16 páginas, presenteiam o leitor com 50 páginas no dia 12 e 32 páginas nos outros dias. Se não bastasse o destaque de capa, o tratamento gráfico especial e o texto completo da obra, a revista traz na edição do dia 26 um caderno extra de 12 páginas com um estudo completo de *Chantecler*, incluindo imagens coloridas dos costumes dos personagens e textos sobre o processo de preparação e montagem da peça. Mesmo em meio a tanta publicidade, *Chantecler* não consegue repetir o sucesso de *Cyrano*.

Além da literatura e do teatro, as revistas ilustradas também se interessavam por eventos que não tinham espaço nos jornais. Como eram publicadas com um tempo maior entre uma edição e outra, variando de uma semana a um mês, tinham mais tempo para aprofundar os temas, incluindo mapas, gráficos, ilustrações e opiniões de

especialistas. Em maio desse mesmo ano, um fenômeno astronômico recebe atenção especial da imprensa e do público. Trata-se da passagem do cometa Halley, previsto para ser visualizado a partir do dia 19.

Os astrônomos garantiam que não haveria perigo, mas a imprensa alimentava os boatos de que a Terra poderia ser envolvida pelos gases letais contidos na cauda do cometa, o que envenenaria a atmosfera e mataria todos os seres vivos. Camille Flammarion (1842-1925), astrônomo francês muito popular na época, explicava o fenômeno em longos artigos escritos para as revistas francesas. Apesar de a astronomia já possuir condições de interpretar eventos dessa natureza, a imprensa em geral mantinha o suspense em torno dos supostos perigos do cometa – um comportamento que marca a evolução inicial do jornalismo sensacionalista.

O próprio Flammarion, ao mesmo tempo em que afasta a possibilidade do fim do mundo, reconhece que, caso a cauda do cometa tivesse mais de 23 milhões de quilômetros de extensão, o encontro entre a terra e o astro seria inevitável. No dia 22 de janeiro, ele publica no *L'Illustration* um desenho da órbita do cometa em que a terra aparece na rota da longa cauda. Em quatro artigos publicados entre abril e maio, e intitulados “O jornal do cometa”, o astrônomo afirma que, diferente de profecias anteriores, desta vez a ameaça baseia-se em fatos reais. Em meio a explicações que não tranquilizam por completo os leitores, Flammarion mistura informações técnicas com comentários de ordem moral, mostrando que as ambições humanas de nada servem frente à grandiosidade da natureza.

Como a maior parte da população não tinha acesso a jornais e revistas, e muita gente ajudava a aumentar o boato em torno do fim do mundo, o pânico alastrou-se nas cidades. Nos dias que antecederam a chegada do cometa, jornais da época noticiavam a corrida de fiéis aos confessionários das igrejas, todos querendo garantir o perdão pelos seus pecados antes do encontro com o Divino. De corações abertos, os ricos faziam muitas doações e os mendigos puderam comer fartamente por algumas semanas. Amigos e parentes despediam-se uns dos outros e alguns pediam aos médicos receitas de antídotos contra os gases letais do cometa. Existem registros (muitos não comprovados) de pessoas que gastaram toda sua fortuna, esbanjando em festas e viagens, enquanto outras foram levadas ao suicídio.

Relatos de reações desse tipo também aparecem nos artigos de Camille Flammarion. Na edição do dia 14 de maio do *L'Illustration* (1910), ele comenta que a passagem do cometa provoca suicídios e abandono ou venda de propriedades. O astrônomo cita como exemplos o caso de um húngaro que teria cometido suicídio por não suportar a angústia e de uma mãe alemã que, num ato de desespero, lançara o filho de seis meses de idade em um poço. Segundo ele, na Rússia, onde “três quartos das pessoas estão alienadas”, uma mulher famosa e rica decidiu entregar-se ao álcool e esperar a morte embriagada, “para não sentir o dia fatal”. Flammarion também conta

ter recebido inúmeras cartas de farmacêuticos oferecendo aparelhos de oxigênio que poderiam ajudar na respiração.

## ***Chantecler: um galo na coxilha***

A sociedade gaúcha representada em *O Continente*, caracterizada pela valorização da bravura e dos feitos heroicos, começa a sofrer profundas mudanças em *O Retrato*, segunda parte de *O tempo e o vento*. A partir do episódio “Chantecler”, que transcorre em 1909 e 1910, novos elementos culturais são introduzidos no plano narrativo. O espírito desse tempo é apresentado por Rodrigo Cambará, jovem idealista e sonhador, contagiado pelas experiências urbanas vividas em Porto Alegre onde fez os estudos de Medicina. Fluente no francês, frequentador de óperas, cinemas e cabarés, leitor dos romancistas e filósofos mais festejados, Rodrigo introduz o refinamento social num ambiente ainda hostil às novidades. Diferente do gaúcho tradicional, Rodrigo representa o caudilho burguês e sintetiza com o seu perfil as transformações sociais típicas da *belle époque* no início do século XX<sup>1</sup>.

Se nas ruas de Santa Fé as roupas brancas e engomadas do personagem contrastam com a simplicidade das bombachas, no interior do Sobrado o choque cultural não é menor. Sem ligar para os comentários de censura do pai e os gestos de desaprovação da tia, Rodrigo surpreende a todos com produtos caros importados da Europa, novidades que nada tem a ver com os hábitos da casa. Nos longos serões oferecidos aos amigos mais próximos, não falta à mesa os melhores vinhos e as mais sofisticadas iguarias.

Entusiasmado com a possibilidade de ajudar no progresso da pequena cidade, pronto para enfrentar o intendente – representante do atraso –, Rodrigo busca uma posição de destaque justamente por ser o representante do novo, do moderno. Nessa fase o personagem assume o papel do líder comunitário que acredita ter o poder de transformar a natureza de seus pares, como o galo entre os animais da fazenda na fábula de Rostand. Ele quer trocar os móveis rudimentares do Sobrado por modelos de “bom gosto” e sonha em dotar a cidade de luz elétrica para que a população possa ter um cinematógrafo. “Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos. Não se deixaria dominar

---

<sup>1</sup> Bordini (2004, p.106-108) busca na arte do retrato, associada à ascensão da classe burguesa, a principal analogia que evidencia o momento de transição entre a sociedade rural, “[...] voltada para a exploração da pecuária, em vastas extensões de terra, possuídas por poucos indivíduos, que adquirem o direito aos campos pela lei da força”, e a sociedade burguesa, centrada em “atividades urbanas, em que o comércio se destaca, cabendo aos serviços um papel agregador da diversidade no todo, fundada no direito”. Nesse novo universo, completa Bordini, “o burguês típico não é um guerreiro, mas um homem doméstico”.

por ela. Jamais se entregaria ao desânimo e à rotina” (VERISSIMO, 1956a, p.200). Assim como o personagem de *Chantecler*, Rodrigo também está enganado em relação a seus poderes, pois sua ambição política e apreço à boa vida vão levá-lo à ruína moral.

Em seus diálogos com os amigos ou mesmo em suas meditações, Rodrigo usa sempre as leituras de autores franceses como base para fortalecer suas opiniões. Edmond Rostand é o escritor mais citado pelo personagem, mas não o único. Se a questão trata do preconceito e das desigualdades sociais em Santa Fé, onde os imigrantes ainda são vistos com desconfiança, ele fala de igualdade e fraternidade conforme aprendera nos escritos de Chateaubriand e Rousseau. Quando o assunto é sobre a fé em Deus, ele cita Voltaire, Renan e Taine para convencer os outros de seu ateísmo – apenas para ser diferente, como ele mesmo admite, já que essa postura desaparece quando ele entra numa igreja. Ao refletir sobre o apego do homem à sua terra, ele lembra versos de Lamartine que dizem justamente o contrário, que “L’homme n’a point de port”, para em seguida concluir que o poeta está enganado. “Cada homem tem, sim, seu porto. O dele, Rodrigo Terra Cambará, era Santa Fé, onde lançara profundamente sua âncora” (VERISSIMO, 1956a, p.200).

A forte ligação do personagem com a França não se restringe à citação de filósofos ou escritores de ficção. Rodrigo procura deveras acompanhar o que se passa na capital francesa, relatando aos amigos as notícias que no seu ponto de vista parecem mais interessantes. Sua principal fonte de consulta é a revista *L’Illustration*, instrumento que o aproxima daquele universo e ao mesmo tempo desperta a sua sensação de solidão em Santa Fé, onde não acontece nada e pequenas picuinhas do cotidiano ganham contornos de problemas mundiais.

Durante uma conversa com o irmão Toríbio, em que procura convencê-lo da importância de se apreciar as coisas boas da vida, abrindo-se para as “maravilhas do engenho humano” (VERISSIMO, 1956a, p.268), Rodrigo comenta:

– Um dia hei de visitar Paris – prosseguiu, depois de breve silêncio. – Mas enquanto esse dia não chegar, hei de fazer o possível para trazer um pouco de Paris pra Santa Fé. Tenho uns quinhentos livros franceses. Tomei uma assinatura por dois anos de *L’Illustration*. A França é a minha segunda pátria. Que seria do mundo sem a França? Voltaire, Diderot, Descartes, Montaigne, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Anatole France... – À medida que enumerava esses nomes, ia fazendo os gestos de quem despetala um malmequer. – A flor da raça humana! Ah! Paris... Lá é que está a verdadeira civilização. (VERISSIMO, 1956a, p.269-270)

Em visita à noiva Flora Quadros, Rodrigo leva consigo alguns números da revista francesa, um bom pretexto para se aproximar um pouco mais da namorada no momento de folheá-las e exibir seus conhecimentos de francês. Ele explica as imagens,

traduz as lendas e descreve as belezas das cidades europeias, “como se as tivesse realmente visitado” (VERISSIMO, 1956b, p.66). Em um dos exemplares, chama a atenção para as fotografias que mostram a grande enchente de janeiro e aproveita para “apresentar” à moça a torre Eiffel, o Palácio Bourbon, a ponte Place de l’Alma e o cais da Conférence. Segundo o narrador, Rodrigo fala sobre os lugares como uma intimidade de velho conhecido. Flora incentiva o cortejador com perguntas tímidas.

– E aquilo ali?

– É uma cena de l’Opéra-Comique. A inundação interrompeu o serviço de luz elétrica e a Ópera teve de dar função à luz de lâmpadas de acetilene...Está vendo? Ali está o maestro, parte da orquestra e a primeira fila de espectadores... Não resistiu ao desejo de dar à namorada uma demonstração de sua pronúncia francesa. Leu:

– ... *ce qui n’empêche pas l’Opéra-Comique de présenter un soir un pittoresque spectacle de son orchestre, éclairé par des lanternes du modèle le plus primitif.*

[...]

– Ah! Paris! – suspirou ele. – Um dia nós dois havemos de ir lá...

[...] Rodrigo continuou a folhear a revista. Apontou para uma gravura que mostrava o recinto dum salão de Berlim, onde se realizava uma exposição de arte francesa do século XVIII: quatrocentas obras de pintores e escultores como Watteau, Fragonard, Pajou, Pesne, Boucher... [...] Traduziu:

– “Entre as personalidades presentes achavam-se S. M. Guilherme II, da Alemanha, a imperatriz, a *Kronprinzessin*, o Sr. Embaixador da França e o Barão Henri de Rothschild.” Veja quanta gente importante! Se isso fosse em 1911 eles talvez tivessem de acrescentar: “Entre os convidados viam-se o Dr. Rodrigo Cambará e Exma. esposa...”. (VERISSIMO, 1956b, p.66-68, grifo do autor)

Erico Verissimo retirou essas informações da *L’Illustration* do dia 5 de fevereiro. Nessa edição, a revista traz 11 páginas inteiras com fotos da inundação em Paris, assunto que já havia recebido destaque na publicação do dia 29 de janeiro. A matéria sobre a Opéra-Comique ocupa a página 101, com o título de “L’Orquestre aux lanternes”, enquanto a exposição – “L’exposition d’art français (de Berlin)” –, com gravuras do enviado especial J. Simont, ocupa as páginas 106 e 107. Nesses casos, o autor reproduz os textos exatamente como eles aparecem na revista.

O emprego da *L’Illustration* na representação dessa época não se resume à inserção aleatória de eventos históricos. Além de uma finalidade de demarcação histórico-temporal existe também um constante diálogo entre o enunciado e os personagens. Todos os acontecimentos citados são reinterpretados por estes e adquirem significados a partir de conceitos pessoais que variam de acordo com sua ideologia ou ética social. No trecho reproduzido acima, Rodrigo traduz a legenda da

foto porque percebe o interesse de Flora nos vestidos sociais, “com seus monumentais chapéus emplumados, de abas largas, as cinturas finas e as saias rodadas e compridas” (VERISSIMO, 1956b, p.67). Enquanto Rodrigo direciona sua curiosidade para a ópera e o salão de arte, Flora sente-se atraída pela exuberância da moda. Em comum a ambos, a consciência do abismo existente entre a vida pacata de Santa Fé e a vida pulsante da Europa.

Outro exemplo é a referência ao canal do Panamá, uma das maiores obras da engenharia do século passado. Inicialmente, a notícia publicada na *L'Illustration* de 21 de maio (1910, p.458-459) serve de argumento para o tenente Rubim apresentar a teoria do super-homem e das relações entre as elites e as massas. Para o militar, o idealista do canal, Ferdinand de Lesseps, é o super-homem. Outros representantes da inteligência e da cultura superior dirigem a obra, enquanto uma multidão de negros, índios e mestiços trabalham na construção como animais. Rubim afirma que estes morrem como moscas porque isso faz parte de seu destino. Rodrigo, liberal defensor da igualdade e fraternidade, discorda do amigo.

O canal do Panamá, além de servir a Rubim como exemplo para apresentação das ideias de Nietzsche, abre caminho para uma discussão em torno da oposição entre França e Estados Unidos. Em um momento de predominância francesa sobre a cultura brasileira e mundial, os norte-americanos começam a representar uma “ameaça” com seu rápido crescimento econômico. Rodrigo, naturalmente, não esconde a má vontade em relação aos Estados Unidos, um país que, segundo ele, não havia revelado ao mundo nenhum grande romancista, filósofo, pintor ou compositor e era “grosseiramente materialista, uma nação de novos ricos e comerciantes empedernidos” (VERISSIMO, 1956b, p.83).

A publicação francesa, nesse sentido, assume no romance a função de um personagem – sem ter uma voz própria no sentido *stricto sensu*, participa da ação com seus enunciados, provocando reações que revelam a personalidade dos interlocutores. Rodrigo identifica nas páginas ilustradas exemplos da fineza e do espírito francês, Rubim encontra nas notícias o super-homem de Nietzsche e Jairo Bittencourt, o militar positivista, localiza a comprovação do progresso material nas reportagens sobre a aviação. Já os “xucros” como Chiru, Neco e Saturnino, que não sabem ler em francês, limitam-se a ouvir ou a cantar.

Não menos significativo é que sai dessa mesma revista o *leitmotiv* para um ponto central do enredo de *O Retrato*. O drama de Rostand, amplamente divulgado na *L'Illustration*, inspira o título do episódio “Chantecler” e permite as conexões de alegoria entre os protagonistas da peça teatral e do romance. No plano cronológico de *O Retrato*, a recepção de *Chantecler* é contada primeiramente pelas páginas do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Em certa noite do início de março, Rodrigo relata aos amigos Rubim, Pepe García e José Lírio (Liroca) o sucesso da peça e a repercussão

da estreia, segundo informações tiradas de um exemplar que ele havia guardado com essa finalidade. Diz Rodrigo que Rostand trabalhou durante doze anos na peça e que não se fala em outra coisa em Paris. E continua:

As confeitarias fazem bolos, tortas e pastelões com a efígie de Rostand, e a imagem de seu herói, o Chantecler, anda por todos os cantos, nas vitrinas, nas revistas, nos jornais, no coração do povo parisiense. O que já se escreveu sobre essa peça dá para encher toda uma biblioteca! (VERISSIMO, 1956a, p.454).

A seguir, Rodrigo resume o caso da compra dos direitos de reprodução da obra pela *L'Illustration* e o processo judicial contra os jornais *L'Éclair*, *Paris Journal* e *Il Secolo*. Essas informações têm origem na edição de 18 de fevereiro do *Correio do Povo*, onde encontra-se uma notícia com o título de “Chantecler – Roubo Literário”, que relata o caso e a atuação da polícia francesa. Além de informar sobre a briga nos altos escalões da imprensa parisiense, a reportagem também descreve em detalhes a peça de Rostand, que havia estreado no dia 7 no teatro Porte Saint.

Para o espanhol anarquista, tudo não passa de “escândalos de la podrida sociedad burguesa!”. Rodrigo não se intimida, e prossegue:

– No dia 6 de fevereiro, por ocasião do ensaio geral de “Chantecler”, o boulevard Saint-Martin estava agitadíssimo. Uma enorme multidão se apinhava à porta do teatro.

– Mas afinal de contas – interrompeu-o Rubim – em que consiste a peça?

– Originalíssima! Imaginem vocês que as personagens são quase todas animais domésticos: galos, galinhas, cães, faisões... E os atores aparecem realmente travestidos nesses animais.

– Ridículo! – bradou Pepe Garcia.

– Não – protestou Rodrigo – quando temos no papel de Chantecler um Lucien Guiltry, no de Cão um Jean Coquelin e no de Faisoa uma Mme. Simone.

– Assim mesmo é um pouco... esquisito. (VERISSIMO, 1956a, p.454, grifo do autor)

Empolgado com a curiosidade do tenente, Rodrigo prossegue contando a história da peça, do primeiro ao quarto ato. O resumo do drama ocupa pouco mais de uma página do romance. A recepção do “público” é negativa e Rodrigo trata de ler em voz alta alguns trechos da obra. Após a leitura, com a voz um tanto arrastada por causa do vinho francês, observa o narrador que “vieram-lhe lágrimas aos olhos, como acontecia sempre que lia um trecho literário com emoção” (VERISSIMO, 1956a, p.457). Ainda assim, os ouvintes não sentem a mesma emoção, pois o sonolento Liroca “mirava fixamente o tapete e de quando em quando cabeceava”, Pepe García,

mais preocupado com o estômago, “mastigava com dignidade uma salsicha”, enquanto Rubim, com as mãos trançadas sobre o peito, escutava “como se estivesse orando”. Ao terminar a encenação, Rodrigo atira o jornal no chão e sentencia: “– Se isto não é uma peça de antologia, então não me chamo mais Rodrigo Terra Cambará! Bolas!” (VERISSIMO, 1956a, p.457).

Um aspecto interessante é que, como o *Correio do Povo* não publicou estrofes de *Chantecler*, estamos diante de um caso em que o autor mistura o conteúdo de duas fontes, do jornal e da revista, para sustentar o caráter realístico da ficção romanesca. A cena da apresentação de *Chantecler* está carregada de ironia porque coloca Rodrigo Cambará na posição de um romântico sensível, tentando convencer um anarquista, um gaúcho tradicionalista ignorante em assuntos artísticos e um militar leitor de Nietzsche a apreciarem uma peça de teatro baseada em um conto de fadas. Isso sinaliza a tarefa solitária do protagonista em seu projeto de promover mudanças no ambiente de Santa Fé.

Mas Rodrigo não se entrega tão facilmente. Para convencer o tenente sobre o significado da peça francesa, ele procura aproximar Chantecler do ideal de super-homem, em que o galo é “o rei absoluto do terreiro!” e os mochos e os melros são “a massa que tanto detestas, a massa que conspira inutilmente”. Rubim, no entanto, não se deixa vencer.

– Meu caro Rodrigo, para o super-homem a felicidade não consiste na posse dum objeto determinado, mas sim numa continuada superação de si mesmo. O que importa para ele é a vontade de poder, que consiste em desejar e escolher o sofrimento e a dor, se tanto for necessário para essa separação. No exemplo de Chantecler vimos como a mulher pode desviar o super-homem de seus objetivos mais altos. E não esqueças que no meu mundo ideal, se queres usar os símbolos desse teu Rostand, o sol de fato não se erguerá sem que Chantecler, o super-homem, cante!

– Isso sim é um conto de fadas!

– E o meu Chantecler não admitirá no seu terreiro leis que glorifiquem a fraqueza como acontece nesta nossa sociedade regida pela moral cristã, que é uma moral de escravos. Para principiar, o super-homem terá de ser duro e cruel consigo mesmo e viverá numa constante busca de novas aventuras. Ele sofrerá e fará os outros sofrerem. (VERISSIMO, 1956a, p.457-458).

As palavras de Rubim, sem que ele queira, são direcionadas ao próprio Rodrigo. O protagonista de *O Retrato* tem nessa fase do romance o papel do galo que quer transformar o seu entorno com programas políticos e sociais, mas vai falir em suas pretensões justamente porque não escolherá o sofrimento e a dor, deixar-se-á desviar pelas mulheres, não será duro e cruel consigo mesmo e tampouco viverá uma constante busca de novas aventuras – como seu avô, o Capitão Rodrigo. A “vontade

de poder” de Rodrigo Cambará não vale todos esses sacrifícios e ele contenta-se com um cargo de confiança no governo de Getúlio Vargas.

Encantado pela história de *Chantecler* – a qual ainda não havia lido na íntegra – e cada vez mais convencido da grandeza de sua “missão” em Santa Fé, o jovem médico sente-se como um ser dotado de poderes especiais. Uma experiência nesse sentido ocorre quando ele salva a vida do primeiro paciente em Santa Fé. Chamado no meio da madrugada, o médico corre à casa do Dr. Eurípedes, juiz da cidade, que sofre de uma crise respiratória. Após uma sangria e uma injeção de morfina, o paciente volta a respirar normalmente.

Rodrigo deixa a casa do juiz em estado de graça, cantarolando. No caminho encontra o padeiro e conta como salvara a vida do Dr. Eurípedes. O narrador descreve a sequência da cena:

Pedi-lhe um pão cabrito, que o padeiro lhe deu com um sorriso amoroso, e continuou a andar. Galos cantavam nos quintais. *Je chante! Vainement la nuit, pour transiger, m'offre le crépuscule.* Mas o que quero mesmo é o sol, o sol... O Salvini nos Espectros de Ibsen, engatinhando como uma criança no palco, pedindo o sol, mãe, o sol... *Moi, le Coq, je veux le soleil!*[...]

Parou a uma esquina e olhou para o nascente, onde a barra do dia era dum ouro que se degradava em púrpura. *Ébloui de me voir tout vermeil.* Havia um doce e leve mistério nas ruas adormecidas, uma frescura transparente de vidro no ar. Acendeu um cigarro, tragou a fumaça e depois expeliu-a com força. Como sabe mal o fumo quando a gente está em jejum! *Moi le Coq, je veux un Chimarrão.* (VERISSIMO, 1956b, p.15-16, grifo do autor).

A empolgação inicial de Rodrigo Cambará, no entanto, esmorece conforme ele toma consciência da distância existente entre Santa Fé e Paris. Não uma distância medida em quilômetros, que poderia ser facilmente vencida em um navio, mas algo impossível de ser superado, marcado pela rotina implacável, a pobreza material e o atraso da gente mal instruída. Para fugir desse sentimento, Rodrigo entrega-se ao pôquer no clube local, onde encontra os amigos todas as noites. Quando não vai ao clube, atrai os mesmos ao Sobrado com vinhos e latas de conservas importados. Como alternativa de distração, tenta ler obras de ficção e filosofia, mas abandona os livros nas primeiras páginas. Em meados de abril de 1910, o médico recebe os primeiros exemplares da *L'Illustration*, incluindo números atrasados de sua assinatura. Em um primeiro momento, a leitura da revista devolve a Rodrigo a excitação.

Folheou-os avidamente com um prazer não só visual mas também tátil e olfativo, pois era com volúpia que passava a mão espalmada sobre o papel gessado da revista e aspirava-lhe o cheiro de tinta. No fim de contas, aquilo era um pedaço de sua querida Paris que lhe chegava pelo correio!

Um daqueles números trazia no frontispício um desenho que representava *Chantecler* (M. Guilty) apoiando com a asa *La Faisane* (Mme. Simon), a qual perseguida pelo Cão *Briffaut*, refugiara-se num canto no terreiro e agora estava desfalecida nos “braços” do Galo.

Rodrigo leu com avidez o artigo em que se descreviam as peripécias que precederam a *mise-en-scène* de *Chantecler*, os *potins* sociais e literários de Paris a propósito da peça, as discussões de Coquelin com Edel, o desenhista de figurinos, em torno das dificuldades surgidas com relação aos costumes. Que fazer da cabeça dos artistas? Conservar-lhes os rostos? E os braços... deixá-los livres ou dissimulá-los sob as asas? Mas seria possível para um comediante recitar seu papel sem gesticular? Coquelin afirmava que não. Um dia estava ele a tomar seu banho quando Edel chegou. Começaram a falar no *Chantecler* e o ator, tomado de entusiasmo, pôs-se a recitar o *Hino ao Sol*. Ao terminar, perguntou: “Hem? Não é bonito? Que dizes, Edel?” O desenhista respondeu: “Digo que acabas de me fornecer a prova que eu procurava há tanto tempo. Recitaste magnificamente o *Hino ao Sol* sem tirar os braços de dentro d’água! Está provado que se pode declamar sem gestos!” (VERISSIMO, 1956b, p.39-40).

A edição de *L'Illustration* consultada com entusiasmo por Rodrigo Cambará é a do dia 26 de fevereiro. Esse número traz um caderno de 12 páginas coloridas com “Les études de Chantecler”, contendo um estudo detalhado do figurino dos principais personagens, além da edição normal com a íntegra do terceiro ato. De todas as edições de *L'Illustration* que tratam do drama, sem dúvida essa é a mais luxuosa de todas. A capa do caderno estampa o costume de Chantecler desenhado por Constant Coquelin, ator que interpretara *Cyrano de Bergerac*. Para reproduzir no romance um pouco do clima que antecedeu a estreia, Erico Verissimo sintetiza alguns pontos apresentados nesse caderno especial, inserindo-os a partir da leitura de Rodrigo.

Ao ler aquelas minúcias sobre a montagem da peça de Rostand, o protagonista sente-se realmente fazendo parte daquele universo.

Rodrigo estava encantado com a oportunidade de participar das conversas de bastidores, penetrar na caixa do teatro *Porte Saint-Martin*, espiar para dentro dos camarins e ver atores e atrizes a se meterem naqueles grotescos costumes que os transformavam em enormes galos, galinhas, faisões, melros, cães e mochos – que ali estavam maravilhosamente reproduzidos em cores nas páginas de *L'Illustration*.

Mergulhou fundo na leitura do primeiro ato da peça, que vinha transcrito integralmente no número de 12 de fevereiro. Leu das sete e meia da noite até às onze. (VERISSIMO, 1956b, p.40).

O número em que Rodrigo acompanha a transcrição do drama corresponde, de fato, ao de 12 de fevereiro. Nessa edição praticamente exclusiva a Rostand, a revista publica o prólogo e o primeiro ato da peça, além de desenhos de três ilustradores diferentes e inúmeras fotografias, uma delas do próprio autor, ocupando uma página inteira.

Mas logo o conteúdo de *L'Illustration* leva o personagem de um estado de euforia ao desespero, sentimento que somente uma viagem a Paris poderia abrandar.

Ao fechar a revista, sentiu de súbito, pesada e angustiante como nunca, a solidão do Sobrado. Caminhou até a janela, como que sufocado, numa busca de ar. Era uma noite de lua nova, pobre de estrelas, e só a luz tibia dos lampiões alumia as ruas. Um ventinho em que já se sentia um precoce calafrio de inverno, remexia as folhas secas no chão da praça. Não se via viva alma naquelas redondezas.

[...] Teve ímpetos de gritar. A vida que levava era a mais estúpida que se podia imaginar. Para onde quer que se voltasse, só via homens: na farmácia, no Sobrado, no clube. Só machos, machos, machos! Precisava casar, ter mulher em casa, carinho, filhos, calor humano, aconchego... Detestava aquela solidão. *L'Illustration* lhe havia trazido imagens de Paris, ecos da vida da Cidade Luz. Damas em vestidos de noite, envoltas em peles, faiscantes de jóias, perfumadas e belas, dentro de automóveis à saída de teatros; homens de casaca, chapéu alto, sobretudo de astracã... Cancãs no *Moulin Rouge*. Museus, livrarias, cafés. A boemia intelectual da *Rive Gauche*. Canções alegres, ditos espirituosos, gente civilizada e interessante. Vida, enfim! Que tinha ele ali em Santa Fé? A civilização da vaca, do sebo, do charque. A boçalidade, a banalidade, a rotina, a pobreza de espírito, o atraso dum século! Ou vou para Paris o ano que vem ou me caso. Ou faço as duas coisas. Ou meto uma bala nos miolos. (VERISSIMO, 1956b, p.40-41).

Como o trecho bem ilustra, a consciência do estado de solidão de Rodrigo vem justamente da leitura da revista. Toda a percepção de seu entorno colabora para isso, da lua ao céu sem estrelas, da luz fraca dos lampiões ao vento frio que levanta as folhas das árvores. Nesse momento, o médico confunde o desejo de conhecer Paris com a necessidade de desposar alguém. Ele acredita que uma presença feminina possa amenizar a carência de “espírito” de Santa Fé. Torna-se desesperador, no entanto, comparar a suntuosidade da vida na Cidade Luz com o marasmo de Santa Fé.

Longe de Paris, resta a Rodrigo buscar algum consolo em Porto Alegre. Aproveitando como desculpa o casamento que se aproxima, ele embarca por essa época para a Capital, onde compra a mobília do quarto de dormir. No Cinema Ideal, assiste uma comédia francesa de Max Linder e um filme dramático da norte-americana Vitagraph, ocasião perfeita para confirmar sua opinião sobre a superioridade das

produções francesas e italianas em relação às americanas – “Rodrigo achou-o divertido mas ingênuo” (VERISSIMO, 1956b, p.123).

Ele também aproveita a viagem para tirar algumas fotografias. Nas palavras dele, “não foi por faceirice, vocês sabem que não sou vaidoso. Mas quis ter uma lembrança deste momento feliz da minha vida...” (VERISSIMO, 1956b, p.125). Esse é o gancho para Pepe García sugerir a pintura do retrato de Rodrigo Cambará. Para o espanhol anarquista, “una camara fotográfica es una máquina e una máquina no tiene alma...” (VERISSIMO, 1956b, p.125). Em êxtase com a ideia, o pintor afirma: “– Chantecler! Si, tu eres el Gallo. Tu canto ha echo el sol alzarse en el horizonte, y ahora el sol te acaricia el rostro. Es la mañana de tu vida [...]” (VERISSIMO, 1956b, p.127).

E assim nasce o retrato de Rodrigo Cambará, obra-prima de Don Pepe García. A beleza do trabalho transforma o retrato em ponto turístico de Santa Fé e potencializa o lado narcisista do personagem. Segundo análise de Bordini (2004, p.112), o tema do retrato em *O tempo e o vento* provém do intertexto de *O Retrato de Dorian Gray* de 1889, de Oscar Wilde, mas num sentido contrário. Ou seja, no romance inglês o retrato corrompe-se à medida que o herói conserva sua bela aparência, apesar da vida de crimes e vícios. Excluindo o lado fantástico dessa apropriação, Erico Verissimo mantém a alusão da corrupção moral do personagem<sup>2</sup>.

Pepe García sabe que Rodrigo não pode conservar as qualidades presentes no retrato. Poucos dias após ter concluído o quadro, o espanhol diz que “aquele, si, es mi amigo. Mi único amigo. Pero tu, tu eres un impostor” (VERISSIMO, 1956b, p.162). Encantado com sua própria imagem, Rodrigo não leva o pintor a sério. Enquanto bebe champanha, recita: “*Je recule, / Ébloui de me voir moi-même tout vermeil / Et d’avoir, moi, Le Coq, fait lever le soleil*” (VERISSIMO, 1956b, p.163).

A história de vida de Rodrigo Cambará mostra, porém, que o retratista tem razão. O protagonista decepçiona seus amigos e familiares, tanto na esfera familiar quanto na pública. E sua busca por emoções será mais forte que os lapsos de culpa. Ao final da trilogia, quando Rodrigo retorna a Santa Fé com a família após a queda de Getúlio Vargas, a imponência do retrato confirma a corrupção moral do retratado – questionado pelos filhos e amigos pela traição aos ideais libertários e ignorado pela esposa pelas constantes traições conjugais.

Antes dos desdobramentos do drama que revelam essa falência moral, o cenário que se apresenta é de espelhamento do protagonista como um sujeito dotado de aspirações e poderes ilimitados. Além dos projetos sociais, enfrenta os mandatários

---

<sup>2</sup> Vale lembrar a interpretação de Fonseca (2000, p.144), segundo a qual Erico Verissimo inspirou-se no culto ao personalismo de Getúlio Vargas, na época em que era comum encontrar um retrato do presidente nos estabelecimentos comerciais, residências e gabinetes oficiais. Nesse sentido, o retrato seria uma alegoria, “[...] configurando em Rodrigo Cambará os traços de caráter e ações políticas contraditórias que pretendia enfocar no próprio Getúlio dos anos 30”.

locais com o jornal *A Farpa* e marca a data de seu noivado justamente na noite prevista para a passagem do cometa Halley. Rodrigo tenta ofuscar a aparição do astro com uma festa no Sobrado, demonstrando que seu enlace com Flora tem mais importância e que o cometa não pode estragar seu futuro glorioso.

## Interpretações astronômicas

Todas as informações relacionados à passagem do Halley em *O Retrato* têm origem na revista *L'Illustration*. Sendo Rodrigo o mais formado e informado de Santa Fé, ele precisa ter uma opinião esclarecedora sobre o assunto. No entanto, na primeira vez em que é questionado sobre o tema por Chiru e Saturnino o protagonista fica numa situação embaraçosa porque pouco sabe sobre o cometa. Decide, então, enrolar os amigos. Segundo o narrador, “[...] a verdade era que não sabia muito a respeito de cometas. Tinha lido algo, havia tempos, num número de *L'Illustration*. Era-lhe, porém, desagradável confessar sua ignorância” (VERISSIMO, 1956a, p.173).

Frente à insistência dos dois, que querem saber se a cauda do cometa pode ou não atingir nosso planeta, Rodrigo procura “fugir pela tangente”.

— Olha, Chiru, o que te posso dizer é que os antigos alimentavam muitas superstições quanto aos cometas, achando que o aparecimento deles no céu anunciava algum acontecimento trágico. Conta-se que um cometa anunciou a morte de César...

— Que César? — perguntou Chiru com desconfiada arrogância.

— Ora! — fez Saturnino. — O grande César da História, Chiru. Mas cala a boca e deixa o homem continuar.

Rodrigo agora se sentia em terreno mais firme. (VERISSIMO, 1956a, p.173).

Em sua posição de médico e intelectual, Rodrigo Cambará sente-se desconfortável em reconhecer que não tem conhecimento sobre qualquer assunto que seja. Independentemente do tema, o protagonista sempre defende sua opinião, mesmo desacreditando nas próprias palavras. Nesse caso do cometa, Rodrigo precisa assumir uma posição, pois os amigos discutem sobre o assunto e a sua palavra serve como uma sentença. O personagem não foge ao seu papel, atuando como o único sujeito esclarecido capaz de lançar uma luz racional sobre as trevas da superstição.

Semanas mais tarde, já por dentro do assunto depois de ler os artigos do astrônomo Camille Flammarion na *L'Illustration*, Rodrigo sente-se seguro para dissertar sobre o fenômeno. À porta da Farmácia Popular, encontra Cuca preocupado com as notícias que acabara de ler: “— Então não leste o *Correio do Povo* de hoje? Falta pouco

tempo pro bicho aparecer. Estão dizendo que ou a terra se espatifa ou nós morremos envenenados pelo rabo do bruto” (VERISSIMO, 1956b, p.55). No interior de seu laboratório, Rodrigo encontra o farmacêutico Gabriel na mesma ansiedade. Ele quer saber a opinião do patrão.

Rodrigo tirou o chapéu, sentou-se e pô-se a falar sobre o cometa Halley, baseado num artigo de Camile Flammarion que lera em *L'Illustration*.

– Tudo quanto se tem publicado até agora é considerado prematuro pelos cientistas, principalmente essas histórias que falam do envenenamento da humanidade e do fim do mundo. Em maio que vem, haverá um encontro do cometa de Halley com a terra. Vico, vá esquentar a água pro mate! Nesse dia a cauda do cometa estará dirigida para cá. Se ela nos atingir, ficaremos submersos nesse apêndice gasoso, compreendem?

– De que é feito o rabo do cometa? – indagou o Cuca, que de certo modo parecia encarar aqueles acontecimentos siderais como uma espécie de mexerico social do cosmos.

– É duma matéria radiante muito rarefeita – explicou Rodrigo, felicitando-se intimamente por ter boa memória. – E o nosso planeta atravessará a cauda do cometa como uma bala de canhão atravessaria uma cerração de inverno, com uma velocidade de 160.000 quilômetros por hora.

– Pomba!

– Mas esse encontro – esclareceu Rodrigo – só se dará se a cauda do cometa tiver uma extensão de mais de 23 milhões de quilômetros... (VERISSIMO, 1956b, p.55-56).

Para construir esse diálogo “didático”, o autor baseia-se em diferentes números de *L'Illustration*. Apesar de Flammarion repetir muitas informações em seus artigos, constatamos que os dois primeiros trechos da fala do protagonista citados acima têm origem em uma tradução da edição de 22 de janeiro. Nesse número, o astrônomo comenta que os cálculos não estão finalizados e que qualquer conclusão seria prematura, acrescentando a comparação entre a bala de canhão e o nevoeiro. Vejamos o trecho no original:

*On voit que, le 18 mai, la queue cométaire, qui est toujours opposée au soleil, est précisément dirigée vers la terre. Si elle la dépasse, nous serons immergés dans cet appendice gazeux, dans cette sorte de matière radiante d'une rarefaction extreme, et nous la traverserons comme un boulet de canon traverserait un brouillard, avec une vitesse de 106.000 kilomètres à l'heure, la comete volant, de son côté, à la vitesse de 170.000 kilomètres<sup>3</sup> (VERISSIMO, 1956b, p.60).*

<sup>3</sup> “Vemos que, em 18 de maio, a cauda do cometa, que é sempre oposta ao sol, está exatamente voltada para a Terra. Caso ela a atravesse, nós seremos imersos nesse apêndice gasoso, nessa espécie de matéria radiante de

Salvo a diferença na velocidade de deslocamento da terra – de 106.000 quilômetros por hora na revista para 160.000 no romance –, não fica dúvida de que o autor traduziu esse trecho para inseri-lo na narrativa na voz de Rodrigo. A mesma datação não se pode assegurar para a informação de que o encontro entre o planeta e o cometa apenas ocorreria caso a extensão da cauda fosse superior a 23 milhões de quilômetros, uma vez que esse dado aparece em vários artigos. De qualquer forma, é interessante observar que a leitura que Rodrigo Cambará faz dos riscos de um acidente cósmico segue a mesma linha de raciocínio do astrônomo francês. Ou seja, o personagem da ficção e a autoridade da revista não afastam por completo a possibilidade de uma colisão, mesmo que seja “apenas” com a cauda do Halley. Nesse caso, segundo a interpretação de ambos, ficaríamos expostos aos gases letais do astro.

A representação desses acontecimentos na narrativa ocorre quase sempre pela percepção do protagonista. Rodrigo observa um desacordo entre o comportamento do tempo e o do povo, em que dias tranquilos e de beleza ímpar contrastam com a inquietude e o nervosismo das pessoas frente à possibilidade de uma catástrofe. Havia, como ele, os descrentes no fim do mundo, que lembravam a passagem de outros cometas e continuavam a viver em paz. Por outro lado, havia também desespero, como descreve o narrador.

A maioria, porém, se fazia perguntas e não eram poucos os que tratavam de reunir seus familiares, a fim de que a hecatombe não os apanhasse separados. Os Teixeiras reuniram-se todos na fazenda na esperança, talvez, de que o cataclisma pudesse ser menos violentamente sentido no campo que na cidade. Homens que estavam projetando viagens por aqueles dias, adiavam-nas. Os que se achavam fora de Santa Fé, apressavam-se a voltar para casa. Nas lojas, escritórios e repartições públicas já não se trabalhava direito, e o cometa de Halley (a que Liroca insistia em chamar “cometa do Alves”) era o assunto permanente de todas as rodas. Alguém bravateou: “Que venha esse cometa. Mas é preciso que ele tenha muito caracu pra acabar com o Rio Grande!” O Padre Kolb nos seus sermões dizia não acreditar que Deus estivesse mesmo com intenções de “liquidar sua opra maknifka”, mas aconselhava os crentes a que, pelas dúvidas, se fossem preparando para o pior. Assim, naqueles dias teve um número desusado de fiéis no confessionário. Mulheres piedosas acendiam velas para os santos de sua devoção, fazendo as mais extravagantes promessas. Outras começavam as visitas de despedida, corriam às casas de amigos e parentes. [...]

---

rarefação extrema, e a atravessaremos como uma bala de canhão através de um nevoeiro, a uma velocidade de 106 mil quilômetros por hora, o cometa, por sua vez, a uma velocidade de 170 mil quilômetros por hora”. (VERISSIMO, 1956b, p.60, tradução nossa).

Alguns homens procuravam-se para liquidar dívidas ou desfazer negócios; houve até mesmo uns dois ou três casos de inimigos que se reconciliaram. E don Pepe, que parecia querer arrogar para o anarquismo o direito de destruir pessoas e coisas, comentou: Quién sabe, Diós aderió al anarquismo y quiere destruir el mundo con una bombita?” (VERISSIMO, 1956b, p.56-57).

Difícil concluir de qual fonte o autor tirou essas reações populares da época, transpondo-as para o universo de Santa Fé. Podem ser fruto de pesquisa em livros, de sua memória – embora tivesse apenas cinco anos em 1910 –, de relatos orais ou até mesmo dos artigos de Camile Flammarion, citados anteriormente, em que o astrônomo traz algumas histórias ocorridas em diferentes países e que exemplificam o medo da população mundial. No que diz respeito à consulta de edições de *L'Illustration* desse período, parece muito provável que a revista francesa fornece ao autor o conteúdo necessário – e fundamental – para a representação desse evento na narrativa de *O Retrato*.

## Conclusões

Todos esses exemplos de conteúdo de *L'Illustration* encontrados em *O Retrato* revelam que a representação da época, segundo a concepção criativa do autor, não pode ser plenamente satisfeita sem a interferência da imprensa escrita. O conteúdo jornalístico contribui para estabelecer as devidas conexões entre Santa Fé e o resto do mundo, legitimando a ficção do romance. A revista transporta a Europa até o Sobrado através de imagens e textos, cujo conteúdo pode ser interpretado de diferentes maneiras pelos leitores, provocando reações de acordo com a ideologia ou a ética de cada um.

Pelo exposto, constata-se que as informações transpostas dos artigos da revista francesa têm a função de auxiliar o autor na representação histórica da época narrada, criando um efeito de verdade para o leitor. A revista *L'Illustration* participa da narrativa de *O Retrato* como uma fonte de criação literária capaz de acentuar dois aspectos principais: 1) a alusão a *Chantecler* serve para estabelecer um paralelo alegórico entre o galo do drama de Rostand e o protagonista do romance, atuando no sentido de (trans) formar a ética social deste e de outros personagens que circulam pelo Sobrado; 2) a citação de eventos factuais como as proezas da aviação, as obras do canal do Panamá, a enchente em Paris e a passagem do cometa Halley situam Santa Fé no tempo (1910) e no espaço (Rio Grande do Sul/Brasil), fortalecendo assim as impressões realísticas da narrativa.

ALVES, M. M. From the theatre to the comet: contributions of the magazine *L'Illustration* to the ethics and aesthetics of *O Retrato*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.73-93, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *The article examines the insertion of content from the French magazine L'Illustration in the fictional narrative of O Retrato, the second part of the novel O tempo e o vento, by Erico Verissimo. In the process of creation of his work, the author uses this magazine as a source of consultation for the early twentieth-century historical representation. The transposition of news about the play Chantecler, by Edmond Rostand, as well as the passage of Halley's comet, legitimizes the realistic aspects of the period, causing reflections on the ethics of the characters and on the aesthetics of the fiction.*
- **KEYWORDS:** *Erico Verissimo. History. Press. Illustrated magazines.*

## Referências

BORDINI, M. da G. Um burguês na coxilha: o paradoxo de *O Retrato*. In: BORDINI, M. da G.; ZILBERMAN, R. **O Tempo e o vento**: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.103-119.

CARELLI, M. **Culturas cruzadas**: intercâmbios culturais entre França e Brasil. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1994.

COINDREAU, M. E. **La farce est jouée**: vingt-cinq ans de théâtre français: 1900-1925. New York: Éditions de la Maison Française, 1942.

FARIA, J. R. G. de. Présence théâtrale française à la belle époque brésilienne. In: MATTOSO, K. de Q.; MUZART, I.; ROLLAND, D. (Org.). **Modèles politiques et culturels au Brésil**: emprunts, adaptations, rejets XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003. p.215-222.

FONSECA, O. O retrato e a identidade. In: GONÇALVES, R. P. (Org.). **O tempo e o vento**: 50 anos. Santa Maria: UFSM, 2000. p.117-146.

HERRIOT, E. Edmond Rostand. In: \_\_\_\_\_. **Études françaises**. Genève: Éditions du Milieu du Monde, 1950. p.210-215.

L'ILLUSTRATION. Paris: [s.n.], n. 3491, 22 janv.; n. 3493, 5 fevr.; n. 3494, 12 fevr.; n.3496, 26 fevr.; n.3507, 14 mai; n. 3508; 21 mai, 1910.

MARTINS, A. L. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempo de República, São Paulo: 1890-1922. São Paulo: Edusp, 2008.

NEEDELL, J. D. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VELLOSO, M. P. Percepções do moderno: as revistas do Rio de Janeiro. In: NEVES, L. M. B. P.; MOREL, M.; FERREIRA, T. M. B. da C. (Org.). **História e imprensa**: representações culturais e práticas de poder. Rio de Janeiro: DP&A/Faperj, 2006. p.312-331.

VERISSIMO, E. **O tempo e o vento II**: o retrato. Porto Alegre: Globo, 1956a. v.1.

\_\_\_\_\_. **O tempo e o vento II**: o retrato. Porto Alegre: Globo, 1956b. v.2.



# REVISÃO DO LANSONISMO: O CIENTIFICISMO BRANDO DE GUSTAVE LANSON E A PERPETUAÇÃO ACADÊMICA DA HISTÓRIA LITERÁRIA

Nabil Araújo de SOUZA\*

- **RESUMO:** Contra o clichê do “positivismo lansoniano” alimentado por Roland Barthes, este texto defende a tese de que foi, na verdade, o “cientificismo brando” de Gustave Lanson sua contribuição decisiva para a perpetuação acadêmica da história literária no século XX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Lansonismo. Cientificismo brando. História literária.

## Faut-il brûler Lanson?

O nome de Gustave Lanson (1857-1934) tem permanecido vinculado à ideia de um “método histórico” dito *positivista* nos estudos literários. Como observa René Wellek (1965, p.71) a respeito:

Para o século XX, Gustave Lanson tornou-se o símbolo da história literária acadêmica francesa, o cabeça da erudição literária francesa “positivista”: o patrocinador e o mentor de todas as *thèses* sobre as vidas e obras, as fontes, influências e reputações dos grandes e nem tão grandes autores franceses, tratados com uma consideração exclusiva para com os fatos conscienciosamente estabelecidos.<sup>1</sup>

Tal imagem já havia se consolidado desde antes da morte do autor, muito por obra de discípulos fervorosos como um Daniel Mornet, que, “fiel entre os fiéis”, relata Jean-Thomas Nordmann, “devota à pessoa mesma de Lanson um culto”, ou Gustave Rudler, que “[...] celebra Lanson em suas resenhas da *Revue universitaire* com um lirismo de que zombam os detratores do lansonismo, antes de exportar para a Grã-Bretanha *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires* que ele codifica num tratado prático” (NORDMANN, 2001, p. 196).

---

\* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte, MG – Brasil. 31270-901– nabil.araujo@gmail.com

<sup>1</sup> Esta e as demais traduções de trechos de textos em língua estrangeira neste trabalho são de minha autoria.

Artigo recebido em 31/10/2012 e aprovado em 06/08/2013.

Apesar dos ataques muitas vezes ferrenhos, dentre os quais os desferidos por Charles Péguy, ex-aluno de Lanson na *École Normale Supérieure*<sup>2</sup>, o chamado “lansonisme” sobreviverá, na verdade, tanto a seus primeiros opositores quanto ao próprio Lanson, seu império na universidade francesa, e nas zonas de influência imediata da mesma, perdurando por décadas para além da morte física do antigo mestre em 1934. Exatos trinta anos depois dessa morte, para ser mais preciso, um Roland Barthes fazendo as vezes de arauto da então chamada “nouvelle critique” evocará, com efeito, à guisa de adversário comum a toda uma gama de novos críticos, “[...] uma crítica a que se chamará, para simplificar, *universitária*, e que pratica, no essencial, um método positivista herdado de Lanson [*une méthode positiviste héritée de Lanson*]” (BARTHES, 1964, p.246). Noutro ponto: “A obra, o método, o espírito de Lanson, ele mesmo o protótipo do professor francês, regulam desde uma cinquentena de anos, através de inumeráveis epígonos, toda a crítica universitária” (BARTHES, 1964, p.253); algo que só se explicaria, aliás, por uma admirável capacidade de adaptação do lansonismo através dos anos: “a crítica universitária não é nem retrógrada nem fora de moda”, admitirá, com efeito, Barthes (1964, p.250), “[...] ela sabe perfeitamente se adaptar”. O lansonismo, mais do que mera orientação metodológica, acabou por se instituir, segundo Barthes, como uma verdadeira ideologia: “ele não se contenta em exigir a aplicação das regras objetivas de toda pesquisa científica, ele implica convicções gerais sobre o homem, a história, a literatura, as relações do autor e da obra” (BARTHES, 1964, p.253); e ainda: “a ideologia é aqui imiscuída, como uma mercadoria de contrabando, nas bagagens do cientificismo” (BARTHES, 1964, p. 254).

Mas se o “cientificismo” é aquilo que o lansonismo teria de mais explícito – a ideologia lansoniana a que se refere Barthes permanecendo como que dissimulada no receituário positivista de cientificidade –, no discurso do próprio Lanson, em compensação, qualquer apologia à ciência e à cientificidade surge, na verdade, sempre tão amenizada e matizada que, como observa Wellek (1965, p.71), “[...] há alguma ironia na imagem convencional de Lanson como o fomentador de métodos estritos de pesquisa”. Se há, na verdade, cientificismo em Lanson, não se trataria de um estrito cientificismo positivista, como se costuma pensar, mas de algo que se poderia chamar, talvez, de “cientificismo brando”. E não residiria aí, aliás, nesse cientificismo brando de Lanson, a grande contribuição pessoal do autor para a aceitação e a perpetuação de

---

<sup>2</sup> “O que assombrou um pouco o universo não foi aprender dos doces lábios do sr. Rudler que nosso mestre sr. Lanson era um homem de um gênio extraordinário” – ironizava, por exemplo, Péguy, num panfleto publicado em 1911 –, “foi um certo tom, foram as expressões mesmas que empregou sr. Rudler. [...] Expressões das quais dificilmente se utilizaria, das quais dificilmente se ousaria utilizar para um Corneille ou para um Pascal, para um Beethoven ou para um Rembrandt, nosso camarada sr. Rudler as utilizava muito *liberalmente* para nosso mestre sr. Lanson” (PÉGUY, 1957, p.938, grifo do autor); mais à frente: “[...] e esses termos, se posso dizer, têm tido tanto(s) eco(s) que o sr. Rudler ele próprio não os esquecerá, talvez, nunca mais” (PÉGUY, 1957, p.940).

uma metodologia histórico-literária que, ele próprio enfatiza, não coube a si mesmo inventar?

No intuito de dar corpo a essa tese, passemos em revista o mais difundido manual de metodologia produzido pelo lansonismo, de autoria de Gustave Rudler, antes de nos voltarmos às palavras do próprio Lanson acerca do problema do método nos estudos literários.

### “A Monsieur Gustave Lanson”

“Ao senhor Gustave Lanson” – com esta dedicatória estampada na abertura de seu livro mais conhecido, Gustave Rudler declarava sua fidelidade, mais que simples gratidão, ao velho mestre. Era uma dedicatória que funcionava, bem entendido, como uma verdadeira declaração de princípios.

Gustave Rudler, o ex-orientando, discípulo e divulgador de Gustave Lanson que se tornara mais amplamente conhecido na França em função das investidas que lhe reservara um antilansoniano do porte de Charles Péguy<sup>3</sup>, publica seu *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires* [As técnicas da crítica e da história literárias] em 1923 pela Universidade de Oxford, onde havia três anos lecionava literatura francesa, o que fará até seu retorno a Paris em 1949, colaborando diretamente, assim, ao longo dessas quase duas décadas de docência no estrangeiro, para a acomodação e a institucionalização do “método histórico” francês no mundo acadêmico anglófono. *Les techniques* ganhará uma reedição franco-suíça em 1979, sob o pretexto de que, nas palavras do apresentador da referida reedição, “é necessário, no nível do ensino, retornar a alguns critérios seguros ou menos indeterminados do que os códigos em voga, antes de mergulhar os novatos em letras no oceano dos sistemas interpretativos” (HARPAZ, 1979, p.iv).

A uma primeira visão de conjunto da obra proporcionada pelo sumário da mesma, pela listagem das diversas designações de “crítica” que dão nome aos capítulos do livro – crítica “de atribuição”, “de restituição”, “de fontes”, “de gênese”, “de influência”, “sociológica”, “psicológica” –, sucede-se o esclarecimento do próprio Rudler no parágrafo de abertura de seu manual: “Proponho-me unicamente a expor as técnicas disponibilizadas ou elucidadas desde uma trintena de anos pela crítica de orientação científica [*la critique d'orientation scientifique*], aquela que apoia o pensamento sobre o conhecimento [*celle qui appuie la pensée sur le savoir*]” (RUDLER, 1979, p.xiii). Se isso por um lado exclui, evidentemente, o chamado impressionismo crítico, o qual, observa Rudler, “não se ensina”, pois “escapa, por definição, a todo

---

<sup>3</sup> Em panfletos como *Un nouveau théologien* de 1911 e *L'argent suite* de 1913.

método, se não a toda disciplina” (RUDLER, 1979, p.xiii), por outro lado abarca as abordagens a uma miríade de objetos de estudo, os próprios objetos diversos da crítica, segundo Rudler (1979, p.3-4), que assim os elenca:

- (a) Os escritores: vida, hereditariedade, temperamento, caráter, educação, formação literária, carreira, etc.
- (b) As obras isoladas: fontes, gênese, história, estrutura, caracteres, intenções, significação em relação ao autor, ao gênero, ao tempo e à posteridade, influência, etc.
- (c) A obra inteira dos escritores: generalização das conclusões particulares sobre cada obra, fórmula total do talento, evolução; relações com obras análogas anteriores e contemporâneas; influência, etc.
- (d) Os grupos de escritores, as escolas: ideal da escola, princípio gerador, origens históricas, formação, desenvolvimento, desgaste e morte; posição de cada escritor na escola, relação com o ideal comum, concordâncias e divergências; germens de renovação, contradições que anunciam ou preparam a escola seguinte; relações com a época; causas e leis da concorrência e da sucessão de escolas, etc.
- (e) Os grupos de escolas, os períodos: diferenças e caracteres comuns, relações com a civilização geral; paralelismos ou antagonismos sociais, políticos, intelectuais, morais, religiosos, etc., e suas leis; psicologia coletiva.
- (f) Os grupos de períodos, o conjunto de uma literatura: origens, desenvolvimento, enriquecimentos, excrescências, desvios, sobrevivências; mesmos paralelismos e antagonismos; psicologia étnica.
- (g) As literaturas de diferentes países, literatura comparada: trocas, influências, grandes correntes europeias ou mundiais; paralelismos ou antagonismos, suas causas e suas leis; psicologias étnicas.
- (h) As séries de obras, os gêneros: origens, constituição, desenvolvimento, adulteração, desgaste, morte; causas e leis.
- (i) As ideias e os movimentos: humanismo, progresso, belo ideal, exotismo, arte pela arte, etc., etc.; caracteres, desenvolvimento e morte, etc.; causas e leis.

Em vista disso, o autor conclui:

Em suma, a crítica se reveste de todas as formas. Ela se faz, simultanea ou separadamente, biográfica, histórica, literária, filosófica, biológica, mecanicista,

sociológica, psicológica. Mas desde quarenta anos ela é cada vez mais penetrada de espírito histórico. Isso significa que ela trata as coisas, tanto quanto possível, no espírito do escritor que as produziu e do qual ela se esforça por reencontrar as intenções, e no espírito da época que as fez ou que as viu nascer. Ela tenta recapturar, para além das interpretações diretas e intuitivas dos modernos, a realidade material e espiritual do passado. Ela tornou-se, se não em sua essência mesma, que permanece um ato de pensamento, ao menos em seus trabalhos de aproximação, uma província da história. Ela estima que antes de julgar e para julgar, é preciso *conhecer* tudo o que pode, do exterior, dirigir o julgamento (RUDLER, 1979, p.4-5).

Destacam-se, aí, três pontos essenciais:

- (i) a prevalência, ou melhor, a ubiquidade, a transversalidade da forma histórica da crítica em relação a todas as outras, a ponto, aliás, de Rudler referir-se a ela, no título do capítulo que abre a exposição propriamente dita das técnicas diversas, como “crítica geral” [*critique générale*];
- (ii) o reconhecimento da “essência” da crítica como “um ato de pensamento” [*acte de pensée*] que implica um *juízo* [*judgement*], ao que tudo indica irreduzível, *como ato*, a qualquer tipo de metodologização – a ponto de, no parágrafo de encerramento do livro, Rudler (1979, p.204) enfatizar:

E agora que esteja bem entendido que essas técnicas, tão penetradas que sejam de espírito crítico, não são exatamente a crítica. Elas preparam-lhe as vias, limpam-lhe o terreno, a estimulam, a asseguram, mas não dispensam o corpo-a-corpo com o pensamento e a forma das obras, das quais a compreensão e a apreciação constituem propriamente a crítica. As qualidades que são necessárias a ela, mesmo podendo desenvolver-se até um certo ponto por um treinamento metódico, não se reduzem em corpo de método; são um dom de natureza, e dependem da formação geral do espírito;

- (iii) apesar dessa irreduzibilidade, a tutela desempenhada pelo aporte histórico em relação ao ato crítico, no sentido de lhe “dirigir o julgamento” [*diriger le jugement*], a ponto de a crítica poder ser considerada, então, uma “província da história”.

A moderna história literária desenvolveu-se e constituiu-se, explica Rudler (1979, p.14), “[...] sob a inspiração superior da ciência, que quer ser uma representação exata da natureza, e sob a influência direta da história, que gostaria de ser uma representação exata do passado humano” – o que pareceria habilitá-la, bem entendido, como tutora ideal da crítica estético-literária. Rudler (1979, p.14) não nega que a história literária constitua, de direito, um “domínio próprio”, independente

do domínio estético: “a crítica biográfica, o estudo dos meios, das influências, dos movimentos, das escolas, tudo o que se desenvolve no tempo, tudo o que liga a obra literária ao passado, ao presente e ao futuro, tudo o que situa a literatura na civilização geral”. Mas em nenhum momento Rudler sugere que esse tipo de estudo deva usurpar o lugar da crítica estética propriamente dita, preconizando, antes, ser a história literária aquilo mesmo que imbuí a crítica estética do conhecimento [*savoir*] com base no qual realizar o que lhe é próprio:

A definição dos talentos, das obras, dos sistemas e das formas, tudo o que é matéria de gosto e de pensamento, permanece o objeto próprio da crítica. Mas o pensamento e o gosto eles próprios, para entrar no espírito do passado, têm necessidade do apoio do conhecimento. A história literária envolve de todas as partes a crítica; as pesquisas de uma iluminam e assentam os julgamentos da outra (RUDLER, 1979, p.14).

Não apenas o conhecimento *prévio* do crítico deveria ser historicamente orientado, mas o próprio *modus operandi* da crítica deveria encarnar certo *ethos* historiográfico, por assim dizer, a julgar pela defesa feita por Rudler do zelo documental em face de questões de interpretação e julgamento:

Deve-se sempre controlar com cuidado as afirmações, interpretações e julgamentos dos críticos. Isso se faz pelo retorno aos documentos. Quanto a estes, o ideal é o de esgotá-los. Não, como se crê muito frequentemente, por fetichismo de erudição. Mas não se sabe jamais o que um documento negligenciado poderia aportar. Às vezes, uma linha, uma palavra de um documento insignificante em si mesmo lança um jato de luz sobre a questão (RUDLER, 1979, p.11).

O crítico imbuído de verdadeiro “espírito histórico” deveria não apenas “apoiar o pensamento” sobre o conhecimento previamente produzido pelo historiador da literatura, mas tanto quanto possível também assumir, ele próprio, no trato direto com os textos que vem a interpretar e julgar, um cuidado, um rigor historiográfico. O trabalho historiográfico nas diversas facetas apresentadas por Rudler consistiria, assim, não apenas em operação preliminar para uma análise e uma interpretação efetivas, mas num aporte duplamente tutelar para o ato crítico, imbuindo-o seja do conhecimento prévio necessário para a abordagem correta e o julgamento embasado das obras literárias, seja do parâmetro de rigor para o trato efetivo com os textos.

Se, de um ponto estritamente historiográfico, as “técnicas” diversas apresentadas no livro de Rudler pareceriam mesmo conter um valor em si mesmas, de um ponto de vista estético elas convergiriam todas, em conjunto, para um ato de leitura crítica historicamente orientado do texto literário, ato que Rudler aí prefigura sem dele

efetivamente ocupar-se. Pode-se dizer que isso ele já fizera, duas décadas antes de *Les techniques*, em outro manual de sua autoria que teve vasta circulação: *L'explication française: principes et applications* [A explicação francesa: princípios e aplicações] de 1902.

Diferentemente de *Les techniques*, focado na exposição dos princípios teórico-metodológicos das diversas “técnicas” da crítica de “orientação científica”, *L'explication* privilegia, por sua vez, as “aplicações” da chamada “explicação de texto” francesa – de fato três quartos do livro são reservados a leituras “explicativas” de textos de La Fontaine, Victor Hugo, Racine, Ronsard, La Bruyère e Pascal –, cujos “princípios” são, então, sintetizados no primeiro quarto do livro sob a forma de três breves capítulos que primam pelo didatismo: (i) “Ce que doit être l'explication” [O que deve ser a explicação]; (ii) “Comment se prépare l'explication” [Como se prepara a explicação]; (iii) “Comment se compose l'explication” [Como se compõe a explicação]. Trata-se, nos mesmos, em suma, de expor “a teoria da explicação” [*la théorie de l'explication*] (RUDLER, 1930, p.3).

O “mais delicado”, cogita Rudler (1930, p.1), dentre “todos os nossos exercícios escolares”, a explicação de texto tal como aí definida pareceria mesmo encarnar perfeitamente aquele “corpo-a-corpo com o pensamento e a forma das obras [visando-se à compreensão e à apreciação das mesmas]” que em *Les techniques* se diz caracterizar a crítica propriamente dita. “Explicar”, define, com efeito, logo de partida, Rudler (1930, p.4), “[...] é dar conta [*rendre compte*] de um texto, isto é, compreendê-lo e julgá-lo, em seu espírito e em sua letra, no seu conjunto, suas partes e seu detalhe, integralmente”.

A explicação “começa por compreender antes de julgar”, alerta Rudler (1930, p.6); por isso, “[...] nos esforçaremos por esquecer nossas ideias, nossos sentimentos, nossos pontos de vista, nossas paixões, nossos preconceitos, nosso ambiente”, sentencia o autor, “para ressuscitar o pensamento, os sentimentos, os pontos de vista do escritor, e recriar sob suas páginas o húmus nutritivo no qual elas germinaram, em torno delas a atmosfera onde cresceram e eclodiram”. Essa penetração a um só tempo desarmada e “[...] atenta, refletida, metódica” em curso na explicação textual deve necessariamente “conduzir a um julgamento motivado, amplo, completo, verdadeiramente crítico [*vraiment critique*]”, pondera Rudler (1930, p.6). Note-se que o autor irá abrir o primeiro capítulo de *Les techniques* justamente enfatizando o caráter “de primeira mão” [*de première main*] da verdadeira crítica: “não há crítica válida senão a crítica de primeira mão”, afirma, com efeito, e acrescenta: “É preciso romper resolutamente com o hábito de se apropriar e reproduzir os julgamentos dos críticos. A repetição não serve para nada e é nociva. [...] Quando não se é mais retido ou dirigido pelo sentimento vivo e direto das coisas, repetindo, deforma-se e distorce-se” (RUDLER,

1979, p.1). Guiado por esse princípio, Rudler (1930, p.11) assim enuncia o ponto de partida para a empreitada de explicação de um texto:

Nosso primeiro cuidado será o de nos colocar em face de nosso texto, nada além de nosso texto, e de lê-lo, de uma leitura ao mesmo tempo aguda e recolhida, ao longo da qual o espírito, penetrando-o e escrutinando-o com força, assiste, não obstante, com atenção, escuta e vê nascer dentro dele mesmo suas impressões, se abre a elas vibrante e palpitante, as apreende e as fixa.

Por meio dessa primeira leitura, deve-se reconhecer, segundo Rudler (1930, p.12): (i) a “ideia mestra”, o “sentimento dominante”, o “sentido geral” do texto; (ii) a “forma” do texto, o “princípio de organização” em virtude do qual a ideia “se distribui naturalmente em frases [no sentido musical] oratórias, ou líricas, ou épicas... etc., segundo os ritmos inumeráveis e livres da prosa, ou as formas múltiplas e as numerosas combinações da estrofe e do verso” (RUDLER, 1930, p.14-15); (iii) o “caráter ou os caracteres estéticos ou morais salientes do texto, a forma e a qualidade de alma ou de espírito que eles revelam, a emoção essencial que daí se desprende” (RUDLER, 1930, p.17).

Por mais que a impressão gerada por essa primeira abordagem desarmada do texto possa ser considerada “a mais sincera e a mais viva” os resultados a que se chega através dela “não podem ser vistos como definitivos”, alerta Rudler (1930, p.16-17), sendo preciso, então, “controlá-los, retificá-los”. Considerar o texto, como até aí se fez, “[...] em sua gênese e seu desenvolvimento íntimos, em seus caracteres intrínsecos, como um todo isolado”, esclarece Rudler (1930, p.17), é “[...] um ponto de vista limitado”, pois “o escritor complexo e fino prevê seu pensamento por um longo tempo antes de exprimi-lo, o vigia a cada instante em vista dele mesmo e o prepara de longe”; e ainda: “Cada página dele, mantendo sua individualidade, seu valor e seu sentido próprios, é também um ponto de chegada; marca um movimento particular numa evolução ou progressão geral; sua luz é feita, em parte, de reflexos”. Assim: “É preciso, então, para compreendê-la, vê-la em seu tempo e em seu lugar na série, situá-la na obra total” (RUDLER, 1930, p.17).

Mais do que isso, argumenta Rudler (1930, p.18), devemos estudá-la “de fora” [*du dehors*], perguntando-nos se não se exerceu sobre o texto, com ou sem o conhecimento de seu autor, “influências externas” de qualquer tipo, passando a examiná-lo seja (i) em sua “gênese”, seja (ii) em suas “relações com a realidade”, seja (iii) no “efeito” que produziu sobre os contemporâneos e nos “juízos” que inspirou à época (RUDLER, 1930, p.19-20). Assim, “apenas quando tivermos esgotado essa ordem nova e capital de pesquisas é que poderemos parar, enfim, as conclusões até aqui flutuantes de nosso estudo intrínseco, e fixar de uma vez toda

nossa explicação” (RUDLER, 1930, p.18). Eis, em síntese, como Rudler (1930, p.22-23) prefigura a totalidade do percurso cognitivo por ele preconizado:

Em suma, imagine que, comodamente instalado no cérebro do escritor, e vigiando também o exterior, você tenha visto nascer seu pensamento, seja por uma sorte de germinação espontânea – quer dizer, cujas causas escapam a você –, seja sob a influência de causas exteriores que você discerniu e apreendeu; você o viu determinar-se pouco a pouco, organizar-se e desenvolver-se, seja em sua direção primeira, em virtude de sua força original, seja no novo sentido para onde o empurram, num momento dado, com uma intensidade variável, os elementos sobrepostos de que você conhece a proveniência, ou a razão e o modo de aparição; você o vê, depois de muitos tateamentos, muitos ensaios, chegar, enfim, à sua forma última; você o segue em sua vida exterior através desse mundo para o qual foi escrito; então, voltando-se a si, você o envolve, o mede, o julga por sua conta e em seu ponto de vista: então, você o compreende totalmente em seu valor relativo e – se possível – em seu valor absoluto; você o apreende em sua arquitetura aparente, em sua infraestrutura e seus alicerces, em seu ser atual e em sua história. Se lhe for dado reunir todas essas condições, você explicará seu texto perfeitamente.

Com essa visão de conjunto em mente, volta-se pormenorizadamente aos detalhes do texto, numa segunda e minuciosa leitura do mesmo. Rudler (1930, p.23) preconiza reler “linha por linha, palavra por palavra”, com vistas a um “comentário particular” seja do “pensamento” do texto – “o sentimento, as impressões, os fatos, numa palavra todo o fundo” – seja de sua “arte”, relacionada aos meios e às formas pelos quais o artista exprime seu pensamento. Aí avultam as questões gerais do “estilo”, e, mais fundamentalmente, do “vocabulário” e da “sintaxe” do texto, urgindo que a explicação repouse sobre “um sólido fundamento filológico e gramatical”, sem o qual “arriscar-se-ia a comentar, a admirar e a julgar em falso” (RUDLER, 1930, p.27).

A importância do aporte filológico-gramatical no âmbito geral da explicação restringe-se, bem entendido, à função instrumental para ele então prevista: a de restituir “o valor exato que o escritor associava aos termos e expressões [*tours*] de que se serviu” (RUDLER, 1930, p.27). A análise propriamente linguística só se justifica, assim, na “*explication française*”, à medida que possibilita a apreensão correta, não-falseada, do “pensamento” autoral. “As palavras e as expressões não são para o escritor senão o meio de exprimir seu pensamento”, enfatiza Rudler (1930, p.33) a propósito, acrescentando: “Fiéis a nossos princípios, nós as trataremos como um meio, não como um fim, quer dizer, subordinaremos sempre o estudo das mesmas ao estudo do pensamento”.

Mas não basta compreender o texto, sendo preciso também julgá-lo, indagar-se pela “veracidade” ou “falsidade” de suas ideias, pois é mesmo de “verdade” [*vérité*]

que aí se trata segundo Rudler: “[...] primeiramente, aquela do escritor e aquela de seu tempo, que por vezes se confundem, por vezes se combatem, mas sempre agem uma sobre a outra; depois, a nossa própria, aquela de nosso século” (RUDLER, 1930, p.41). Quanto a esta última: “tentaremos reconduzi-la a essa verdade absoluta que cada época tem a ilusão de fixar”, afirma Rudler (1930, p.41), “[...] mas da qual, talvez, graças aos progressos do espírito crítico e dos métodos científicos, torna-se a cada dia menos quimérico pretender aproximar-se, por um esforço de livre, ampla, flexível e imparcial inteligência”. Em suma: “Seria injusto querer julgar as concepções do passado pelas nossas. Ressituemo-las, portanto, em seu meio, expliquemo-las por seus antecedentes e seu entorno; mas cultivemos em nós a Razão, e deixemos a ela a última palavra”.

Se na etapa de “preparação” da explicação um primeiro contato direto e desarmado com o texto a ser explicado precedia o estudo propriamente histórico à luz do qual “controlar” e “retificar” as primeiras impressões acerca do texto, na etapa de “composição” da explicação o comentário propriamente histórico assume formalmente sua precedência de direito em relação ao todo, à guisa de considerações gerais iniciais em vista das quais todo o resto adquirirá sentido. Eis, pois, segundo Rudler (1930, p.44), o primeiro passo da composição da explicação: “Apresentaremos todos os esclarecimentos históricos, que têm por objeto restituir em torno de nosso texto sua atmosfera primitiva verdadeira, e de restituir-lhe sua entonação, sua sonoridade exatas”. Só depois, na sequência, passa-se aos “caracteres intrínsecos do texto” [*caractères intrinsèques du texte*]: a “ideia geral”, o “sentimento dominante”, “o plano geral da composição”, a “divisão em partes”, “o movimento e a construção do conjunto, se se trata de prosa”, “se se trata de poesia, a construção rítmica e melódica geral”, as “qualidades literárias” ou os “caracteres morais”, etc. (RUDLER, 1930, p.44).

Como se vê, Rudler não ignora, definitivamente, o que ele próprio chama os “caracteres intrínsecos do texto” nem negligencia o estudo dos mesmos, apenas subordina completamente esse estudo à macro-abordagem histórica do texto. Não estranha, assim, que o caráter tutelar do histórico sobre o estético esteja mais do que justificado para Rudler (1930, p.45-46), devendo a composição da explicação refletir claramente esse estado de coisas:

Considero que o comentário histórico deve em geral ter precedência sobre o comentário estético. Está claro, com efeito, que se deve ressituar o texto em seu meio e em seu momento, precisamente para mensurar a parcela de originalidade, de singularidade, de individualidade – como se queira – que lhe faz o valor, e que a explicação se propõe, sobretudo, a apreender. Quando se tiver visto o que ele tem de relativo, compreender-se-lhe-á melhor o valor, a beleza, a importância absolutos.

A explicação de textos, sintetiza Rudler (1930, p.6), “[...] propõe-se a substituir, na medida do possível, a impressão pessoal pelo estudo objetivo”; e ainda: “[...] se a explicação não pode ser obra de ciência, porque o gosto, o que quer que se faça, desempenha nela um papel sempre muito grande, e além disso irredutível, pode-se ao menos tentar concebê-la num espírito científico [*dans un esprit scientifique*]” (RUDLER, 1930, p. 9). “Espírito científico” e “espírito histórico” cruzam-se, aí, inextricavelmente. “A erudição nos informará sobre as origens, os arredores, o efeito e as consequências da obra”, pondera Rudler (1930, p.6), postulando, mais à frente, a necessidade, para a própria compreensão da página estudada, de “submetê-la às regras da crítica histórica” (RUDLER, 1930, p.21).

## O cientificismo brando de Lanson

Argumentando, em *Les techniques*, querer tão-somente introduzir e orientar no universo metodológico o iniciante nos estudos literários, Rudler (1979, p.xiv) avisa: “Evitei a teoria, a metafísica literária, a discussão, a história mesma da crítica”. Entre os textos a que Rudler remete os leitores a fim de que encontrem “a filosofia de que me abstive”, destaca-se um importante artigo de seu grande mestre, Gustave Lanson (1911): o capítulo “*Histoire littéraire*” [História literária] de uma obra coletiva significativamente intitulada *De la méthode dans les sciences* [Do método nas ciências]. Tratou-se, na ocasião, segundo o prefaciador do volume em que figura o texto de Lanson, de “[...] demandar aos especialistas a exposição do método de sua especialidade”, de modo a mostrar “[...] quais métodos conduzem ao conhecimento da verdade e que confiança esses métodos inspiram naqueles que os aplicam, qualquer que seja, aliás, a diversidade de suas opiniões metafísicas” (BOREL, 1911, p.ii).

Lanson (1911) não se furtará a fornecer a súpula metodológica que lhe fora, então, requisitada. Ele define, a certa altura, o escopo geral dos estudos histórico-literários, o mais direta e sinteticamente possível, nos seguintes termos: (a) “conhecer os textos literários”, (b) “compará-los para distinguir o individual do coletivo e o original do tradicional”, (c) “agrupá-los por gêneros, escolas e movimentos”, (d) “determinar, enfim, a relação desses grupos com a vida intelectual, moral e social de nosso país, bem como com o desenvolvimento da literatura e da civilização europeias” (LANSON, 1911, p.240). “Para fazer nossa tarefa”, prossegue o autor, “temos à nossa disposição um certo número de procedimentos e métodos”:

A impressão espontânea e a análise refletida são procedimentos legítimos e necessários, mas insuficientes. Para reger e controlar o jogo do espírito em

suas reações contra um texto, para diminuir o arbitrário dos julgamentos, são necessários outros suportes. Os principais tiram-se do emprego de ciências auxiliares, conhecimento de manuscritos, bibliografia, cronologia, biografia, crítica textual, e do emprego de todas as outras ciências, como ciências auxiliares, cada uma a seu turno conforme as ocasiões, principalmente a história da língua, a gramática, a história da filosofia, a história das ciências, a história dos costumes. O método consiste em combinar, em cada estudo particular, de acordo com as necessidades do objeto, a impressão e a análise com os procedimentos exatos de pesquisa e de controle, em fazer intervir oportunamente diversas ciências auxiliares para fazê-las contribuir, conforme seu escopo, com a elaboração de um conhecimento exato (LANSON, 1911, 240-241).

Com seu texto, Lanson lograva oferecer uma resposta do campo literário à demanda acadêmica por “verdade e método” que nada deve em rigor e coerência às respostas advindas de outros campos do conhecimento. Ele fez questão de esclarecer, na ocasião, não se tratar de uma resposta pessoal: “O método de que tentarei dar uma ideia”, afirma, com efeito, logo nas primeiras linhas do texto, “não é de minha invenção: eu não faço senão refletir sobre a prática de um certo número dos que me são mais velhos [*mes aînés*], dos meus contemporâneos, e mesmo dos que me são mais novos [*mes cadets*]” (LANSON, 1911, p.221).

A certa altura de sua contribuição a *De la méthode dans les sciences*, Lanson (1911, p.236) coloca as coisas nos seguintes termos:

O desenvolvimento maravilhoso das ciências da natureza foi causa de que no curso do século XIX tentou-se, por diversas vezes, aplicar seus métodos à história literária: esperava-se lhe dar a solidez do conhecimento científico, excluir o arbitrário das impressões de gosto e o *a priori* dos julgamentos dogmáticos. A experiência condenou essas tentativas.

Lanson tinha então em vista sobretudo a obra dos dois grandes mestres da crítica francesa que lhe antecederam, Hippolyte Taine (1828-1893) e Ferdinand Brunetière (1849-1906), cujo “*parti pris* de arremedar as operações ou de empregar as fórmulas das ciências físicas e naturais os condenou a deformar ou mutilar a história literária” (LANSON, 1911, p.237); isso porque: “Longe de aumentar o valor científico de nossos trabalhos, o emprego de fórmulas científicas o diminui, porque elas não passam de ilusões. Traduzem com uma precisão brutal conhecimentos por natureza imprecisos: distorcem-nos portanto” (LANSON, 1911, p.237). Essa natureza imprecisa do conhecimento histórico-literário que deveria ser resguardada de toda distorção cientificista residiria, para Lanson, basicamente em dois pontos cruciais: o primeiro concernente à incontornabilidade da experiência estética no trato

com o texto literário, o segundo, à natureza individual ou singular do objeto a ser reconstituído pela abordagem histórico-literária.

“Esse caráter sensível e estético das obras que nos são ‘fatos especiais’ é causa de que não podemos estudá-las sem uma agitação de nosso coração, de nossa imaginação e de nosso gosto”, constata Lanson (1911, p.227) em relação ao primeiro ponto. Isso acarretaria uma dificuldade de método que, ao invés de denegada, deveria ser abertamente enfrentada: “É para nós a um só tempo impossível eliminar nossa reação pessoal e perigoso conservá-la”. O grande perigo, segundo Lanson (1911, p.231), “é de imaginar no lugar de observar, e de crer que conhecemos quando sentimos”; assim: “Todo nosso método deve, portanto, ser disposto de maneira a retificar o conhecimento, a depurá-lo dos elementos subjetivos” ; e ainda: “Se o primeiro comando do método científico é a submissão do espírito ao objeto para organizar os meios de conhecer segundo a natureza da coisa a conhecer, será mais *científico* reconhecer e regular o papel do impressionismo em nossos estudos do que negá-lo” (LANSON, 1911, p.234). Assim: “Tudo se reduz a não confundir *conhecer* e *sentir*, e a tomar as precauções úteis para que o *sentir* se torne um meio legítimo de *conhecer*” (LANSON, 1911, p.234, grifo do autor). Esse o papel do que Lanson (1911, p.239-240, grifo do autor) chama de “atitude científica universal” [*attitude scientifique universelle*] a ser adotada pelos estudos literários:

Uma *atitude de espírito com relação à realidade*, eis o que podemos tomar de empréstimo aos cientistas; transportemos para nós a curiosidade desinteressada, a probidade severa, a paciência laboriosa, a submissão ao fato, a dificuldade de acreditar, de acreditar *em nós* tanto quanto de acreditar *nos outros*, a necessidade incessante de crítica, de controle e de verificação.

Se há mesmo algo como um método em Lanson, ele é constituído, em suma, “[...] por separar a impressão subjetiva do conhecimento objetivo, por limitá-la, controlá-la e interpretá-la em proveito do conhecimento objetivo” (LANSON, 1911, p.248). Ora, não se observa o mínimo hiato, nesse sentido, entre o que preconiza Lanson e o que reproduzirá um discípulo como Rudler em seus manuais voltados para o ensino acadêmico, de modo que esse aspecto do lansonismo só pôde ser caricaturizado em termos de um cientificismo naturalista-positivista ortodoxo à custa da leitura efetiva de seus principais textos doutrinários.

Quanto ao segundo ponto, Lanson explica que diferentemente do historiador *tout court*, que “[...] pesquisa os fatos gerais, e não se ocupa dos indivíduos a não ser à medida que representam grupos ou modificam movimentos”, o historiador literário, por sua vez, detém-se justamente nos indivíduos, “porque sensação, paixão, gosto, beleza são coisas individuais” (LANSON, 1911, p.228). Assim, Racine deve interessar “primeiramente porque é Racine, uma combinação única de sentimentos

traduzidos em beleza” (LANSON, 1911, p.228). Em suma: “Pretendemos definir as originalidades individuais, quer dizer, fenômenos singulares, sem equivalentes e incomensuráveis” (LANSON, 1911, p.228). O que não eximiria, bem entendido, o historiador literário de “[...] também ressituar a obra de arte numa série, fazer aparecer o homem de gênio como o produto de um meio e o representante de um grupo” (LANSON, 1911, p.229). Dupla tarefa desafiadora, portanto.

Prova maior da capacidade ímpar de Lanson de lidar com esse desafio é mesmo sua monumental *Histoire de la littérature française* [História da literatura francesa] de 1894, aquela que, nas palavras de Wellek (1965, p.74), “[...] permanecerá a melhor história literária francesa do século XIX”. No prefácio ao livro, Lanson sintetiza em algumas linhas os princípios que pautaram a composição das mais de mil páginas de sua narrativa: (a) de um lado, “um certo número de conhecimentos exatos, positivos são necessários para assentar e guiar nossos julgamentos”, pondera Lanson (1912, p.vii); e ainda: “nada é mais legítimo do que todas as tentativas que têm por objeto, pela aplicação de métodos científicos, ligar nossas ideias, nossas impressões particulares e representar sinteticamente a marcha, os desenvolvimentos, as transformações da literatura”; (b) por outro lado, “a história literária tem por objeto a descrição de individualidades [*la description des individualités*]; ela tem por base intuições individuais” (LANSON, 1912, p.vii). “A individualidade deve ser encontrada na obra”, observa Wellek (1965, p.72) a propósito, e acrescenta: “Na prática, Lanson faz exatamente isso: caracteriza ideias, sentimentos, estados de espírito e atitudes; descreve, expõe, interpreta, mas também julga, frequentemente com agudeza epigramática e interesse pessoal”.

Com “descrição de individualidades”, esclarece Lanson (1912, p.vii) em nota ao prefácio da *Histoire*, ele não quer dizer “que é necessário voltar ao método de Sainte-Beuve e constituir uma galeria de *portraits* [retratos]”, e sim que:

[...] todos os meios de determinar a obra estando esgotados, uma vez que se rendeu à *raça*, ao *meio*, ao *momento* o que lhes pertence, uma vez que se considerou a continuidade da evolução do gênero, resta frequentemente qualquer coisa que nenhuma dessas explicações alcança, que nenhuma dessas causas determina: e é precisamente nesse resíduo indeterminado, inexplicado, que está a originalidade superior da obra (LANSON, 1912, p.vii, grifo do autor).

Para “o desenvolvimento dessas ideias”, Lanson (1895) remete o leitor ao prefácio de outro livro seu, *Hommes et livres* [Homens e livros], do qual se depreende uma visão particular da evolução da crítica francesa a partir de Sainte-Beuve, passando por Taine e Brunetière, até o ponto de síntese razoável entre os três representado, bem entendido, pelo próprio Lanson.

Se um Villemain, através de suas pesquisas “ainda vagas”, pondera Lanson (1895, p.vii), “fazia da literatura a expressão da sociedade”, “estabelecia ligações um pouco flutuantes e frouxas entre as grandes correntes sociais e as grandes obras literárias”, Sainte-Beuve, por sua vez, “[...] deu uma firme posição à crítica, fazendo-a repousar sobre o estudo biográfico: no indivíduo vivo, ele encontrava o intermediário real e necessário pelo qual as influências sociais de todo gênero alcançam, suscitam e modificam as obras de poesia ou de eloquência” (LANSON, 1895, p.vii). O grande problema é que Sainte-Beuve “veio a fazer da biografia quase o todo da crítica”, prossegue Lanson (1911, p.viii); e ainda: “no lugar de empregar as biografias para explicar as obras, ele empregou as obras para constituir biografias”, o que equivale a “precisamente eliminar a qualidade literária”.

Isso posto, o passo seguinte seria partir, em suma, de onde partiu Sainte-Beuve, indo além: “Ele tinha dado uma base sólida aos estudos literários ressuscitando o indivíduo, dando o exemplo desta rara qualidade: *o sentido da vida*. Com isso, podia-se formar uma crítica que não se perderia na vaga oratória nem na lógica abstrata. É o que Taine, depois Brunetière fizeram” (LANSON, 1895, p.xi, grifo do autor). Retificando ou completando a famosa teoria determinista tainiana dos três fatores – “raça”, “meio”, “momento” –, Brunetière teria ganho, na visão de Lanson (1895, p.xii grifo do autor), três pontos essenciais: (i) “entre as causas que Taine confundia sob a palavra *momento*, ele isolou aquela que as obras literárias já existentes constituem para os espíritos que, conhecendo-as e delas recebendo a impressão por um estado geral do gosto, aplicam-se na criação de outras obras literárias; (ii) “em segundo lugar, não é verdade que toda obra de arte, toda forma de gosto sejam absolutamente determinadas pelas condições anteriores que se pode analisar. [...] há por vezes resíduos inexplicáveis. É aqui que reaparece o indivíduo” (LANSON, 1895, p.xiii); (iii) “Enfim, e é o terceiro ponto que Brunetière me parece ter estabelecido, não se saberia subtrair, em crítica literária, à necessidade de *julgar* as obras” (LANSON, 1895, p.xvi, grifo do autor).

Lanson (1895, p.xviii) dá, assim, por elucidados “o laço e a necessidade dos três grandes passos que a crítica literária deu em nosso século” e “o progresso realizado em cada um deles pela constituição de métodos cada vez mais exatos e rigorosos”. Mais de uma década depois, em “*Histoire littéraire*”, ele atualiza e reafirma essa visão das coisas nos seguintes termos:

Aliás é visível hoje que todos aqueles que desde um século quiseram dar às ideias literárias um pouco da solidez do conhecimento científico, quaisquer que tenham sido as ilusões e os descaminhos de muitos, por vezes dos maiores, não trabalharam em vão. Nem Sainte-Beuve nem Taine nem Brunetière nem tantos autores de monografias, de teses de doutorado, de artigos de revistas críticas e científicas perderam seu tempo. As bases

do conhecimento literário se asseguram. Muita biografia de autor foi aclarada. Muita cronologia foi precisada. Toda a sorte de problemas de fontes, influências, versificação, etc., foi esclarecida, ou ao menos colocada. As origens, a formação, a direção das grandes correntes literárias ou sentimentais, dos estilos e dos gêneros foram traçadas com mais exatidão. Nada está terminado, tudo está em curso. A cada ano materiais controlados e repertórios bem feitos são colocados pelos eruditos à disposição dos inventores de ideias; em breve não restarão mais desculpas à ignorância preguiçosa que se nos exhibe, por vezes, como uma presunção de talento (LANSON, 1911, p.261-262).

A versão lansoniana do desenvolvimento da crítica francesa oitocentista, dos principais passos que ela deu e do progresso realizado em cada um deles ganhará o estatuto de ponto pacífico digno de divulgação sistemática num manual como o de Rudler. Tratando do estudo das “causas” no universo literário, Rudler (1979, p.30) observa que a crítica tenta “[...] encontrar o como e o porquê, o mecanismo e a causa dos fenômenos literários”, e lembra ter havido “um tempo onde a noção de causalidade dominou claramente a crítica, como dominava a ciência”. Destacando os nomes de Sainte-Beuve e de Taine como atrelados a essa forma de crítica causalista, Rudler (1979, p.31) relata que se o primeiro “escapou, por sua flexibilidade e sua modéstia, das severidades da crítica”, o segundo as teve em si concentradas; assim: “Concluiu-se que o espírito de sua crítica estava morto”, constata Rudler, retrucando que, na verdade, “pode-se facilmente discernir, sob a diferença da terminologia, a persistência de seu espírito”. De qualquer forma: “A definição científica da causa, conhecer o antecedente constante e determinante, não tem lugar em crítica, ao menos para aqueles dentre os fatos literários (homens e obras) que são únicos por definição e não reaparecem jamais duas vezes”, sentencia Rudler (1979, p.31) ecoando Lanson; e ainda: “O termo pouco claro e desacreditado ‘causa’ [*cause*], a crítica substituiu pelo termo (dificilmente mais claro) ‘relação’ [*rapport*]. A crítica de hoje não é senão uma vasta pesquisa de relações”.

Quanto às “leis”, Rudler (1979, p.34) explica que não são senão “as causas as mais gerais ou sistemas de causas generalizadas”, e que se pode “conceber para a literatura leis externas e leis internas”. Rudler (1979, p.34) observa que Taine deu o estabelecimento dessas leis como fim à crítica, e que o “fracasso rapidamente aparente, mas também relativo, de sua tentativa não desencorajou seus sucessores”. Brunetière, por exemplo, “tentou aplicar à literatura a lei darwiniana da evolução”, podendo-se dizer que “seu esforço abortou”. Em suma: “Advertida pela experiência, a crítica recuou sobre si mesma; abandonou por um tempo essas altas ambições e se pôs a organizar o conhecimento – que é, no fim das contas, a introdução indispensável às vastas sínteses” (RUDLER, 1979, p.34).

“A despeito das precauções tomadas por Lanson para se demarcar do cientificismo de Taine e de Renan”, observa Nordmann (2001, p.127), “[...] a história literária é frequentemente percebida como um prolongamento direto da ambição de dar à crítica a objetividade e o rigor que fazem o valor das ciências da natureza”. Sim, mas não se poderia deixar de concluir que a vitória institucional da versão lansoniana (sobre a beuviana, a tainiana ou a brunetièriana) do estudo histórico-literário acabou por se instituir como condição de possibilidade para a própria sobrevivência e perpetuação, no século XX, da história literária como modalidade hegemônica da crítica acadêmica. Dando ouvidos ao próprio Lanson, é preciso não personalizar sua atuação na sistematização e institucionalização de um método de que, ele mesmo diz, não foi o inventor: a vitória do lansonismo e de seu cientificismo brando traduz-se, enfim, como a vitória do historicismo oitocentista em crítica literária – e aí talvez resida a primeira grande prova daquela decisiva capacidade de adaptação que Barthes (1964) mais tarde reconhecerá no que chama de “crítica universitária” francesa.

SOUZA, N. A. de. A Revision of Lansonism: Gustave Lanson's soft scientificism and the academic perpetuation of literary history. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.95-112, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *Against the cliché of “Lansonian positivism” fed by Roland Barthes, this text defends the thesis that it was, instead, the “soft scientificism” of Gustave Lanson his decisive contribution to the academic perpetuation of literary history in the twentieth century.*
- **KEYWORDS:** *Lansonism. Soft scientificism. Literary History.*

## Referências

BARTHES, R. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964. [Ed. bras.: BARTHES, Roland. Ensaios críticos. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 13-184.]

BOREL, E. Avant-propos. In: BOREL, E. et al. **De la méthode dans les sciences**. Paris: Félic Alcan, 1911. v.2, p. i-iii.

HARPAZ, E. Présentation. In: RUDLER, G. **Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires**. Paris: Slaktine Reprints, 1979. [1923]. p. iii-v.

LANSON, G. Avant-propos. In: \_\_\_\_\_. **Hommes et livres: études morales et littéraires.** Paris: Lecène, Oudin et Cie., 1895. p.v-xviii.

\_\_\_\_\_. Histoire littéraire. In: BOREL, E. et al. **De la méthode dans les sciences.** Paris: Félic Alcan, 1911.v.2, p.211-264.

\_\_\_\_\_. **Histoire de la littérature française.** 12. ed. Paris: Hachette, 1912 [1894].

NORDMANN, J.-T. **La critique littéraire française au XIXe siècle.** Paris: Le Livre de Poche, 2001.

PÉGUY, C. Un nouveau théologien, M. Fernand Laudet [1911]. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres en prose: 1909-1914.** Paris: Gallimard, 1957. p.839-1041.

RUDLER, G. **L'explication française: principes et applications.** 6.ed. Paris: Armand Collin, 1930 [1902].

\_\_\_\_\_. **Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires.** Paris: Slaktine Reprints, 1979 [1923].

WELLEK, R. **A history of modern criticism: 1750-1950: the later nineteenth century.** New Haven, Yale University Press, 1965. v.4. [Ed. bras.: WELLEK, R. **História da crítica moderna.** O final do século XIX. Trad. de Lívio Xavier. São Paulo: EdUSP, 1972.]

## MURILO MENDES, FRANCIS PONGE E O POEMA EM PROSA

Patrícia Aparecida ANTONIO<sup>1</sup>

- **RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo discutir a configuração do poema em prosa em duas obras: o *Poliedro* de Murilo Mendes e o *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, respectivamente publicados em 1972 e 1942. De início, a aproximação se justifica pelo impulso desempenhado nas duas obras em focalizar os objetos mais cotidianos possíveis; e, ainda, pelo posicionamento diverso dos sujeitos líricos muriliano (menos objetivo) e pongiano (mais objetivo) em relação às coisas simples que desejam maravilhar. Nesse sentido, a forma do poema em prosa contribui na construção dessa visão específica e singular dos objetos, bem como de duas vozes líricas tão particulares. Partindo disso, procuramos refletir, dialogando com parte da fortuna crítica dos dois poetas e analisando muito brevemente alguns poemas, sobre a poesia em prosa que guardam as referidas obras do poeta brasileiro e do francês.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia lírica. Poema em prosa. Murilo Mendes. Francis Ponge. Coisa.

A aproximação entre Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988) demanda, à primeira vista, alguns questionamentos: em que se afinam ou se distanciam os dois poetas? E, talvez, antes disso, qual a importância de aproximá-los? De fato, em “Texto de informação”, de Murilo Mendes (1994, p.705-706), há o rastro de uma ligação mais direta entre eles: “Eu tenho a vista e a visão:/ Soldei concreto e abstrato.// Webernizei-me. Joãocabralizei-me/ Francispongei-me. Mondrianizei-me.” Este poema integra o conjunto intitulado *Convergência*, publicado em 1970, cujo título provisório era *Contacto*, e marca um direcionamento de certo modo mais objetivista da poética muriliana. Estas convergências, bem como o *Poliedro*, foram escritas naquele período que a crítica costuma chamar de “tempo europeu” da obra de Murilo Mendes. Já então Francis Ponge era considerado um dos grandes poetas da primeira metade do século XX na França. Portanto, tal pongianização do sujeito lírico muriliano é um primeiro ponto de contato, muito sutil, mas válido. Aliás,

---

\* Doutoranda em Estudos Literários. Bolsista CAPES. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, SP – Brasil. 14.800-901 – gafinha@yahoo.com.br

Artigo recebido em 31/10/2012 e aprovado em 09/08/2013.

é preciso considerar a posição de um autor brasileiro que residia na Itália desde 1957, “inserido numa paisagem quadrilíngue”, em que se criou um ambiente como o de seu apartamento na Via Del Consolato, 6 – verdadeiro ponto de referência para escritores e artistas plásticos. Isso, porque o brasileiro e o francês partilhavam de uma determinada comunidade de interesses históricos, literários, sociais, enfim. O muriliano *Poliedro* e o pongiano *Le parti pris des choses* conformando as bases deste trabalho dão a ver dois conjuntos de poemas separados por um intervalo de publicação de 30 anos: o *Poliedro* foi escrito entre 1965 e 1966 e publicado em 1972; o *Le parti pris des choses*, entre 1924 e 1939 e publicado em 1942. Assim, quando da composição e publicação do referido livro de Francis Ponge, também é preciso ter em grande conta as duas Grandes Guerras, o levante das Vanguardas, a movimentação artística. Porque, de certo modo, tais acontecimentos reverberam na literatura desses poetas.

Assim, é certo dizer que pelo menos dois pontos tornam lícita a comparação: a objetivação do eu-lírico e a presença das coisas. Esses movimentos aparecem claramente no poema de Murilo Mendes citado, primeiro sob a forma de contato com outros artistas, do qual se desprende a vontade de soldar concreto e abstrato. Em seguida, pela atenção que dá ao aspecto mais concreto das palavras/coisas a partir de um eu-lírico que tende a ser menos lírico na medida do possível, o que coloca o poeta brasileiro diretamente em contato com o Francis Ponge do partido das coisas, que se quer paradoxalmente um anti-lírico. E, ainda que a citação não esteja inserida no *Poliedro*, ela aponta uma tendência por parte de Murilo Mendes a se voltar para os aspectos mais concretos da palavra. Consideramos tais aspectos intertextuais, mas, sobretudo, o modo como eu e coisa estão delineados nesses universos. Além disso, é decisivo aqui o modo como estes sujeitos operam a linguagem em sua relação com as coisas. Tudo isso liga-se intimamente ao nosso objetivo, qual seja: analisar o modo como se configura o poema em prosa no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*.

Pensando-se diretamente nas duas obras, a proximidade está bem marcada: é visível o embate entre prosa e poesia, a vontade do (in)acabamento do poema, as inclinações dicionarescas, a presença da coisa (do objeto), como fundador daquilo que ali se instaura, a aparição do natural, o humor, a posição do poeta como agente. Todavia, lançando um olhar mais atento, observa-se que estas são inclinações de muito daquilo que foi produzido no século XX em termos de poesia. E falar pensando-se eminentemente naquilo que têm de próximo os dois poetas seria como simplesmente chegar a qualquer discussão genérica sobre poesia lírica ou poema em prosa, como queiram. Não que a aproximação seja desimportante, pelo contrário, este trabalho parte daquilo que as obras têm de similar – a presença das coisas e do eu-lírico como já se disse. Parte disso, mas tem como ponto de chegada aquilo que as distancia, que as torna singulares e que deixa ver o modo particular de lidar com as coisas cotidianas

de um poeta brasileiro e de um francês ao se valerem da palavra ou do magma poético, para falar com Francis Ponge. Portanto, é sempre bom se considerar que estamos às voltas com dois poetas cujo projeto difere substancialmente: um Murilo Mendes que ainda traz muito da doutrina católica, que ainda deve ao Surrealismo, essencialista, crítico da bomba atômica e do momento presente; e um Francis Ponge, poeta das coisas (que vai às coisas, para falar com a fenomenologia), da linguagem justa que esconde (coloca em abismo) o objeto, da linguagem-ela-mesma, cultor dos clássicos, um poeta que se declara anti-poeta. Este é nosso aceno inicial à primeira das perguntas que nos fizemos. Quanto à segunda, pode-se dizer que o interesse em aproximá-los reside justamente no fato de que é índice das possibilidades do fazer poético quando se tem por centro de interesse as coisas mais cotidianas que há. Por um outro lado, contribui ainda quando pensa a questão do poema em prosa inserido em duas poéticas de caráter tão diverso.

Afunilando um pouco mais e brevemente a perspectiva, podemos dizer de *Poliedro* que se estrutura em Setores: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Délfico”, cujos poemas em prosa, embora não inflexivelmente, mantém uma certa uniformidade entre si tanto no que se relaciona ao tema ou mesmo à forma. Ainda que possa causar a impressão de irregularidade, a obra estrutura-se de modo a dar a ver as múltiplas faces das coisas; mesmo quando o que se tem é a voz do oráculo, com suas iluminações, mostrando o invisível, como em seu último setor. De um modo geral, está presente ainda a imagem surrealista, o catolicismo e o Essencialismo já tão característicos da poesia muriliana, bem como o retorno daquele humor da década de 30, que, desta feita, aparenta intensidade diversa com vocalises cortantes de ironia, descrédito e desilusão. Aliás, humor e religiosidade já não são os mesmos: se aquele é quase cínico, a religião tende ao paganismo. De resto, são marcas do modo como vê este eu-lírico uma sociedade em conflito e estilhaçada desde a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, é marca da relativa regularidade de um poeta que estreara em 1930, pois evidentemente que a presença de tais características se dá de maneira redimensionada, à luz de outro momento (falar de evolução poética em relação a isso seria, é claro, redutor ao extremo).

Por seu turno, *Le parti pris des choses* enfeixa um conjunto de poemas em prosa que vem à tona em 1942, também anos de grande turbulência. Vejamos que se atássemos as pontas, a obra de Ponge estaria no início dos conflitos da Segunda Guerra, praticamente no centro do que muito provavelmente foi o momento histórico mais decisivo do século XX; e a de Murilo em seu extremo quase que oposto, sofrendo ainda os abalos do que se passou. Esses poemas em prosa, em sua maioria curtos, têm sempre o objetivo de dar conta de objetos muito simples e cotidianos: « *Pluie* », « *Le feu* », « *Végétation* ». De fôlego curto (salvo em algumas exceções), não se voltam

a nada que não seja aquilo a que se prestaram apreender. Seu objetivo é dizer a coisa, procurar para cada uma a palavra justa. Daí a presença de características tão marcantes: o pendor clássico, uma linguagem objetiva, cujo eu-lírico procura se esconder ao máximo. Isso, porque ao se voltar às coisas, procede também a uma higienização da língua francesa, tão desgastada pelo uso diário, pelas imposições externas.

Parece claro que cada uma das obras guarda especificidades que são da ordem da poética a que pertencem, daí ser necessário levar em conta a trajetória dos poetas. Se o *Poliedro* situa-se quase que no ocaso da poesia muriliana, coroando uma trajetória múltipla; *Le parti pris des choses* é a estreia de um escritor que ficou marcado como o poeta das coisas. Dois pontos opostos, mas que, em seu interior, desenham um verdadeiro *carrefour* poético – questionador do que seja a poesia, da maneira como ela mesma se divisa ou como é divisada por aqueles que a fazem, e de seu lugar entre outras coisas desses mesmos universos poéticos.

## Do poema em prosa a Murilo e Ponge

Nos dois poetas, o poema em prosa favorece o contato entre o eu-lírico e as coisas porque, enquanto gênero que se vale de prosa e poesia, possibilita uma visada não-convencional sobre tais coisas. Evidentemente, em termos de forma, a poesia em versos ou a prosa seria esse convencional do qual ambos fogem. Isso, ainda que nos pareça também claro que toda a questão precisa ser relativizada. Ora, não é necessária e exclusivamente no poema em prosa que a “visada não-convencional sobre as coisas” se abre. Qualquer grande poesia, seja ela em prosa ou em verso, lança uma outra luz sobre aquilo de que fala. No entanto, especificamente no caso de Murilo e de Ponge, a forma do poema em prosa parece apontar a um algo muito mais decisivo e definidor, que faz entrever um horizonte outro, pautado por uma perspectiva que o verso e a prosa estritos não seriam capazes de proporcionar. Aliás, a escolha da forma é sintomática de uma visão de mundo que se quer expressar. Porque, se o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* procuram não só acenar aos objetos mais cotidianos, mas dar-lhes voz, fazer ver o que não está visível, uma forma que se quisesse fechada não bastaria. O que equivale a dizer que uma forma gasta também não se adequaria, já que o novo desponta nessas obras como perspectiva fundamental. Ao observarmos a face poliédrica dos objetos, ao tomarmos o partido das coisas, é preciso que o eu-lírico se coloque numa posição também ela diferenciada. O poema em prosa é este lugar a partir do qual a visão é ampla, fluida, direta, mas ainda assim lírica porque tende a si mesma.

Uma pequena retrospectiva sobre esse sub-gênero lírico vem a calhar.

Há muito, pelo menos desde a *Poética* aristotélica<sup>1</sup>, já existia a ideia de que poesia não é sinônimo de verso. Ainda que o consenso nem sempre tenha existido: as doutrinas clássicas francesas, que tinham em Boileau (1636-1711) e sua *Art poétique* o maior representante, pregavam uma separação muito rígida entre os gêneros literários (épico, lírico e dramático), bem como rígidas regras de versificação (métrica e sintaxe). São da literatura francesa do Pré-Romantismo e Romantismo alemão e francês as primeiras manifestações do poema em prosa (embora já estivessem em gérmen muito antes). Modelar desse período é a prosa poética do Rousseau (1712-1778) de *Les rêveries du promeneur solitaire*, além da de nomes como Sénancour (1770-1846), Chateaubriand (1768-1848) e Nerval (1808-1855), bem como as traduções e pseudotraduções de poemas em prosa, para a língua francesa, de outras literaturas como a alemã por exemplo.

Com o estabelecimento do Romantismo (cujo horizonte se pautava pelo desejo de renovação e pela busca de meios de expressão novos) vêm à tona os chamados « *petits romantiques* », que se sobressaem justamente pela criação do poema em prosa como gênero autônomo. Dentre eles, destaca-se Aloysius Bertrand (1807-1841), consensualmente considerado o criador do poema em prosa com o seu *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de 1842. Com poemas escritos entre 1827 e 1830, a obra tem sua temática voltada à Idade Média, ao grotesco e ao pitoresco, e privilegia os recursos formais da poesia impostos à prosa (VICENTE, 1998). Estes poemas, eram, sobretudo, formalmente apurados, “cinzelados com esmero” (LEITE, 1982). Daí, em grande medida, segundo Suzanne Bernard (1959), no basilar *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, o poema em prosa de Bertrand poder ser chamado de **poema formal ou artístico**, formalismo ao qual vão aderir tempos depois os parnasianos.

Todavia, é somente no *fin-de-siècle* que o poema em prosa aparece de modo mais consolidado. Com Baudelaire e seus *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, de 1869, cujo olhar recai sobre as contradições da vida urbana moderna e a beleza efêmera e misteriosa que existe nesse caos, aparece “[...] o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p.23). No caminho aberto pelo autor de *Les fleurs du mal*, o Simbolismo francês marca o auge do poema em prosa, especialmente com Mallarmé e Rimbaud. É este último quem inaugura uma nova forma de poesia

---

<sup>1</sup> É na seção IX do texto de Aristóteles (1988 apud PIRES, 2006, p.35) que encontramos: “Não é em metrificarmos ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.”

em prosa: o **poema-iluminação ou anárquico** (ainda de acordo com a já citada Suzanne Bernard). Seguindo as premissas de que o poeta se faz vidente por meio de um longo e imenso desregramento de todos os sentidos, a fim de que o desconhecido seja atingido, uma nova forma de expressão é exigida. Daí porque os poemas em prosa de *Une saison en enfer* e *Illuminations*, de 1873 e 1886, prestam-se a criar sensações novas por meio da aproximação de elementos díspares, radicalizando o conceito romântico de analogia. Rimbaud instaura uma poesia que desarticula o discurso lógico, que investe no sensorial, no inconsciente e no obscuro, enfim, numa gama de oposições que parecem se resolver no próprio todo de cada poema. De Rimbaud ao século XX, o poema em prosa continua bem-vindo, tanto pelas vanguardas, quanto pelos que vieram depois. Dentre eles, podemos citar J.-K. Huysmanns, Max Jacob, Pierre Reverdy, René Char, Francis Ponge e bem recentemente Yves Bonnefoy. No Brasil, mesmo que a origem do poema em prosa acene timidamente na segunda geração do Romantismo, com Vitoriano Palhares (*As noites da virgem* de 1831) e na terceira parte da *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo, publicada em 1853, foi somente com Raul Pompéia e suas *Canções sem metro*, publicadas em 1900, que o gênero surgiu. Todavia, é no Simbolismo que o poema em prosa tem em Cruz e Sousa um de seus expoentes, com *Missal*, publicado em 1893, e *Evocações* em 1898<sup>2</sup>. Pode-se dizer que no Modernismo brasileiro o poema em prosa foi largamente utilizado por Drummond, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Mário Quintana, João Cabral de Melo Neto, dentre tantos. De fato, permanece de maneira muito feliz na poesia brasileira contemporânea o gosto pelo poema em prosa, como podemos observar na obra de Ana Cristina César, Manoel de Barros, Jamil Snege, Cláudia Roquette-Pinto.

A brevíssima digressão de teor histórico sobre o poema em prosa é válida porque dá a ver um gênero que se mostra muito flexível e sabe muito bem se reinventar. Na verdade, o que se tem especificamente com o poema em prosa é a vacilação da definição fechada dos chamados gêneros literários. Estes, de fato, nunca se encontram em estado puro, estão sempre em diálogo uns com os outros – daí a possibilidade de um poema ser narrativo e um romance ser poético. O que, de fato, determina este ou aquele gênero é o quanto ele guarda em sua essência de narratividade, liricidade e dramaticidade. O que implica que o poema em prosa é em si mesmo o questionamento da indistinção entre poesia e prosa e dos limites entre os gêneros literários. Vejamos o fato de que se é criado sob os auspícios do século XIX, é justamente devido ao desejo de liberdade, de fuga de uma expressividade que se

---

<sup>2</sup> Grande parte do que se disse e dirá sobre o poema em prosa deve muito à cuidadosa tese de doutoramento intitulada *Pela volúpia do vago: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*, bem como ao ensaio “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa”, publicado na revista *Itinerários*, ambos de autoria de Antônio Donizeti Pires (2002, 2006).

engessava em formas extremamente fixas. Trata-se, portanto, de um subgênero lírico que já nasce sob o signo da liberdade. Aliás, a prosa ritmada que se encontra no cerne do poema em prosa é marca do desejo de fusão de extremos que se pode observar já nos Romantismos (alemão, inglês e francês): poeta e crítico; arte e vida; imaginação e ironia. Pares que foram aproveitados pelo modernismo e pelas vanguardas. O poema em prosa sempre foi visto sob o signo de grandes embates e tensões: prosa e poesia, gêneros literários, o verso livre e o metrificado. Como diria Suzane Bernard (1959, p.434), não estamos falando de « [...] *un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais [d']un genre de poésie particulier, qui se sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques* [...] »<sup>3</sup>. Ainda de acordo com a autora, os princípios estéticos que regem o poema em prosa se fundamentam em algumas oposições: toma seus elementos estruturais da prosa, mas se constrói como poema; é fruto da tensão entre “organização artística” e “anarquia destrutiva”; o que leva às duas formas já mencionadas aqui, a do poema-formal e a do poema-iluminação.

O que se dá com o poema em prosa, e aqui já podemos falar novamente em Murilo Mendes e em Francis Ponge, é o fato de que volta as costas a uma forma convencional e às categorias pré-estabelecidas porque coloca em causa a criação do artista. O poeta deixa de lado as “constrições expressivas” e toma como sua ferramenta principal a prosa poética, de teor extremamente rítmico e imagético. É a mensagem altamente codificada da poesia tradicional que o poema em prosa nega, indo contra o metro, e se resumindo de certo modo ao trabalho com o ritmo e imagem. Porque, no caso, é a mistura entre poesia e prosa que proporciona a flexibilidade sonora, imagética, mas que está em plena consonância com o objeto (com o objeto do qual fala e com o objeto que é). De um modo inescapável, existe qualquer coisa de paradoxal no poema em prosa que nos permite entrever, por exemplo, as rimas nas aliterações e assonâncias, as estrofes nos parágrafos. É esta interpenetração profunda entre prosa e poesia que permite a Murilo Mendes ser narrativo, sem que seu objetivo seja necessariamente o de nos contar uma história. E que faz com que Francis Ponge possa descrever e definir sem se tornar estritamente um narrador. Tanto mais, porque o poema em prosa

[...] valoriza essencialmente o RITMO e a IMAGEM, bases da renovação da poesia da modernidade: esta [...] ora se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos, e com ritmos e imagens (interiores) ditados pelo eu profundo do artista, cada vez mais cômico do esfacelamento do mundo e de sua fragmentação como sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia). (PIRES, 2006, p.49, grifo do autor).

<sup>3</sup> “[...] um híbrido a meio-caminho entre prosa e verso, mas [de] um gênero de poesia particular, que se serve da prosa ritmada para fins estritamente poéticos.” (BERNARD, 1959, p.434, tradução nossa).

É partindo desse gancho que coloca em relevo o ritmo e a imagem, a linguagem, enfim, operada por um eu criador, que se devem entender o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* como livros de poemas em prosa. Textos em que se destacam características eminentemente poéticas como a predominância do eu (em contraposição ao não-eu da prosa e ainda que aparentemente o eu pongiano seja muito opaco), a concisão, a sobriedade, o destaque, o rigor, a sonoridade. E, se são características poéticas, é porque estão sujeitas à dependência da linguagem. Sobretudo, ao preferir a expressão poema em prosa (nunca de maneira fechada, evidentemente), queremos com isso privilegiar a coisa, o objeto artístico, o poema, e um modo particular de visão de mundo adotado pelos poetas. Aliás, queremos privilegiar o trabalho com a linguagem em detrimento de sua ferramenta de construção, a prosa poética, esta também muito presente nas obras dos dois autores. Na esteira das diferenças, é bom lembrar que Todorov (1980 apud PIRES, 2006, p.52, grifo do autor) deixa claras as diferenças que se dão entre a “[...] APRESENTAÇÃO (o gênero lírico: poesia em versos; poema em prosa) e REPRESENTAÇÃO (o gênero narrativo: epopéia, narração e descrição versificadas; ficção em prosa – romance novela, conto).”

É interessante observar, no entanto, o modo por vezes dúbio e vacilante como Murilo Mendes e Francis Ponge, e a crítica que lhes é dedicada, lida com essa interpenetração de gêneros. Começemos com um excerto do pongiano *Méthodes*, publicado em 1961. A citação é longa, mas muito reveladora:

*PRÔEME. – Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et vraie la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles,*

*on me fera plaisir*

*on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet, etc.*

*Je tends à des définitions-description rendant compte du contenu actuel des notions,*

*– pour moi et pour le Français de mon époque (à la fois à la page dans le livre de la Culture, et honnête, authentique dans sa lecture en lui-même).*

*Il faut que mon livre remplace : 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire des rimes (des rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la nature, des objets, etc.*

*Du fait seul de vouloir rendre compte du contenu entier de leurs notions, je me fais tirer, par les objets, hors du vieil humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. J'ajoute à l'homme les nouvelles qualités que je nomme.*

*Voilà Le Parti pris des choses. (PONGE, 1999, p.536, grifo do autor).*

Na tradução de Leda Tenório da Motta:

PRÔEME – No dia em que quiserem admitir como sincera e *verdadeira* a declaração que faço a todo instante, de que não me quero poeta, que *utilizo* o magma poético, *mas* para me desembaraçar dele, que eu tendo mais para a convicção que para os charmes, que se trata para mim de chegar a fórmulas *claras e impessoais*,

me darão prazer,

economizarão muita discussão ociosa a meu respeito etc.

Eu tendo para as definições-descrições capazes de dar conta do conteúdo atual das noções,

– para mim e para o francês de minha época (ao mesmo tempo em dia com o livro da Cultura e honesto, autêntico em sua leitura de si mesmo).

Meu livro deve substituir: 1 – o dicionário enciclopédico, 2 – o dicionário etimológico, 3 – o dicionário analógico (ele não existe), 4 – o dicionário de rimas (de rimas interiores também), 5 – o dicionário de sinônimos etc., 6 – toda poesia lírica a partir da Natureza, dos objetos etc.

Pelo simples fato de querer dar conta do *conteúdo inteiro de suas noções*, eu me deixo puxar, *pelos objetos*, para fora do velho humanismo, para fora do homem atual e para a frente. Acrescento ao homem as novas qualidades que nomeio.

Aí está *O Partido das Coisas*. (PONGE, 1997, p.54, grifo do autor).

Interessantíssimo é o fato de que, embora o próprio Ponge renegue o estatuto de poeta, a forma que mais se adequa àquilo que ele deseja do *Le parti pris de choses* é a do poema em prosa. O que temos ali, normalmente está num único parágrafo, um bloco de força visual ou vários, nos quais aparecem por vezes sinais gráficos que separam essas partes (estrelas, na obra completa publicada pela *Bibliothèque de la Pléiade*). O fato de se valer do magma poético para dele se desembaraçar, o emprego de formas claras e impessoais, o apuro formal, a vontade de procurar a palavra justa, o leva na mesma direção do poema-formal de Bertand. Não seria incorrer em erro afirmar que Francis Ponge é um poeta de tom parnasianista/realista, e, portanto, clássico. Mas, voltando à citação, duas coisas são decisivas: primeiramente, o fato de querer que seu livro substitua toda a poesia lírica. Ora, em grande medida, só outra forma de poesia poderia substituir uma poesia já existente, donde se depreende o caráter inventivo e libertário da prática literária pongiana. Pois que é afirmação ainda quando da negação, pois que almeja ser uma poesia não voltada exclusivamente para o eu, mas mais aberta. Agora, vejamos que em cada dicionário que o livro de Ponge deve substituir, está inscrito de modo natural um alto nível de trabalho com a linguagem: enciclopédia (conhecimento), etimologia

(origem das palavras, remetendo à relação entre palavra e coisa), analogia (o único dicionário que, segundo ele, não existe, pois que a imagem cria o que não existe), o dicionário de rimas (internas, porque se trata de prosa também), bem como o dicionário de sinônimos. Por esse prisma, chamar ao *Le parti pris des choses* de livro de poemas em prosa é válido porque dá a ver uma estrutura que não é fixa (prosa e poesia), ainda que se oriente por determinadas ordens. Em outro sentido, essa definição vale porque nos mostra que os poemas de Francis Ponge almejam ser a própria coisa num grau que lhes permite substituí-las não só num dicionário, mas em vários. No limite, essa não seria uma poesia lírica que se faz, mas uma poesia lírica que é. Esses poemas são construção, objetos de linguagem, e rivalizando aos objetos do mundo, têm lugar cativo. Nesse sentido é que podemos falar numa espécie muito particular de poema-objeto.

Representativo disso é o poema « *Pluie* », por exemplo. Podemos dizer que, de um movimento acelerado e sempiterno de queda vertical, marcado pela descrição, o que ocorre no último parágrafo e que veio se estabelecendo ao longo do poema todo, é a parada da maquinaria. Notemos como a forma do poema em prosa favorece a presença quase que física do objeto:

### *Pluie*

*La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec de plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplomb elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.*

*Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.*

*La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.*

*Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparait tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu.* (PONGE, 1999, p.15-16).

Na tradução de Júlio Castañon Guimarães:

### Chuva

A chuva, no pátio em que a olho cair, desce em andamentos muito diversos. No centro, é uma fina cortina (ou rede) descontínua, uma queda implacável mas relativamente lenta de gotas provavelmente bastante leves, uma precipitação sempiterna sem vigor, um afração intensa do meteoro puro. A pouca distância das paredes da direita e da esquerda caem com mais ruído gotas mais pesadas, individuadas. Aqui aparecem do tamanho de um grão de ervilha, adiante quase de uma bola de gude. Sobre o rebordo, sobre o parapeito da janela a chuva corre horizontalmente ao passo que na face inferior dos mesmos obstáculos ela se suspende em balas convexas. Seguindo toda a superfície de um pequeno teto de zinco abarcado pelo olhar, ela corre em camada muito fina, ondeada por causa de correntes muito variadas devido a perceptíveis ondulações e bossas da cobertura. Da calha contígua onde escoo com a contenção de um riacho fundo sem grande declive, cai de repente em um filete perfeitamente vertical, grosseiramente entrançado, até o solo, onde se rompe e espirra em agulhetas brilhantes.

Cada uma de suas formas tem um andamento particular; a cada uma corresponde um ruído particular. O todo vive com intensidade, como um mecanismo complicado, tão preciso quanto casual, como uma relojoaria cuja mola é o peso de uma dada massa de vapor em precipitação.

O recipiente no solo dos filetes verticais, o gluglu das calhas, as minúsculas batidas de gongo se multiplicam e ressoam ao mesmo tempo em um concerto sem monotonia, não sem delicadeza.

Quando a mola se distende, certas engrenagens por algum tempo continuam a funcionar, cada vez mais lentamente, depois toda a maquinaria pára. Então, se o sol reaparece, tudo logo se desfaz, o brilhante aparelho evapora: choveu. (PONGE, 2000, p.47-48).

A chuva tem espessura maciça no início, são gotas que caem em sentido vertical. Como que se abrandando, torna-se horizontal, enfraquece, suspende-se, prepara-se. Como máquina, pequena bomba de naturalidade imensa, explode e desfaz-se no vapor, dando lugar ao sol. Este caminho prescreve não só o correr da chuva, como também o do texto e do próprio sujeito lírico, estes dois últimos intimamente ligados. Vale a pena notar que saímos de um ponto em que tínhamos como parâmetro a visão, em seguida a audição e por fim, como se aos dois se juntasse a esfera significativa da

palavra e a completasse, somente a ação, « *il a plu* », ela mesmo já terminada com a quebra do movimento, com a rarefação. Isto, é claro, sem que nunca tenham estas três faces se separado. Todavia, pode-se dizer que, de um modo geral, o que caracteriza a chuva é mesmo o modo como se movimenta – um processo que é, ao fim e ao cabo, o do próprio texto, poema em prosa. Parando aos poucos a maquinaria, os próprios parágrafos diminuindo, evapora-se o líquido. Perdem-se as palavras na memória e na reconstrução. O sol reaparece como mola outra que proporcionará um novo recomeço. Na linguagem, este mesmo objeto retomará a ação que o torna o que é: sempre uma outra coisa. A chuva choveu, « *il a plu* ».

Ainda no que toca ao francês, cabe narrar uma rusga ocorrida no cenário crítico brasileiro. O poeta Heitor Ferraz Mello (2000), em resenha ao livro de Leda Tenório da Motta, *Francis Ponge: o objeto em jogo*, diz “sentir falta de uma análise detida de alguns de seus poemas [de Francis Ponge]”. A réplica da autora, também publicada pelo Caderno *Mais! da Folha de S. Paulo*, é definitiva:

1. **O poeta Francis Ponge (1899-1988), ainda que não sem angústia, não faz qualquer distinção entre prosa e poesia**, o que aliás, entre outras coisas, o leva a chamar o poema de “proema” ou “proêmio” (“proême”). Assim, quando eu comento longamente, no capítulo três, um dos mais extensos e torturantes textos de Ponge, **o texto intitulado “Tentativa Oral”** (inteiramente traduzido por mim noutra parte: “Francis Ponge, Métodos”, Imago, 1997), acho que estou fazendo bem aquilo que o resenhista diz que eu não faço, a saber: análise do... **poema**. (MOTTA, 2000b, aspas do autor, grifo nosso).

A divergência coloca, logo de saída, a posição de Francis Ponge que, mais uma vez está marcada pela inventividade, vontade de liberdade, justamente por conta do « *proême* » (uma nova designação para o poema em prosa?). E coloca também o modo como os dois críticos compreendem a obra pongiana em termos de indistinção entre prosa e poesia (e, para além disso, crítica). Ora, ao chamar de poema o longo texto de Francis Ponge intitulado “Tentativa oral”, transcrição de uma célebre conferência feita em Bruxelas, em 1947, Leda Tenório da Motta nada mais faz que designar a potência lírico-crítica desse texto. E, de fato, (tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge) o modo como os gêneros se interpenetram torna mais complexa uma definição fechada. Pois nesse caso, “[d]iscurso sobre a obra e discurso da obra [estão] confundidos, na melhor tradição moderna, tudo nessa reunião já é, de saída, poético [...]” (MOTTA, 2000a, p.11-12). De acordo com Octavio Paz (1976), a poesia de René Char, Francis Ponge e Yves Bonnefoy se alimenta da tensão, união e separação, entre prosa e verso, reflexão e canto. Nesse sentido, o trecho do *Méthodes* acima citado, embora faça parte da seção intitulada “*My creative method*”, poderia igualmente ser lido nessa

clave. Essas dualidades<sup>4</sup> marcam, sem sombras de dúvida, o caráter proteiforme do poema em prosa.

Tomemos Valéry (1999), em seu clássico ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, quando diz que o movimento da poesia assemelha-se ao da dança, enquanto o da prosa se assemelha ao andar. Ora, a dança pressupõe a música. Se a marcha da prosa tem um objetivo definido e a dança da poesia tem um fim em si mesmo, o que se dirá das obras que compõem nosso *corpus*? Que o movimento regulado, pensado, da dança tenha a si mesmo como fim já é muito interessante. No entanto, pode-se dizer que a mistura de poesia e prosa valoriza o ritmo de modo inovador e, conseqüentemente, também a imagem poética. Segundo Octavio Paz (1976, p.45), a imagem diz o indizível, leva-nos à outra coisa como a prosa, mas, com a imensa diferença de que, no poema, estamos em face a uma realidade concreta e

[n]este caso o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. [...] Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela o que de fato somos.

Segundo Júlio Castañon Guimarães (1993, p.266, grifo do autor), o poema em prosa parece acenar àquela “outra coisa”, indefinível, inominável, reveladora e liberta, que buscavam os poetas tanto românticos, quanto modernos e modernistas.

A “outra coisa” é a especificidade do poema em prosa, reafirmada numa passagem conincidentalmente assinalada por Murilo Mendes no exemplar [de *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzane Bernard] que lhe pertenceu: “Há aí uma verdadeira demonstração desta lei da *gratuidade* que quer que o poema em prosa não tenda a nada mais que ele próprio, e se vaze em prosa desde que se proponha a narrar ou a demonstrar.”

Do que se depreende, como em Ponge, a vontade de Murilo Mendes de que o poema se apresente como organismo fechado, coeso, seja ele mesmo objeto. Na esteira disso, vale pontuar, ao final de seu indispensável estudo intitulado *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães (1993) sugere que o brasileiro e o francês procedem (guardadas suas singularidades) a um movimento de “não-distinção entre gêneros” – prosa, poesia e crítica.

Em relação à forma dos poemas do *Poliedro*, ainda que em alguns momentos sejam de mais fôlego que os do *Le parti pris des choses*, desenham-se também em

---

<sup>4</sup> Adalberto Luís Vicente (1999) trata com propriedade desse caráter dual do poema em prosa no texto “Abordagens dualísticas do poema em prosa”, publicado na revista *Letres françaises*.

blocos. Ou se dividem no que talvez pudéssemos chamar pequenas cápsulas extremamente poéticas separadas por sinais gráficos – o poema “O tigre” é só um dentre vários exemplos. No entanto, a obra conta, ainda, com um setor que é digno de nota: o “Setor Texto Delfico”, em que se intensifica a noção poliédrica, como se o que vemos nos outros setores estivesse num grau de poeticidade elevado à máxima potência. Como poderíamos chamar cada verso ou frase que se separam umas das outras por meio de um sinal gráfico (●)? « *Il est écrit en aphorismes, en maximes, comme il convient à une parole d'oracle.* »<sup>5</sup> (MERQUIOR, 1974/1975, p.237). Aforismos, micro-poemas, versos, cápsulas poéticas, dentre tantas respostas possíveis. Vai-se, no caso do “Setor Texto Delfico”, em direção a um estraçalhamento de qualquer categoria preestabelecida, ainda que suas imagens de força por vezes estranha lembrem uma recolha de versos, de iluminações, uma galáxia. Mas, verdadeiramente, é preciso concordar com José Guilherme Merquior (1974/1975): há um efeito de vertigem nesse “Setor” que floresce da sua relação com Delfos, o mito, o oráculo – um setor em que o poeta opera o texto, a palavra, articulando-os ao homem e a tudo que lhe circunda.

Num texto intitulado “Murilo Mendes e o poema em prosa”, Leonil Martinez (2006, p.70) lembra muito bem que “[...] os textos em versículos da Bíblia desempenharam um papel central na gênese deste gênero protéico [o poema em prosa], desconcertante pelo seu polimorfismo, e que possuiria ligações com o aforismo, na medida em que uma parte significativa do Novo Testamento é vazada em aforismos.” Considerando-se, portanto, a face aforismática do “Setor Texto Delfico”, é passível que o *Poliedro* seja lido como matéria una, coerente com o próprio título – múltiplas faces formando um conjunto, um todo completo. Todavia, de modo geral, Murilo Mendes causa muito mais divergência crítica em relação à classificação de seus escritos que Francis Ponge. Isso ocorre talvez porque possa ser filiado à tradição do poema-iluminação, dada a sua proximidade com a imagem surrealista diretamente herdeira de Rimbaud. Dificuldade que advém provavelmente dessa herança anárquica, mais despreocupada e experimentalista, mas que caminha sempre numa direção totalizante, qual um Baudelaire moderno, porém católico.

Vejamus que a principal edição da obra completa do brasileiro, publicada pela Editora Nova Aguilar, em 1994, divide-se em poesia e prosa já em seu título. O *Poliedro* está incluído numa seção intitulada “Prosa, 1945-1975”. Leonil Martinez (2006, p.69), no texto acima citado, argumenta com grande sucesso persuasivo, no sentido de mostrar que, contrariamente ao que a publicação da *Poesia completa e prosa* faz inferir, bem como ao juízo de muitos críticos, Murilo Mendes sempre buscou manter um convívio de múltiplos registros literários em sua obra. Disso, o articulista

---

<sup>5</sup> “É escrito em aforismos, em máximas, como convém a uma palavra de oráculo.” (MERQUIOR, 1974/1975, p.237, tradução nossa).

depreende a noção de que a produção de poemas em prosa não se restringiria à alegada segunda fase da obra, atentando, inclusive, à narratividade dos poemas em verso dos primeiros escritos, bem como a poemas em prosa que não foram publicados. Posicionamento com o qual nos sentimos inclinados a concordar em virtude da noção de um grande tecido, de uma continuidade que se estabelece especialmente nas obras finais do brasileiro por meio de um intenso diálogo com o que vem de fora – literatura, personalidades, artes plásticas, cultura. Como diria Fábio Lucas (2001, p.51) na literatura muriliana reina a “[...] absorção de uma multiplicidade de textos na mensagem poética, instaurando-se um movimento de polivalência generalizada. Os blocos temáticos se articulam sem se ligarem, de tal sorte que cada signo dialoga com todos os outros. Daí a unidade do texto muriliano, dentro da fragmentação e da diversidade.”

Num prefácio a *Transistor*, antologia publicada em 1975, em Portugal, e no Brasil em 1980, Luciana Stegagno Picchio (1980), que seria anos depois a organizadora da referida edição da obra completa, vale-se quase sempre de elementos buscados à teoria da poesia para nos situar um Murilo Mendes prosador:

[a] prosa de Murilo Mendes é tão imaginativa, sintética, poética (no sentido estruturalista de virada para si própria) como o é a sua poesia. A escolha de uma ou outra forma, com uma separação nada nítida entre os dois níveis expressivos, só depende da funcionalidade do texto, da mensagem que lhe é confiada.

Como os poemas propriamente ditos, pela sua disposição gráfica, pelo acento do significante, pela concentração sintética da informação delegada a vocábulos polissêmicos e irradiantes, antes que a termos denotativos, as prosas murilianas se colocam no eixo paradigmático da metáfora, muito mais do que ao longo do eixo metonímico do sintagma. E por isso, quando topamos com o trecho informativo, humilde, embora às vezes ironicamente esclarecedor, temos como que a surpresa duma intrusão. (PICCHIO, 1980, p.13).

Com efeito, termos como “sintética”, “poética”, “virada para si própria”, “disposição gráfica”, dentre os tantos que compõem o trecho, parecem empreender uma definição de poesia. Mas, se de acordo com a autora a separação entre poesia e prosa só depende da funcionalidade do texto, o caso aqui é o de questionar se os textos inseridos no *Poliedro* têm por função estrita narrar uma história. Poderíamos trabalhar tais escritos de modo satisfatório com conceitos como tempo, espaço, narrador, focalização? Preferimos a expressão poemas em prosa exatamente porque a força deles reside no que têm de poesia, no modo como o poeta articula o ritmo poético das palavras aos objetos que focaliza. O que lhe permite dizer, por exemplo que: “A pérola é uma minúscula sílfide japonesa; pérola, o casulo do silêncio, uma vírgula luminosa, a perfeição do zero, o eco da pérola.” (MENDES, 1994, p.997). A sua essência,

portanto, é poética. No mesmo prefácio de Luciana Stegagno Picchio (1980), salienta-se o “exercício hedonístico de escutar-ver palavras” que aponta nitidamente para um movimento que é da poesia (e muito pongiano diga-se de passagem). Entretanto, o modo como a interpenetração de gêneros se dá é tão complexo que a vacilação da definição começa, como em Francis Ponge que nega ser poeta, pelo próprio autor: os textos de *Transístor* foram antologizados pelo próprio Murilo Mendes (com a ajuda da esposa Maria da Saudade). O que só leva a crer na consciência de Murilo Mendes sobre o fato de que o ato da literatura não se fundamenta com base em expressões compartimentadas.

Na edição do *Poliedro* de 1972, publicada pela J. Olympio, em que consta a bela, ficcional e teatral “Microdefinição do autor” logo na abertura do volume (e que, veja-se, originalmente abre o *Poliedro*), lemos no prefácio “Murilo Mendes e o Poliedro”, assinado por Eliane Zagury (1972, p.xi), que esta obra

[...] vem oferecer-nos a clarificação de mais uma face da poesia muriliana, embora seja um livro em prosa. Prosa lírica, sem dúvida, mas prosa – é bom não confundir. Apresenta todas as características da linguagem poética de Murilo Mendes, exceto uma que, no entanto, é fundamental: a densidade máxima que a língua suporta na tensão/fono-grafo-semântico-sintática.

Que os textos sejam escritos numa “prosa lírica”, ou prosa poética, como preferimos, é um fato. Mas, fica difícil pensar que poemas como “Marilyn” ou “O peixe” não atinjam a densidade da linguagem poética. Difícil pensar que o “[...] entrechoque de impressões sensoriais, evocações artísticas, literárias, histórico-geográficas, simbolizações novas e antigas, associações fono/grafo-semânticas [seja] suavizado pela frase menos tensa, tomando aparência de afirmação objetiva [...]” (ZAGURY, 1972, p.xii). Isso, porque é justamente essa “frase menos tensa” que, fazendo a linguagem operar numa outra clave, aponta para esse algo novo, essa outra “face da poesia muriliana” que vai fugir de uma linguagem extremamente codificada (o Murilo Mendes de *As metamorfoses* e de *Mundo enigma* é comumente acusado de hermético, impenetrável). Aliás, do modo como é colocado, o poema ainda aparece como centro de relações, como o lugar em que tudo é conciliado – ficcionalmente. Quanto a essa “aparência de afirmação objetiva”, pode-se dizer que é um modo outro de entrever os objetos e se relaciona diretamente com a postura do sujeito lírico muriliano nesse momento. Fica bem clara, com a leitura da fortuna crítica de Murilo Mendes, a tendência a considerar os poemas do *Poliedro* como prosa ou esticá-los, única e exclusivamente, para o memorialístico.

Por fim, Irene de Miranda Franco (2002, p.50, grifo do autor), em seu excelente *Murilo Mendes: pânico e flor*, diz:

[n]a leitura de *Poliedro* prefiro falar em prosa poética a poema em prosa. Creio que a segunda nomenclatura ainda privilegia o que seria uma estrutura poética clássica ou tradicional: a expressão faz a poesia figurar como grande paradigma de que a prosa tentaria se aproximar, lançando mão de recursos que seriam típicos de poemas. Já a expressão “prosa poética” me parece mais vaga e talvez dê mais conta da fluidez genérica de *Poliedro*.

Ora, o próprio caráter multiforme do poema em prosa, e o seu desenvolvimento ao longo da história literária o comprova, não permite pensá-lo enquanto estrutura fixa pelo que proporciona em termos de flexibilidade, de criação, de oscilação entre prosa e poesia. Não se trata de um conceito fechado, definitivo. A expressão poema em prosa é mais adequada sobretudo porque dá conta da função substantiva, da essência daqueles textos, que é poética. De fato, o problema da crítica em relação ao poema em prosa muriliano se deva, muito provavelmente, em decorrência da dificuldade em concebê-lo como função substantiva, fechada em si mesma, autônoma. Vale pontuar o fato de que esses poemas em prosa do *Poliedro* são escritos em prosa poética. Sobre esta última, cabem as felizes considerações de Antônio Donizeti Pires (2006, p.55): “[...] a prosa poética não se caracteriza como uma modalidade autônoma, fechada em si mesma. É expressão adjetiva e está presente nos três gêneros literários, podendo aparecer, indistintamente, em romances, contos, novelas, peças de teatro ou poemas em prosa, no todo ou em parte.” Trata-se, conclui o ensaísta, de “[...] uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários [...]”

Interessante notar que o movimento de dicionarização nos dois autores é fundamental porque deseja concretizar as coisas, cada verbete deve ser uma coisa. Mas de um modo de concretização que possibilita que elas mudem. Daí a importância da configuração do poema em prosa, sua flexibilidade, sua capacidade de se adequar, de se modificar, de ser tão fluido e diverso quanto as coisas simples das quais Murilo e Ponge querem falar. “Dessa diversidade, decorre a dificuldade que muitos teóricos tiveram ao tentar definir de maneira abrangente o gênero, o que levou Guy Lavaud em uma enquete publicada pela revista *Don Quichotte* a afirmar com um certa ironia que **o poema em prosa não se define, ele existe.**” (VICENTE, 1998, p.125, grifo nosso).

Em Murilo Mendes e Francis Ponge o que salta aos olhos é a presença do objeto. Mas, como não poderia deixar de ser, trata-se de uma presentificação que se dá de maneiras diferentes: enquanto o francês busca fazer a coisa falar, dar voz ao objeto, e situar essa relação a *mi-chemin* do “inventário do mundo e da jogada de linguagem”, Murilo Mendes nos dá a coisa, mas como algo que a depassa. Identificamos, no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*, dois movimentos que se distanciam no que concerne à relação eu-lírico e coisa (ou objeto). No caminho de

apreensão das coisas, para Murilo, trata-se do movimento do eu para a coisa; e para Ponge, da coisa para o eu. Movimentos que se caracterizam, sempre guardadas as especificidades de cada poeta, por serem mais e menos subjetivo, muito embora, a vontade de objetivação, de concretização, esteja presente nos dois poetas. Aliás, é bom que se diga: o ponto de vista expresso no poema é sempre o ponto de vista do eu-lírico, seu posicionamento, ainda que a sua vontade seja a de enganar o leitor, construir um objeto, multifacetar-se. Mas, que fique claro: esses movimentos do eu para a coisa e da coisa para o eu só existem a partir do trabalho com a linguagem. Nesse sentido, tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge, o poeta aparece como operador da língua que, conjuntamente com ela (organismo vivo), participa do processo da literatura. Além disso, a escrita aparece como lugar de luta entre poeta e linguagem, entre poeta e poema: não há domador, nem domado. O poema (ou qualquer literatura que seja) não se petrifica após a publicação, pois que o texto é uma coisa perpetuamente inacabada (Ponge), verdadeiros estudos que outros devem continuar (Murilo).

É dessa dimensão viva e interminável do literário e da relação entre eu e coisa, sempre dada na linguagem, que se torna cabível afirmar, numa convergência de projetos, que em *Poliedro* e em *Le parti pris des choses*, o poema em prosa é um objeto inserido no mundo; o poema é um organismo, vivo, autônomo, que o poeta constrói. São objetos poéticos que se aproveitam da tentação da prosa, do ritmo, da unidade, da gratuidade, da brevidade, da condensação. Assim, « *Le mollusque* », « *Le gymnaste* », « *Le galet* » ou “A baleia”, “A caixinha de música” e “Marilyn” têm tanta validade quanto as coisas reais das quais partem. Um valor de outra ordem, evidentemente, porque são outra coisa. Vale o que disse Jean-Marie Gleize (1983, p.171) sobre os objetos na obra de Ponge: « *Ce sont donc de petites choses parfois ambiguës, tendant à rivaliser en existence avec les choses du monde.* »<sup>6</sup>

ANTONIO, P. A. Murilo Mendes, Francis Ponge and the prose poem. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.113-132, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *The present paper aims to discuss the configuration of the prose poem both in the works of Murilo Mendes' Poliedro (1972) and Francis Pongé's Le parti pris des choses (1942). From the beginning, the similarity between both works is explained by the impulse of focusing on daily objects and also the diverse positioning of the lyrical subjects in Murilo Mendes (less objective) and Francis Ponge (more objective) when they establish a relation with the simple things they wish to marvel. In*

---

<sup>6</sup> “São, portanto, pequenas coisas por vezes ambíguas, rivalizando em existência com as coisas do mundo.” (GLEIZE, 1983, p.171, tradução nossa).

*accordance, the form of the prose poem helps to build this specific and singular view of the objects. Using this background to dialogue with the critical scholarly resources on both writers, we briefly analyse some poems and set out to reflect on the prose poem, which holds the works of the Brazilian and the French poets open to comparison.*

- **KEYWORDS:** Lyric poetry. Prose poem. Murilo Mendes. Francis Ponge. Thing.

## Referências

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Florianópolis: UFSC, 1996.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

FRANCO, I de M. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

GLEIZE, J.-M. **Poésie et figuration**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GUIMARÃES, J. C. **Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

LEITE, G. M. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand**. 1982. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

LUCAS, F. **Murilo Mendes: poeta e prosador**. São Paulo: EDUC, 2001.

MARTINEZ, L. Murilo Mendes e o poema em prosa. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.67-74.

MELLO, H. F. Monumentos verbais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2000. Caderno Mais! Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/hferraz1.html>>. Acesso em: 15 jan. 2002. Não paginado.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, J. G. Le “Texto Delfico” de Murilo Mendes. **Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes**. Paris, v.IX, t.35-36, p.235-245, 1974/1975.

MOTTA, L. T. da. **Francis Ponge: o objeto em jogo**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2000a.

\_\_\_\_\_. Uma incursão de risco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2000b. Caderno Mais! Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/ltenorio1.html>>. Acesso em: 15 jan. 2002. Não paginado.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PICCHIO, L. S. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.

PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, v.24, p.35-73, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pela volúpia do vago**: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2002.

PONGE, F. **Métodos**. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ceuvres complètes**. [Paris]: Gallimard, 1999. v.1.

\_\_\_\_\_. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VICENTE, A. L. A narrativa poética no poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.125-131, 1998.

\_\_\_\_\_. As abordagens dualísticas do poema em prosa. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.3, p.4-14, 1999.

ZAGURY, E. Murilo Mendes e o Poliedro. In: MENDES, M. **Poliedro**. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1972. p.vii-xii.

# MACHADO DE ASSIS CRONISTA: “BONS DIAS!” NO AVESSE DA REPÚBLICA

Marta Passos PINHEIRO\*

- **RESUMO:** Neste artigo, pretendemos demonstrar como Machado de Assis critica o projeto de renacionalização do Brasil, no final do século XIX, por meio de um gênero relativamente novo: a crônica. Investigamos a hipótese de que ele utiliza construções discursivas, que podem ser consideradas retóricas, para desmontar o discurso que servia ao projeto de renacionalização do Brasil e, ao mesmo tempo, permanecer dentro do sistema intelectual e da elite brasileira de sua época. Para a investigação proposta, analisaremos três crônicas, da série “Bons Dias!”, que apresentam como unidade temática a Abolição da Escravatura e a República. Essa série compreende 49 crônicas, 48 delas publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, entre 5 de abril de 1888 e 29 de agosto de 1889.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. Crônica. Retórica. Renacionalização.

A memória de Machado de Assis passou, como salienta Brito Broca (1992), pelo “purgatório da glória”. Logo após sua morte, foi acusado, por Hemetério José dos Santos, na *Gazeta de Notícias* de 29 de novembro de 1908, “[...] de haver renegado suas origens, [...] ao manter-se alheio ao problema da escravidão” (BROCA, 1992, p.241). Juntamente ao ataque à pessoa, veio o ataque à obra, acusada de não abordar os problemas nacionais. Para Hemetério José dos Santos, “a sociedade carioca não seria aquela descrita por Machado de Assis em romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (BROCA, 1992, p.241). A versão de que a obra de Machado de Assis era alheia à realidade brasileira foi fortemente criticada por Mario Casassanta, cujos estudos sobre o escritor despertaram, na década de 1930, um interesse renovado por suas obras. Muitos críticos seguiram rechaçando essa versão, como Magalhães Júnior (1955, 1956), nos renomados livros *Machado de Assis desconhecido* e *Ao redor de Machado de Assis*, de modo que se torna insustentável a preconização de um suposto absentismo político desse grande escritor.

---

\* CEFET-MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Departamento de Linguagem e Tecnologia – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. Belo Horizonte, MG – Brasil. 30.421-169 – martapassaro@gmail.com

Artigo recebido em 09/10/2012 e aprovado em 09/09/2013.

Neste artigo, pretendemos demonstrar como Machado de Assis critica o projeto de renacionalização do Brasil, no final do século XIX, por meio de um gênero relativamente novo, que se tornou conhecido como tipicamente brasileiro: o gênero crônica. Investigamos a hipótese de que Machado utiliza construções discursivas, que podem ser consideradas retóricas, para desmontar o discurso que servia ao projeto de renacionalização do Brasil e, ao mesmo tempo, permanecer dentro do sistema intelectual e da elite brasileira de sua época.

É importante destacar que quem escrevia no século XIX havia sido formado dentro do ensino da retórica, possuindo, portanto, consciência de suas regras na construção discursiva. Foi através dessa construção que o Brasil, livre e “independente”, com tradições definidas foi construído na primeira metade do século XIX. No final desse século, a retórica, enquanto disciplina, foi retirada do currículo escolar, em prol das ideias de expressão e subjetividade, depois de ter sido condenada pelos românticos (SOUZA, 1999).

Em seu sentido lato, a Retórica sempre representou a “[...] arte do discurso em geral, exercida por qualquer indivíduo ativamente participante na vida de uma sociedade” (LAUSBERG, 1993, p.75). Sendo arte do discurso, a retórica constituiu-se como um sistema organizado “[...] de formas de pensamentos e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende.” (LAUSBERG, 1993, p.75). Já nos habituamos a considerar a construção discursiva desvinculada da retórica. Apesar de Machado de Assis não ter tido acesso ao ensino regular completo, ele é conhecido como um grande autodidata, tendo nos escritores românticos seus grandes mestres da arte retórica.

Para a investigação proposta, analisaremos três crônicas, dos dias 11, 19 e 27 de maio de 1888, que apresentam como unidade temática a Abolição da Escravatura e a República. Essas crônicas pertencem à série “Bons Dias!”, que compreende 49 crônicas, 48 delas publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, entre 5 de abril de 1888 e 29 de agosto de 1889, consideradas as melhores crônicas de Machado de Assis.

Abordaremos primeiramente o que denominamos projeto de renacionalização do Brasil, logo após algumas características do gênero crônica, seguidas da análise proposta.

## **A renacionalização do Brasil**

Se na metade do século XIX aparece a preocupação em definir o território brasileiro, o povo desse território, com seus hábitos e costumes, durante as últimas décadas desse século encontramos uma redefinição. É uma época de mudanças

políticas, época em que ocorre a Abolição da Escravatura, a queda do Império e o surgimento da República. Uma ordenação da sociedade era, portanto, necessária. Era preciso redefinir a nação para que ela ocupasse um lugar no mundo ocidental capitalista.

O capitalismo iria provocar importantes e curiosas medidas para garantir a integridade nacional. Buscando tecnologia e mão de obra qualificada, Alfredo d'Escragno, o Visconde de Taunay, apresentou ao Senado um projeto de nacionalização, no qual consta que “todo estrangeiro que tiver residência efetiva no Brasil, por espaço de dois anos, será considerado cidadão brasileiro”<sup>1</sup>. Esse incentivo à imigração em larga escala foi comentado por Machado de Assis na crônica de 28 de outubro de 1888. O projeto de renacionalização, como chamamos, conta com a ajuda de várias áreas de conhecimento que estavam unidas desde o começo do século XIX a fim de garantir a integridade nacional, como a História, a Geografia, a Literatura e o jornalismo, que se encontrava em ascensão.

Enquanto a História definia o Brasil no tempo, passado e presente, projetando um futuro, a Geografia o definia no espaço, e a Literatura, divulgada nos folhetins dos jornais da época, aproximava essas definições da realidade do povo, utilizando sua característica de ficção, de criação, apresentando, assim, uma urgente utilidade. Afinal, como destaca Maria Helena Rouanet (1994, p.103, grifo do autor): “Por mais completo e bem delineado que fosse o quadro (definido pela História e Geografia), haveria sempre o risco de que o espectador, a quem ele se destinava, permanecesse ‘estrangeiro’ diante do que ali se representava”. É um momento de invenção de tradições, como observa Margarida de Souza Neves (1992, p.78, grifo do autor).

Busca-se, assim, de múltiplas formas, reconstruir a história, por uma releitura do passado como pela definição de uma meta comum de futuro, através de uma memória coletiva que se pretende “nacional” e que sublinha as descontinuidades representadas eminentemente pela implantação da forma republicana por sobre as continuidades de uma sociedade marcada por seu caráter historicamente excludente e hierarquizador.

A ordenação da sociedade, necessária para o progresso da nação, é sintetizada na fórmula republicana positivista “ordem e progresso”, na qual o progresso é identificado como um “projeto de futuro”.

Machado de Assis, um observador sagaz, antes mesmo da implantação da República, apontou para muitas “mudanças” que se aproximavam e para suas consequências, como veremos adiante.

---

<sup>1</sup> Cf. notas de Gledson em Assis (1990, p.127).

## Artigos folhetinescos e informação: crônica

Os artigos folhetinescos, como o nome indica, surgiram em um novo espaço dos periódicos, de grande sucesso no exterior: o folhetim. Esse espaço era destinado ao entretenimento e designava um lugar preciso: o *rez-de-chaussée*, rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página (MEYER, 1992). Como espaço do entretenimento, o folhetim recebia qualquer assunto, tudo o que pudesse atrair possíveis leitores. Como destaca Marlyse Meyer (1992, p.96),

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do caderno B em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero.

Os artigos de rodapé sobre as questões do dia, na forma de folhetim, surgiram no Brasil sob a rubrica Variedades ou Fatos Diversos. Essa rubrica também abrigou romances e, mais tarde, passou para o corpo inteiro do jornal, apresentando “[...] conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas anônimas, tratando com leveza assuntos cotidianos.” (MEYER, 1992, p.113). O espaço do folhetim ficou reservado para romances e artigos semanais. Estes últimos herdaram das Variedades a multiplicidade de conteúdo e a linguagem coloquial. Os artigos folhetinescos passaram a fornecer informação e as *Variedades* eventos que interessassem por si. Dentre esses artigos, o que passou a ser denominado crônica, no final do século XIX, tinha por característica misturar informação e ficção, utilizando como informação o circunstancial, o acontecimento do dia a dia.

Essa concepção de crônica, que surgiu no século XIX, não se sabe se em Portugal ou no Brasil (COUTINHO, 1971), designa um gênero específico, ligado ao jornalismo, e diferencia-se do significado tradicional de crônica: “relato dos acontecimentos em ordem cronológica.” (COUTINHO, 1971, p.108). Contudo, esse novo gênero continuava preso à sua etimologia, do grego *Khronos* (tempo). Apesar de não mais seguir uma ordem cronológica, a crônica possuía uma relação profunda com o tempo vivido, pressupondo um leitor que partilhasse esse tempo, sob pena de alguns ou muitos comentários não serem entendidos.

A crônica foi o primeiro tipo de texto a falar da cidade e de seus costumes. Durante o século XIX, muitos romancistas de nossa literatura certamente receberam influência de sua experiência de cronista, que pressupunha uma atenta observação do cotidiano, como José de Alencar e Machado de Assis.

O gênero crônica correu o século XIX aparecendo diluído nos periódicos, quer sob o título *Folhetim*, quer, já no final da década de 50, em seções como a “Revista de Teatros”, de *O Espelho*, “Variedade”, do periódico *O Espectador*, “Os Teatros” e “Brasileirices”, de *O Mequetrefe*. Em 1862, encontramos em *O Futuro* a seção “Crônica”, com textos de Machado de Assis e Faustino Xavier de Novaes. Para Amoroso Lima (apud COUTINHO, 1971, p.78), tendo tido como precursor Francisco Otaviano, José de Alencar foi, na década de 50 do século XIX, o verdadeiro iniciador da crônica.

Acreditamos que nessa época já havia um perfil delineado dos indivíduos que tinham acesso aos textos dos jornais e que precisavam ser conquistados. Na edição do dia 04 de setembro, de *O espelho* – Revista de Literatura, Modas, Indústria e Artes, publicada em 1859, Machado de Assis dirige-se a quem estivesse com a folha em mãos: “Por agora encoste-se a leitora no fofo da sua poltrona com toda a indolência daquela *baigneuse* de Victor Hugo, e procure grupar comigo as diversas circunstâncias que formam o pensamento do *asno morto*.” (ASSIS, 1859, p.7, grifo do autor). O perfil do consumidor dessas letras impressas está definido: mulher, com uma boa posição social, com acesso a romances estrangeiros, provável conhecedora de francês. Os cronistas do Rio, como Machado de Assis, dirigiam-se à sociedade carioca e sabiam da importância de conquistar as mulheres enquanto leitoras, uma vez que elas são consideradas o núcleo da família burguesa, que aflorou no século XVIII. A conquista desse núcleo, do público feminino, é imprescindível para a divulgação da leitura e formação de um público leitor. A mulher, por ficar em casa, já que lhe era vedada a atividade pública, poderia educar as crianças, contribuindo para a formação do hábito de leitura.

[...] é mister preparar a mulher para assumir as funções domésticas de que a nova camada emergente carece, destacando-se entre estas a educação das crianças. A formação dos quadros para a sociedade que a burguesia está construindo não depende apenas da escola: como precisa consolidar também as noções de lar e família, apela para a mulher, a quem prepara para as novas tarefas. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p.237).

No Brasil, somente a partir do século XIX, quando a Independência motivou um projeto educacional para a nova nação, é que surgiu a preocupação com a instrução da mulher. Mesmo assim, as mulheres que sabiam ler não deveriam ter acesso a qualquer texto. Confinadas em casa, sua leitura era controlada. Entre essas leituras, pareciam estar os artigos folhetinescos, aparentemente desprezíveis, publicados nos jornais do século XIX. Os cronistas, como José de Alencar na metade desse século, seguido por Machado de Assis, costumavam dirigir-se às leitoras, demonstrando grande interesse em atrair esse público.

## O cronista Machado: o *flâneur* profeta

Desde a época de José de Alencar, na década de 50 do século XIX, os artigos folhetinescos apresentavam características do que seria denominado crônica: assunto cotidiano, tom leve, irônico, familiar, muito diálogo intercalado. Podemos, portanto, comparar o cronista ao *flâneur*, como ser urbano que, anônimo, observa cada detalhe da cidade. Alencar, nos anos 50, e Bilac, em pleno *fin-de-siècle*, “[...] veriam no *flâneur* um ‘galicismo imprescindível’ que definia também a condição do cronista, narrador do vagar sem destino e da atenção flutuante da experiência” (ANTELO, 1989, p.65, grifo do autor). Além disso, também encontramos no cronista o prazer pelo anonimato. Meyer (1992, p.128) define a crônica como “[...] cães vadios, livres farejadores do cotidiano [...] Cães sem dono, também, que são na maior parte anônimos ou assinados com iniciais”.

Apesar de Machado ter usado pseudônimos para outras séries de crônicas, como “Gazeta de Hollanda”, “Balas de Estalo” e “A Semana”, sua identidade era revelada pelo próprio jornal. “Bons Dias!”, ao contrário, como destaca John Gledson (1986), parece ter sido mantida em segredo. Só se descobriu que o autor era Machado quando José Galante de Sousa encontrou a prova da autoria numa coleção manuscrita de identificação de pseudônimos na Biblioteca Nacional.

O anonimato pode ser interpretado como sendo uma estratégia retórica, já que “[...] no âmbito da retórica, a noção de autor importa muito menos do que a de público receptor, o verdadeiro centro de gravidade da retórica.” (ROCHA, 1998, p.94). Certamente havia uma razão para o sigilo. Segundo John Gledson (1986), Machado tinha algo a dizer sobre a Abolição, algo nada agradável, preferindo assim a liberdade extra provocada pelo anonimato.

É importante destacar que Machado de Assis precisava manter-se dentro do sistema intelectual e da elite do século XIX. Dessa forma, ele poderia realizar seu trabalho tranquilamente, conseguir por exemplo redigir em um jornal sem possuir nível superior, exigência de sua época. Era justamente de dentro do sistema que ele pretendia criticá-lo, portanto, toda sutileza e cuidado eram necessários. Sem dúvida, essa sutileza, marcada pela ironia e ambiguidade, que se tornou marca da escrita de Machado, é encontrada em todas as suas crônicas, contos e romances. Podemos dizer então que “Bons Dias!”, apesar de não chegar a ser uma série subversiva, tocava em assuntos polêmicos de sua época, segundo John Gledson com atitudes agressivas muitas vezes. Para esse crítico, Machado ainda procurava disfarçar suas atitudes agressivas começando a série com um educado “Bons Dias!” e terminando com “Boas Noites”, mostrando assim cortesia e boas maneiras. Acreditamos que esses cumprimentos fazem parte da técnica de conquista do público pela familiaridade, própria da crônica, e muito necessária em sua época por ainda não apresentar um

público leitor de massa. Este ainda estava em formação, já que no final do século XIX o Brasil ainda apresentava 70% de analfabetos e um grande contingente de semianalfabetos. A isso somavam-se as dificuldades técnicas que iam desde a impressão à circulação dos livros.

Machado de Assis enquanto cronista seria um *flâneur* profeta. Não seria apenas, como nos diz o dicionário, o “[...] passeante, o que passa o tempo passeando sem destino pelas ruas e praças.” (AZEVEDO, 1989, p.694). Machado é um passeante com destino, além de observar, ele remexe o mais íntimo das consciências, esforçando-se para entender e prever os acontecimentos. Esse olhar sagaz será tematizado em sua crônica do dia 11 de maio de 1888, dois dias antes da abolição da escravatura.

Vejam os leitores a diferença que há entre um homem de olho alerta, profundo, sagaz, próprio para remexer o mais íntimo das consciências (eu em suma), e o resto da população.

Toda a gente contempla a procissão na rua, as bandas e bandeiras, o alvorçoço, o tumulto, e aplaude ou censura, segundo é abolicionista ou outra coisa; mas ninguém dá a razão desta coisa ou daquela coisa; ninguém arrancou aos fatos uma significação, e, depois, uma opinião. [...] Eu, pela minha parte, não tinha parecer. Não era por indiferença; é que me custava a achar uma opinião. (ASSIS, 1990, p.56).

Podemos observar uma crítica dirigida a quem tem opiniões facilmente, apoiando ou negando a Abolição, sem procurar mais atentamente a razão dos acontecimentos. Logo depois, ao dizer que chegou a uma opinião racional e a seus fundamentos sobre a questão da liberdade e da propriedade, o cronista irá contar casos de escravos fugidos que acabaram sendo alugados por outros senhores de escravos, já prenunciando e denunciando o que iria acontecer após a Abolição. Os escravos ao serem libertos seriam alugados, por salário que a ironia machadiana define muito bem.

Não é novidade para ninguém, que os escravos fugidos, em Campos, eram alugados. Em Ouro Preto fez-se a mesma coisa, mas por um modo mais particular. Estavam ali muitos escravos fugidos. Escravos, isto é, indivíduos que, pela legislação em vigor, eram obrigados a servir a uma pessoa; e fugidos, isto é, que se haviam subtraído ao poder do senhor, contra as disposições legais. Esses escravos fugidos não tinham ocupação; lá veio, porém, um dia em que acharam salário, e parece que bom salário. (ASSIS, 1990, p.57).

Sendo assim, Machado critica a euforia geral em relação ao abolicionismo, relativizando-o. Na crônica do dia 19 de maio (ASSIS, 1990, p.62), entra em cena um personagem ficcional. Esse personagem apresenta-se como pertencente a uma família de profetas *après coup*, depois do gato morto, e diz que a lei de 13 de maio já

estava por ele prevista. Como prova, afirma ter alforriado um escravo seu, o Pancrácio. Para o ato de alforria, o personagem-narrador oferece a alguns amigos um jantar comemorativo e faz um discurso sobre a liberdade, associando-a às ideias pregadas por Cristo, o que comoveu todos, inclusive Pancrácio.

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio a abraçar-me os pés. Um dos meus amigos [...] pegou de outra taça, e pediu à ilustre assembleia que correspondesse ao ato que eu acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas. Ouvi cabisbaixo; fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo. (ASSIS, 1990, p 63).

Machado relativiza o abolicionismo ao reproduzir o discurso capitalista, que tem o narrador-personagem como porta-voz. A escravidão é substituída pela liberdade, e esta se torna escrava do salário.

No dia seguinte chamei o Pancrácio e disse-lhe com rara franqueza:

\_Tu és livre, podes ir para onde quiseres. Aqui tens casa amiga, já conhecida e tens mais um ordenado, um ordenado que...

\_Oh! meu senhô! fico.

\_...Um ordenado pequeno, mas que há de crescer. Tudo cresce neste mundo; tu cresceste imensamente. Quando nasceste, eras um pirralho deste tamanho. [...]

Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis; mas é de grão em grão que a galinha enche o seu papo [...]. (ASSIS, 1990, p.63).

A nova escravidão, ao salário, segundo a promessa do discurso capitalista, tende a crescer. Para convencer todos desse crescimento, podemos observar a técnica retórica de usar provas tidas como naturais e referência a um ditado popular. As provas naturais são extrarretóricas, existem por si mesmas, independentemente do orador, anteriormente ao discurso. Dessa forma, o crescimento do ordenado foi associado ao crescimento físico do próprio Pancrácio. Este último crescimento é considerado natural, inevitável, e, pela associação, o mesmo ocorrerá com o ordenado de Pancrácio. O ditado popular mencionado: “é de grão em grão que a galinha enche o seu papo” é uma prova intrarretórica, tida como artificial, construída. Contudo, por pertencer ao domínio público, sustenta a argumentação e torna o argumento inicial irrefutável: de grão em grão o ordenado de Pancrácio aumentará.

A naturalização dos eventos será uma constante nessa crônica, servindo também de desculpa para a maneira como o narrador-personagem tratava Pancrácio. Os

maus tratos não passavam de um “impulso natural”. Machado, com sua sutil ironia, aproxima os estados naturais do divino.

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos. (ASSIS, 1990, p.63).

No final da crônica podemos notar a razão da antecipação da alforria: “O meu plano está feito; quero ser deputado [...]” (ASSIS, 1990, p.64). E novamente Machado “brinca” com a questão da profecia.

[...] os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: és livre, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu (ASSIS, 1990, p.64).

Observa-se na composição discursiva de Machado a ênfase dada ao processo da *inventio*, segundo a Retórica, processo que inicia a composição discursiva. O primeiro passo da *inventio* é encontrar pensamentos adequados. Não se trata de um processo de criação, os pensamentos já existem.

A *inventio* não é compreendida como um processo de criação (como em certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio de recordação (análoga à concepção platônica do saber): os pensamentos, aptos para o discurso, já existem, no subconsciente ou na semiconsciência do orador, como *copia rerum*, e só precisam de ser despertados por uma hábil técnica mnemônica e mantidos, o mais possível, conscientes por meio de uma exercitação permanente. (LAUSBERG, 1993, p.91).

Os pensamentos se encontrariam, portanto, na memória, que aparece como lugar privilegiado e, segundo o manual: “A preexistência geral dos pensamentos, que se devem encontrar, não exclui uma originalidade (*ingenium*) do orador e do artista.” (LAUSBERG, 1993, p.91). Para trazer à tona esses pensamentos escondidos utilizam-se perguntas como: quem, por que, onde, de que modo, quando.

A profecia, tematizada em muitas crônicas de Machado de Assis, ao relatar os acontecimentos que iriam ocorrer, seria na verdade um processo da *inventio*, adquirido pela observação, pela procura dos “pensamentos escondidos”. Sendo assim, o profeta, adjetivo com que ele classifica ironicamente o personagem da crônica do dia 19 de

maio, seria o homem de olho alerta, profundo a que ele se refere na crônica do dia 11 de maio.

Na segunda parte da crônica do dia 11 de maio de 1888, Machado parece mudar de assunto, passando da abolição à República, que pela sua profecia se torna indispensável, inevitável.

- \_ [...] Aposto que não vê que anda alguma coisa no ar.
- \_ Vejo; creio que é um papagaio.
- \_ Não, senhor; é uma república. Querem ver que também não acredita que esta mudança é indispensável? [...]. (ASSIS, 1990, p.58).

Essa mudança de assunto dentro da crônica é de fato aparente. Isso se confirma com a última frase da passagem acima, principalmente com a palavra “também”. Nota-se que essa frase faz a ligação entre a Abolição e a necessária “mudança” de sistema, a República. Tal qual a Abolição, a República também é relativizada. Nessa crônica, uma pista para essa interpretação encontra-se na citação em alemão que significa: “Seria fácil provar que o Brasil é mais uma oligarquia absoluta do que uma monarquia constitucional.” (GLEDSON, 1986, p.128). Com isso, John Gledson (1986) observa que a República nascerá da oligarquia, o que mostra que a mudança de regime será, simplesmente, uma mudança de rótulo: antes e depois, a oligarquia governará. Sem dúvida para um leitor que não lê alemão, a citação torna-se incompreensível, todavia há uma pista de seu significado nas expressões transparentes: *konstitutionelle Monarchie* e *absolute Oligarchie*.

O inevitável advento da República, abordado de passagem na crônica do dia 11 de maio, será tema da crônica do dia 27 de maio, na qual aparece a ligação entre República e escravidão. Nessa crônica, Machado imagina uma conversa entre o meteorito de Bendegó e o oficial da marinha José Carlos de Carvalho, chefe da expedição enviada ao interior da Bahia, onde a pedra caíra mais de um século antes, a fim de trazê-la para o Rio (GLEDSON, 1986). Carvalho conta ao meteorito sobre a existência de ideias republicanas, esclarecendo que todos creem que, com o advento da República, a escravidão estaria acabada. O meteorito, como tem “uma visão experimentada e olímpica da Abolição” (GLEDSON, 1986, p.142), advertiu que República e escravidão não eram incompatíveis.

[...] antes de ser meteorólito fora general nos Estados Unidos – e general do Sul, por ocasião da guerra de secessão, e lembra-se bem que os Estados Confederados, quando redigiram a sua constituição, declararam no preâmbulo: “A escravidão é a base da constituição dos Estados Confederados”. Lembra-se também que o próprio Lincoln, quando subiu ao poder, declarou logo que não vinha abolir a escravidão... (ASSIS, 1990, p.73).

Dessa forma, Machado reforça a questão da relatividade das mudanças. A ficção utilizada em suas crônicas desqualifica a transparência da simples notícia, não deixando dominar o puro factual do jornalismo. Através da ambiguidade, ele provoca o estranhamento, atraindo o leitor para a leitura e abalando a credibilidade retórica dos discursos de sua época. Para atrair esse leitor, recém-formado, Machado demonstra preocupar-se com a prática retórica da elocução, que procura adaptar o estilo do discurso ao tema e ao auditório. Para isso, além dos efeitos criados, como o estranhamento, a retórica recomenda o uso de estilo simples quando se tem que agradar, a fim de atrair a atenção do público. Associaremos o estilo simples ao tipo de linguagem usada por Machado. Podemos afirmar que em suas crônicas, como aliás se tornou característica do gênero, Machado utiliza uma linguagem coloquial, marcada pela oralidade, por conversas com o leitor e pela presença de muitos diálogos. Um texto cujo discurso se aproxima da língua falada, do habitual. O objetivo era incentivar a leitura em uma época que apresentava quase toda população analfabeta ou semianalfabeta.

Sendo assim, o papel impresso passa a funcionar como um espaço que flutua entre a palavra ouvida e a palavra lida. Tânia Dias (1998), ao pesquisar as relações entre o texto impresso e a formação de uma comunidade leitora no Brasil colonial, afirma:

[...] acreditamos que a *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicação de periodicidade regular, [...] traz para o universo da página impressa as situações com as quais o habitante da cidade se confrontava no seu dia a dia. [...] (A comunicação impressa) só se realiza de fato na medida em que o indivíduo, ao deparar com a página impressa, encontre ali elementos de sua realidade, elementos estes que viabilizam o estabelecimento de uma efetiva interação comunicacional. (DIAS, 1998, p.8).

Podemos citar a presença de acontecimentos do cotidiano da época e de uma linguagem com marcas da oralidade, características do gênero crônica, como importantes elementos da realidade dos leitores.

Enquanto no final do século XIX predominava o discurso voltado para o que chamamos de renacionalização do Brasil, a serviço da República, as crônicas de Machado de Assis caminhavam na contramão desse discurso, desconstruindo-o. O bruxo do Cosme Velho profetizou acontecimentos históricos e virou lugares-comuns pelo avesso, questionando as mudanças ocorridas em sua época e relativizando verdades. A forma como ele realizou suas críticas, utilizando estratégias discursivas retóricas, garantiu sua permanência dentro do sistema intelectual e da elite do país antes e depois da implantação da República.

Considerando a comparação entre o cronista e o *flâneur*, apresentada neste trabalho, podemos caracterizar Machado de Assis cronista como uma espécie de *flâneur* profeta, que enxerga e denuncia o avesso dos acontecimentos de sua época, em seu perambular aparentemente despretenso pela cidade.

PINHEIRO, M. P. Machado de Assis “cronista”: “Bons Dias!” on the reverse of the republic. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.133-145, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *In this article we intend to demonstrate how Machado de Assis criticizes the project of renationalization of Brazil, in the late nineteenth century, through a relatively new genre: the “crônica”. We investigated the hypothesis that he makes use of discursive constructions that can be considered rhetoric, to dismantle the discourse which fitted the project of renationalization of Brazil but at the same time made it possible to keep him as part of the intellectual system and of the Brazilian elite of his time. Aiming at the proposed investigation, we analyzed three chronicles from the series “Bons Dias!”, which present the abolition of slavery and the republic as their thematic unit. This series consists of 49 chronicles; 48 published in the newspaper Gazeta de Notícias, from April 5th, 1888 to August 29th, 1889.*
- **KEYWORDS:** *Machado de Assis. “Crônica”. Rhetoric. Renationalization.*

## Referências

ANTELO, R. **João do Rio: o dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.

ASSIS, M. de. **O Espelho**: revista de literatura, modas, indústria e artes, Rio de Janeiro, 04 out. 1859. Revista de Teatro, p. 7.

\_\_\_\_\_. **Bons Dias!**: crônicas: 1888-1889. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: HUCITEC; Ed. da UNICAMP, 1990.

AZEVEDO, D. J. de. **Grande dicionário contemporâneo francês-português**. Lisboa: Bertrand, 1989.

BROCA, B. **Horas de leitura**: primeira e segunda séries. Coordenação de Alexandre Eulálio. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992. (Coleção repertórios).

COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. v.6.

DIAS, T. **Descaminhos da comunicação**: a imprensa e a formação do público leitor no Brasil. 1998. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

GLEDSON, J. **Machado de Assis**: ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. 4.ed. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1993.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Machado de Assis desconhecido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

\_\_\_\_\_. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

MEYER, M. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, A. et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p.93-133.

NEVES, M. de S. Uma escrita no tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, A. et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p.75-92.

ROCHA, J. C. de C. **Literatura e cordialidade**: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ROUANET, M. H. Aquarelas de um Brasil. **Revista História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.1, n.1., p.100-108, jul./out. 1994.

SOUZA, R. A. de. **O império da eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.



# MARTINS PENA FOLHETINISTA, UMA FACETA MIDIÁTICA TRANSCULTURAL

Priscila Renata GIMENEZ\*

- **RESUMO:** Comumente conhecido como o criador da comédia nacional, Martins Pena atuou também como jornalista do *Jornal do Commercio*. Nesse jornal, entre 1846-1847, Pena foi o folhetinista criador da rubrica de folhetins teatrais, intitulada “Semana Lírica”. Seguindo a tendência da “revolução midiática”, desencadeada com a criação do jornal francês *La Presse*, em 1836, trabalharemos com a hipótese de que a rubrica do folhetim teatral é um traço cultural transferido para o rodapé do jornal brasileiro. No entanto, se pensarmos no processo de “globalização midiática”, ocorrido ao longo do século XIX, na qual se inscrevem a internacionalização de modelos jornalísticos, não somente a rubrica em questão, mas também a própria faceta de Martins Pena folhetinista pode ser pensada como uma manifestação da comunicação e circulação de ideias, assim como das trocas entre dois diferentes espaços culturais. Assim, com base nos estudos sobre literatura e imprensa e na teoria sobre as Transferências Culturais, pretendemos refletir sobre tal questão explanando o percurso do comediógrafo-jornalista e como ele se constitui um folhetinista teatral. Por fim, objetivamos, igualmente, explorar o modo que o próprio Pena se vê como folhetinista, retrazando seus comentários sobre essa função, recuperados em suas crônicas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Martins Pena. Folhetim teatral. Transferência cultural. “Globalização midiática”.

## Introdução

Sem contar uma nova história, porém pensando a trajetória do dramaturgo, jornalista e diplomata Luís Carlos Martins Pena, nesse breve estudo, pretendemos retrazar sua contribuição como homem de teatro e, especialmente, como folhetinista

---

\* Doutoranda do PPG-Letras, bolsista FAPESP. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Departamento de Estudos Linguísticos e Literários em cotutela com a Université Paul Valéry – Montpellier III/ França. São José do Rio Preto, SP – Brasil. 15054-000 – priscila.rgimenez@gmail.com

Artigo recebido em 31/10/2012 e aprovado em 06/08/2013.

do teatro lírico do Rio de Janeiro, sob uma nova perspectiva de análise do texto e do contexto, que considera não somente a revolução, a expansão e a difusão da mídia no século XIX, mas também os aspectos culturais transnacionais que contornam a imprensa brasileira e mundial no momento em que a escrita literária foi revigorada pelos periódicos, sobretudo o jornal diário, seu principal suporte e veículo àquela época.

Pensar e discutir sobre os aportes ocorridos no século XIX, implica a reflexão de uma *Era das revoluções*, como considerou Eric Hobsbawm (2011), durante a qual ponderamos a constituição definitiva de Estados-nação, ou ainda a projeção de *Comunidades Imaginadas*, segundo a perspectiva de Benedict Anderson (2008). Além disso, esse período é marcado pela revolução da imprensa, com modernização dos processos industriais e editoriais, o que aumentou o acesso e, conseqüentemente, o número de leitores de escritos impressos, como livros e periódicos, segundo corroboram os vários estudos de Jean-Yves Mollier sobre a história da edição e de Roger Chartier, sobre a história do livro e da leitura.

Todas essas transformações de âmbito econômico e social, no entanto, são, sem dúvida, derivados de um processo iniciado no século XIV, com as grandes navegações, que tinha por objetivo conectar as “quatro partes do mundo”, conforme propõe o historiador Serge Gruzinski (2004). Isto é, a globalização da cultura não é um fenômeno da atualidade; ao contrário, desde que se passou a circular pelas rotas marítimas, que ligavam o principal centro político e comercial do mundo às zonas periféricas do globo, não houve somente trocas de mercadorias, mas também a conexão de pessoas, meio pelo qual se efetivou, igualmente, trocas de ideias, de conceitos, de hábitos, enfim, trocas culturais.

Dessa relação configurada como uma rede de troca de informação, de técnicas e de conhecimentos específicos, no que diz respeito ao âmbito dos impressos, o Brasil acolheu as novas formas e fórmulas da imprensa em vigor na Europa, sobretudo, na França. Sobre isso, Valéria Guimarães (2011, p.122) ressalta o papel da imprensa nas trocas culturais transnacionais, pois a imprensa “[...] foi um vetor de peso nesse processo, um verdadeiro *passseur* cultural e suporte de seus valores”. Em outras palavras, a imprensa se configura como um espaço muito profícuo para as trocas culturais, pois o jornal, no século XIX, é um poderoso instrumento de transferência de aspectos intelectuais, políticos e artísticos.

É nesse contexto, portanto, que projetamos nossa análise de Martins Pena enquanto folhetinista do *Jornal do Commercio*, função que desempenhou pouco antes de deixar o Brasil a serviço do Consulado Brasileiro em Londres. Vejamos o percurso do comediógrafo que se tornou o inaugurador do folhetim fixo e semanal sobre o teatro lírico no Rio de Janeiro de meados de 1840.

## A trajetória do folhetinista

Luis Carlos Martins Pena foi um homem das letras e do teatro por paixão e por vocação. Durante sua vida, ele escreveu vinte e oito peças: quatro dramáticas, vinte e quatro comédias, cinco contos – publicados em jornais e revistas – e, ao que tudo indica, ele compôs um romance histórico, escrito para publicação em folhetim<sup>1</sup>, além de sua série de folhetins dramáticos publicados no *Jornal do Commercio*, entre setembro de 1846 e outubro de 1847. Embora tenha deixado uma considerável obra em diferentes gêneros literários, Pena é até hoje lembrado por seu teatro cômico, motivo pelo qual é ainda lembrado como o “Molière brasileiro”.

Martins Pena nasceu em 5 de novembro de 1815. Filho do juiz João Martins Pena e de Francisca de Paula Julieta Penna, era filho de uma família tradicional do Rio de Janeiro. Órfão aos 10 anos, ele passou à tutela de seu avô e tio maternos. Pena se inscreveu na Escola de Comércio em 1832, onde fez seus estudos oficiais e profissionais e, simultaneamente, estudou história, geografia, literatura, sobretudo a dramática, e línguas estrangeiras. Ele aprendeu inglês e italiano e aperfeiçoou o francês, idioma em que já era fluente quando jovem. Paralelamente à sua formação tradicional, ele estudou artes na Academia de Belas Artes, inaugurada pela Missão francesa, onde seguiu os cursos de arquitetura, estatuária, canto e pintura, sempre sob a tutela de professores e mestres franceses.

Terminados os seus estudos, de 1838 a 1843, nosso folhetinista trabalhou como amanuense da Mesa do Consulado da corte e, posteriormente foi transferido para a Secretaria de Estado de Negócios Estrangeiros, onde prestou serviço até 1847, quando foi enviado à Londres como secretário da legislação na Embaixada Brasileira.

Apesar de sua função administrativa, durante sua vida, Martins Pena trabalhou constantemente para a arte, especialmente, para o teatro, como sua obra comprova. Nesse sentido, é preciso lembrar ainda que, além de escritor-dramaturgo e folhetinista, Pena foi censor do *Conservatório Dramático Brasileiro*, entre 1843 e 1846, exercendo também a função de segundo secretário dessa instituição, antes de dar início a suas atividades como folhetinista-crítico de teatro no *Jornal do Commercio*.

Muito jovem, aos 33 anos, Martins Pena morreu de uma moléstia pulmonar, em 7 de dezembro de 1848, em Lisboa, durante sua viagem de volta ao Brasil para se tratar da doença.

Não obstante sua curta existência, são notáveis a trajetória do autor e a contribuição que Martins Pena legou às literaturas dramática e jornalística brasileiras. Suas facetas, como dramaturgo e folhetinista, revelam sua atuação efetiva no espaço

---

<sup>1</sup> Existem apenas indícios da composição desse romance, porém, até hoje, não foram encontradas cópias do romance publicado em jornal.

cultural carioca dos anos de 1840. Com efeito, como dramaturgo, ele estava perfeitamente integrado à sociabilidade dos escritores, dos artistas e dos diretores dos teatros; por outro lado, como folhetinista, ele intergrava igualmente a sociabilidade dos editores e de diretores de jornais, o que lhe permitia frequentar regularmente as redações onde tinha acesso aos periódicos europeus que chegavam ao Brasil, especialmente os franceses e ingleses. Fluente em francês e inglês, os textos de Martins Pena testemunham o ávido leitor que foi desses periódicos, por meio dos quais ele acompanhava as notícias gerais e, especialmente, novidades sobre o teatro dramático e lírico europeu da “era midiática”, conforme discutiremos a seguir.

## O advento da “era midiática”

Seguindo o processo evolutivo de produção e difusão de um capital cultural, as “formas e lógicas midiáticas” (THÉRENTY; VAILLANT, 2010, p.9, tradução nossa)<sup>2</sup> tiveram seu apogeu evolutivo no século XIX com a criação do periódico francês *La Presse*, em 1836, por Émile de Girardin. A revolução midiática determinada por esse jornal reside na originalidade de aumentar o espaço do folhetim e abrir o *bas de page* aos assuntos e debates da primeira página do jornal, dos temas mais quotidianos à ficção, ou seja, ao “romance cortado em pedaços” (THÉRENTY; VAILLANT, 2001, p.7, tradução nossa)<sup>3</sup>. Igualmente, sua inovação está no fato de fundar um jornal de interesse mais geral, sem se centrar somente em diretrizes e debates políticos radicais. A empreitada de Girardin, com efeito, se legitima por conjugar “[...] o universo ideológico, mas também cultural e socioeconômico, cuja publicidade serve, inicialmente, para manifestar a presença e a influência” (THÉRENTY; VAILLANT, 2001, p.7, tradução nossa)<sup>4</sup>. Os anúncios comerciais que ocupavam a última página do número, caracterizam, dessa forma, a imprensa moderna, o que permitiu a Girardin reduzir à metade o preço das assinaturas de 80F a 40F. Além disso, para garantir e fidelizar seus leitores, os consumidores do emergente comércio capitalista, o diretor do *La Presse* substituiu quase completamente a crônica cultural e a crítica pelo romance-folhetim, o verdadeiro trunfo de Girardin. De todo modo, se repararmos o contexto em que se deu essa revolução – as mudanças de ordem midiática e da lógica capitalista – essas transformações tornam-se evidentes, posto que o *La Presse* foi um “[...] produto de uma época de mutação cultural, e o protótipo do jornal moderno, no qual encontramos os dois princípios fundamentais” (THÉRENTY; VAILLANT,

---

<sup>2</sup> « les formes et les logiques médiatiques ».

<sup>3</sup> « romain découpé en tranches ».

<sup>4</sup> « [...] l'univers idéologique, mais aussi culturel et socio-économique, dont la publicité sert d'abord à manifester la présence et l'influence ».

2001, p.13, tradução nossa)<sup>5</sup>, a saber: um jornal que visa a transmissão de informação e de instrução, sem ser partidário de um único grupo de opinião, e que se organiza a partir de uma lógica capitalista para seduzir e fidelizar o leitor. Assim, o *La Presse* se tornou um “jornal ‘mediador’”<sup>6</sup>, modelo que os outros periódicos diários, na Europa e na América, não tardaram a se adaptar.

Considerando a história da cultura e da imprensa, às quais a literatura é intrínseca e nas quais inscreve seu desenvolvimento e desdobramentos artísticos, a propósito desse novo paradigma da imprensa, o jornal aparece como o protagonista da «globalização midiática». Essa expressão recupera o caráter internacional dos jornais europeus dessa época, cuja circulação internacional favoreceu a exportação de traços culturais, visto que a natureza do jornal conjuga “forma e conteúdo”. Desse modo, o periódico teria determinado desde aquela época uma “homogeneização cultural” a partir do momento em que se constitui como uma forma de perceber e organizar o mundo, logo, de representar o real. Aliás, ao contrário do que se poderia imaginar atualmente, tais constatações assinalam a gênese da “era midiática” no século XIX, e não no XX ou XXI. Segundo Vaillant (2009, p.116, tradução nossa),

A internacionalização de modelos jornalísticos é, sem dúvida, nesse sentido, o fator mais determinante na homogeneização cultural que constatamos a partir da revolução industrial: por isso, com todo direito, podemos falar em um verdadeiro processo de globalização midiática desde o século XIX [...]<sup>7</sup>.

Nesse sentido, a matriz da “era midiática” exportou a estrutura, a forma e muitas vezes parte do conteúdo, nos primórdios da difusão desse modelo. Isto é, o modelo francês do jornal diário, prevê gêneros jornalísticos, rubricas, bem como pressupõe a figura do escritor-jornalista, ou de um grupo de escritores-jornalistas, que animam um periódico com suas ideias e, principalmente, pela composição individual ou em conjunto dos textos jornalísticos<sup>8</sup>. Dessarte, no momento da criação do *La Presse*, são duas as funções jornalísticas mais diretamente ligadas à literatura propriamente dita: o folhetinista, autor de romances-folhetins, e o folhetinista-cronista de variedade ou de teatro. Ou seja, esse espaço do rodapé

---

<sup>5</sup> «[...] produit d'une époque de mutation culturelle, et le prototype du journal moderne, dont on retrouve les deux principes fondamentaux».

<sup>6</sup> Expressão utilizada por A. Caparelli (2008) em sua dissertação de mestrado *Les Mystères de Paris (1842-1843)* d'Eugène Sue : enjeux médiatiques d'une écriture au rez – de – chaussée du journal.

<sup>7</sup> « L'internationalisation des modèles journalistiques est sans doute à ce titre le plus déterminant dans l'homogénéisation culturelle qu'on constate à partir de la révolution industrielle: c'est pourquoi on peut à bon droit parler, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, d'un véritable processus de mondialisation médiatique [...] ».

<sup>8</sup> Para análises mais detalhadas, ver o capítulo de Thérenty (2007) “La collectivité”.

caracteriza-se pela abertura à escrita e às experimentações literárias, que se opõem ao discurso sério e objetivo do alto da página.

Ora, essa faceta de folhetinista já tinha se estabelecido na França, onde o *La Presse* revolucionou o paradigma internacional da imprensa naquela época. Por conseguinte, em meados de 1840, o papel de folhetinista, que escreve no rodapé da primeira página do jornal, vinha sendo desempenhada, nesse e em outros jornais franceses, por reconhecidos escritores, por exemplo, Alexandre Dumas e Balzac – com o romance-folhetim – e Théophile Gautier, Jules Janin e Hector Berlioz – com o folhetim dramático e musical.

Considerando, enfim, o contexto nacional, mas não deixando de relacioná-lo ao contexto cultural internacional, tal faceta de folhetinista deriva, portanto, da necessidade midiática da indústria da imprensa em plena expansão no Brasil nos anos de 1830 e 1840. Assim como a rubrica folhetinesca foi transportada e assimilada com muito sucesso no Brasil, é evidente que o *rôle* de folhetinista é uma função que os escritores brasileiros assimilaram sem maiores dificuldades, o que a evolução do gênero da crônica, no Brasil, até o século XX, comprova. Basta um golpe de vista na carreira de nossos escritores do século XIX, como Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, Lima Barreto, entre muitos outros, e veremos que quase todos trabalharam, ao menos no início de sua carreira, como escritores-jornalistas, quando não acumularam as duas funções por quase toda a vida.

## O Brasil e a “globalização midiática”

A partir desse quadro de modelos internacionais do jornal e da circulação de pessoas, impressos e mercadorias culturais, é importante observar que o Rio de Janeiro recebia os principais periódicos diários franceses contemporâneos, como o *Journal des Débats*, desde os anos 1820, e o *La Presse*, a partir do início de sua circulação, em 1836. Também chegava à cidade o jornal inglês *The Times*, que foi o primeiro modelo de imprensa internacional, até mesmo para os periódicos franceses.

No Brasil, ao longo dos anos, com a supressão da censura do governo de D. João sobre a imprensa e sobre a circulação de impressos, e com a declaração da independência em 1822, uma imprensa quotidiana foi criada e novas livrarias se instalaram na capital sob a iniciativa de um estrangeiro, na maior parte dos casos. Destacamos, por exemplo, a publicação do *Diário do Rio de Janeiro*, dirigido pelo português Zeferino Victor de Meireles, em 1821; o *Spectador Brasileiro*, editado pelo francês Plancher entre 1824 e 1826; e o *Journal do Commercio*, publicado a partir de 1827, também, sob a direção de Plancher e, posteriormente, de outro francês, Junius Villeneuve, para dar apenas alguns exemplos de periódicos criados e publicados na capital brasileira nos anos de 1820.

Para se ter uma ideia da importância desses *passeurs* culturais, Laurence Hallewell (2005) observa que a preferência dos modelos franceses se fez constante desde o século XVIII. O autor traça alguns passos dessa aproximação na história da edição no Brasil, de forma que não é difícil compreender, por exemplo, como Pierre Plancher, impressor e editor de Paris que chegou ao Brasil em 1824, trouxe uma contribuição incontestável na formação da imprensa brasileira, visto o progresso que ele ofereceu ao campo da impressão da então capital imperial, com técnicas tipográficas das mais modernas da Europa e com suas publicações, editadas e produzidas, no Brasil. Segundo o autor,

[...] bastaria a chegada de um competente profissional francês das artes gráficas para que também estas fossem remodeladas à *la française*. Mesmo que não houvesse tal receptividade à influência francesa, o impacto da chegada de Plancher sobre a vida cultural do Brasil recém-independente seria considerável: um importante editor do centro livreiro da Europa, com suas [...] 480 livrarias e 850 oficinas tipográficas, subitamente se estabelece com as mais recentes técnicas de impressão e os mais modernos métodos comerciais no pequeno Rio com apenas uma dúzia de livrarias e meia dúzia de tipografias. Nessas condições, não poderia deixar de dominar o cenário editorial ou deixar uma duradoura marca no livro brasileiro, mais ainda porque empregou aprendizes brasileiros praticamente desde sua chegada. (HALLEWELL, 2005, p.146).

Logo, seguindo as tendências da imprensa internacional, o Brasil se engaja rapidamente nas diretrizes da revolução midiática, empreendida, na França, sobretudo, a partir de 1836. O Brasil, portanto, não tardou a assimilar e a integrar a “globalização midiática”, graças às fortes relações entre esses dois países e à circulação de importantes personagens ligados ao campo da literatura, ao ramo de livrarias e, principalmente, de edição da imprensa escrita. Tanto que em, 1838, temos a publicação do primeiro romance-folhetim no espaço de rodapé do *Jornal do Commercio*<sup>9</sup>, intitulado *Capitão Paulo*, uma tradução do primeiro romance-folhetim de Alexandre Dumas, *Capitaine Paul*, publicado no jornal francês no mesmo ano (MEYER, 1996).

A partir desse conjunto de jornais diários que apareceram depois da independência, podemos constatar que a imprensa contribuiu significativamente, dessa maneira, para a formação de um imaginário nacional, visto que ela constitui um “[...] instrumento maior na criação de uma consciência nacional” (THIESSE, 2010, p.130, tradução nossa)<sup>10</sup>. Essa afirmação de Anne-Marie Thiesse, com base

---

<sup>9</sup> Não se trata do primeiro romance-folhetim publicado em um jornal brasileiro, mas do primeiro romance, que inaugurou o rodapé da primeira página do jornal para tal gênero de texto, além de crônicas e críticas sobre assuntos em geral.

<sup>10</sup> “[...] *un instrument majeur dans la création d'une conscience nationale*”.

em Benedict Anderson, revela outro lado do papel da imprensa: o de veículo da identidade nacional. Partindo da perspectiva das *Comunidades Imaginadas* de Anderson, a autora coloca em questão a imprensa como um suporte por excelência das transferências culturais, pois a identidade cultural de uma comunidade, de uma nação, é inerente ao conjunto de jornais e revistas de uma comunidade; isto é, esse espaço midiático concretiza o reconhecimento de uma nação por sustentar a língua nacional e pelos valores comuns da nação a ele vinculados. Na era da “globalização midiática”, todas essas particularidades encontram condições de exportação e de recepção porque elas ultrapassam as fronteiras geográficas como um capital cultural, difundindo traços nacionais de um grupo nos países vizinhos ou do outro lado do Atlântico, de modo que a semente da mestiçagem da cultura foi lançada materialmente a partir dessa internacionalização.

Como um homem e um editor empreendedor da modernidade na era da grande revolução midiática, o diretor do *Jornal do Commercio* da década de 1840, Junius Villeneuve também não demorou para inserir a crítica dramática semanal no espaço do folhetim. Ele criou essa rubrica fixa, seguramente, como uma estratégia mercadológica, mas também porque ele, provavelmente, se deu conta do importante espaço que o folhetim dramático ocuparia no novo modelo de sociedade e de imprensa da capital, bem como revela que Villeneuve estava atento às novas sociabilidades<sup>11</sup> que estavam sendo criadas no Rio de Janeiro, como as sociabilidades em torno do teatro dramático e do lírico.

Dessa maneira, é incontestável seu papel de *passeur* cultural, assim como o de Plancher. Para realizar o projeto, Villeneuve convidou Martins Pena, conhecido dramaturgo já a essa época. Ele escreveu a série *Semana Lírica* de 8 de setembro de 1846 a 6 de outubro de 1847. Essas críticas constituem, também, os primeiros folhetins semanais especializados em teatro lírico do Rio de Janeiro da imprensa fluminense dos anos 1840. Ao total, a série é composta por cinquenta e um folhetins, publicados semanalmente no rodapé da primeira página do jornal.

## O olhar do folhetinista teatral sobre si mesmo

Tendo em vista esse panorama da dinâmica cultural da imprensa no século XIX, fica evidente que a faceta do escritor-folhetinista deriva de uma demanda midiática da indústria e da modernização da imprensa, em plena expansão no Brasil nos anos de 1830 e 1840. No caso de Pena folhetinista, crítico do teatro lírico, há de se considerar também as novas práticas culturais e sociabilidades em voga na capital imperial,

---

<sup>11</sup> Sobre o assunto, remetemo-nos ao estudo de Guillaume Pinson (2008), *Fiction du monde*.

como o hábito de acompanhar os espetáculos teatrais, que ofereceu um fértil campo e um leitorado fiel para os comentários teatrais. Nesse período, quando o Brasil entra efetivamente na “era midiática”, incorporando os modelos internacionais de imprensa e de produção industrial-capitalista de impressos, os autores que passam a integrar a função de escritor-jornalista também assimilam, portanto, um *rôle* inscrito, igualmente nesse paradigma midiático.

Desse modo, quando pensamos na assimilação da rubrica folhetim dramático e musical por Martins Pena, é indubitável que tal incorporação faz parte de um processo que envolve o contexto da imprensa de modo global. Contudo, não é tão evidente o modo pelo qual ele a adaptou no rodapé do *Jornal do Commercio*; isto é, a poética com a qual tais folhetins fundaram essa rubrica no Brasil não é, por certo, imaginada e esperada como uma escrita jornalística de um autor brasileiro, tendo em vista estágio de desenvolvimento das jovens imprensa e literatura nacionais. Esses folhetins de Pena superaram as expectativas de um folhetim sobre o teatro lírico do Rio e escrito por um autor brasileiro pela desenvoltura de sua escrita que se inscreve literariamente no paradigma jornalístico midiático contemporâneo. É verdade que Martins Pena já era um dramaturgo experiente e, como um bom comediógrafo, um ironista por natureza; todavia, entre a criação e a escrita da comédia e a do folhetim dramático, existe todo o contorno midiático essencial da crônica. A imprensa, como sabemos, é uma matriz que obedece a uma determinada lógica, enquanto forma e conteúdo. A partir da revolução midiática, desencadeada pela fundação do *La Presse*, o discurso, o alvo, o objetivo, a forma e, enfim, o conteúdo e a escritura do jornal são, particularmente, midiáticos. Quanto às rubricas onde a literatura floresce, a escrita metalinguística e metarreflexiva é cultivada, a ponto que essa escrita se inventa, especialmente, nas experimentações do espaço do folhetim.

É desse modo que Martins Pena como folhetinista participa do fenômeno mundial da revolução midiática, ocorrida no século XIX, como um escritor-jornalista que comenta o círculo do teatro lírico refletindo sobre como esse teatro é feito e apresentado ao público fluminense, e sobre a relação interna das companhias teatrais e as sociabilidades que as circundam, sempre ponderando sobre sua função de folhetinista e sobre o próprio ato de discorrer a respeito dessa paisagem lírica.

Desta forma, ressaltamos um primeiro aspecto de sua faceta no jornal. Conforme Pena (1847d, p.1) mesmo se refere, ele é aquele que registra todas as atividades, conflitos e sucessos do teatro lírico italiano, “Como fiel historiador dos acontecimentos, maravilhas, tribulações, peripécias, pronunciamentos, revoltas, embaraços e crises do Teatro de S. Pedro [...]”.

Apesar de homem versátil na vida e na arte, Pena (1847b, p.2) lamenta, muitas vezes, em seus folhetins, os desafios aos quais são lançados um folhetinista teatral,

pois “Triste sorte é a de um pobre folhetinista que vê-se obrigado a dizer o que quisera calar por muitas considerações”.

Em sua função de crítico do teatro lírico, naturalmente, o folhetinista empreender-se na árdua tarefa de analisar e comentar os problemas dos espetáculos e das companhias líricas, o que, pode acarretar certas angústias ao crítico. Vejamos dois excertos extraídos da crônica de 21 de setembro de 1847.

Pode-se comparar o folhetinista crítico-teatral ao homem que, tendo diante de si uma cesta de frutas, escolhe de preferência para saborear as danificadas e imperfeitas, deixando de lado as sazonadas e sãs. Vai o público ao teatro para gozar o que há lá de bom, e o folhetinista para esmerilhar o que há de mau; agradável passatempo é aquele, desagradável ocupação é esta. Sobe à cena qualquer ópera medíocre: o espectador indiferente não volta ao teatro para ouvi-la segunda vez, e o desgraçado crítico, como amarrado ao incômodo poste, segue-a em todas as suas sonolentas representações, até que para todo o sempre desapareça [...]. (PENA, 1847e, p.1).

Naturalmente, um escritor irônico como Pena, não deixaria passar nem mesmo o seu incômodo enquanto um avaliador e comentarista do teatro lírico para manipular um discurso a seu favor. Na continuação do excerto anterior, ele descreve como a angústia de ter de acompanhar todas as representações de todas as óperas, observando em detalhes o desempenho cênico e musical de cada cantor, principalmente quando a interpretação não é digna de ser apresentada no palco, faz sofrer o “pobre folhetinista”, pois tais insucessos transgridem os princípios artísticos de excelência, os quais nosso crítico busca inocular no círculo artístico do Rio de Janeiro da década de 1840.

Seguindo sua missão pedagógica, o crítico teatral é, assim, condenado por seu dever de comentar, bem ou mal, sobre o real parecer da representação, enquanto que o público se entretém com todo tipo de representação lírica oferecida, sem antepor nenhum filtro que lhe permita apreciar seu verdadeiro merecimento artístico.

[...] o desgraçado folhetinista há de beber até às fezes este cálice de amargura, ouvir até a última nota desse canto infernal, porque assim é mister para estabelecer a correção. O público goza o que há no teatro de verdadeiramente bom, aplaude ao artista que canta bem e cria assim amigos ao passo que o folhetinista levanta inimizades contra si por censurar, como é de seu dever, ao artista que cumpre mal o seu dever. (PENA, 1847e, p.1).

Mesmo assim, Martins Pena (1847a, p.1, grifo do autor) não deixa de prosseguir essa missão de “comunicar ao público que peças subiram à cena durante a semana lírica, e o como foram elas executadas”, bem como de aconselhar a “correção dos artistas, já para reduzirmos às suas devidas proporções e limites certas *pretensões*

exageradas”, isto, sempre com muito humor, com uma boa dose de metáforas e uma torrente de ironia, como é típico de sua escrita e de seu estilo. Ele nos testemunha, por exemplo, no folhetim de 8 de junho de 1847, como ele se posiciona em relação ao futuro dos espetáculos e das companhias líricas da capital imperial, àquela altura da temporada, comentando por meio de uma comparação muito hilária que destila sua ironia em poucas palavras e que revela seu amplo domínio de referências universais, as quais são constantemente trazidas para seu texto e manipuladas por sua poética de tom prosaico, mas essencialmente sarcástica.

E demais, somos como o satélite que acompanha o planeta em sua rotação: se este toma errada via, forçoso nos é acompanhá-lo, até o dia em que benéfico cometa, abalroando-o, atire-o por esses ares e nos faça gravitar para melhor centro. Assim como há portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anticristo, nós também esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com ela morreremos, legando-a a nossos filhos. (PENA, 1847c, p.1).

A partir desses breves exemplos, constatamos a hipótese de que o papel de folhetinista é arrolada na “globalização midiática”, pois tal função se efetiva dentro do paradigma da imprensa, precisamente das estruturas e escrita midiáticas, assim como das práticas culturais e sociais daquele momento histórico, nacional e internacional, sempre permeadas pela sinuosidade da ironia, peculiar da literatura jornalística do *bas de page* dos primeiros anos da “era midiática”, durante a qual se reinventa o papel do escritor e as formas e gêneros da arte literária são desdobrados no principal espaço de experimentação de novas poéticas do século XIX, o jornal.

## Considerações finais

Em suma, consideramos que a faceta do escritor-folhetinista pode ser considerada uma faceta transcultural, tanto quanto a internacionalização das matrizes da imprensa dos periódicos, da estrutura e da forma do jornal diário, visto que a interação cultural desencadeada pelo entrecruzamento da circulação e comunicação de pessoas, ideias e matrizes relacionadas à imprensa, proporcionaram a criação e produção de bens culturais a partir desse contato, que podem ser pensados como uma troca cultural em forma de rede internacional. Assim sendo, mais que uma simples rubrica transferida do jornal francês ao brasileiro, em nossa concepção, os folhetins líricos de Martins Pena se constroem a partir de uma série de empréstimos culturais adaptados e ressignificados no contexto brasileiro. Essa relação entre a imprensa francesa e brasileira, não configura, dessa forma, como uma simples imitação, mas

constitui um verdadeiro fluxo de trocas dinâmicas que se revela na legítima poética do folheminista brasileiro.

GIMENEZ, P. R. A transcultural media facet by the playwright Martins Pena. *Revista de Letras*, São Paulo, v.52, n.2, p.147-159, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *Commonly known as the creator of the Brazilian comedy, Martins Pena served as a journalist for Jornal do Commercio. In this newspaper, between 1846-1847, Pena was the creator of the captions for the theatrical serials entitled “Semana Lírica”. Following the trend of “media revolution” triggered with the creation of the French newspaper La Presse in 1836, we will work with the hypothesis that such captions are a cultural trait transferred to the footer of the Brazilian newspaper. However, if we think of the “media globalization” process occurred throughout the nineteenth century, in which are inscribed the internationalization of journalistic models, not only the captions in question, but also the very facet of Martins Pena as their creator can be thought of as a manifestation of the communication and circulation of ideas, as well as exchanges between two different cultural spaces. Therefore, based on the studies of literature and the press and in the theory of Cultural Transfers, we intend to reflect on this issue explaining the route of the journalist and comedy writer and how he can be considered a theatrical serial playwright. We conclude by exploring how Pena sees himself as a serial writer, retracing his comments on his role, recovered in his chronicles.*
- **KEYWORDS:** *Martins Pena. Theatrical serial. Cultural transfers. “Media globalization”.*

## Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Botman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAPARELLI, A. **Les mystères de Paris (1842-1843) d’Eugène Sue:** enjeux médiatiques d’une écriture au rez-de-chaussée du journal. 2007. Mémoire (Master II de Lettres Modernes) – Université Paul Valéry, Montpellier III, 2008.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2005.

HOBSBAWM, E. J. **Nações e nacionalismo desde 1780.** Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GRUZINSKI, S. **Les quatre parties du monde**. Paris: Édition de La Martinière, 2004.

GUIMARAES, V. Les faits divers dans la presse du Brésil et de la France. In: GUIMARAES, V. (Org.). **Les transferts culturels: l'exemple de la presse en France et au Brésil**. Paris: L'Harmattan, 2011. p.119-134.

MEYER, M. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PENA, M. Folhetim do Jornal do Commercio, Teatro de São Pedro de Alcântara. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 1- 2, 14 jan. 1847a.

\_\_\_\_\_. Folhetim do Jornal do Commercio, A Semana Lírica. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p.1- 2, 21 abr. 1847b.

\_\_\_\_\_. Folhetim do Jornal do Commercio, A Semana Lírica. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 1- 2, 8 jun. 1847c.

\_\_\_\_\_. Folhetim do Jornal do Commercio, Semana Lírica. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p.1- 2, 25 ago. 1847d.

\_\_\_\_\_. Folhetim do Jornal do Commercio, Semana Lírica. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p.1- 2, 21 set. 1847e.

PINSON, G. **Fiction du monde: de la presse mondaine à Marcel Proust**. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.

THÉRENTY, M.-E. La collectivité. In: \_\_\_\_\_. **La littérature au quotidien**. Paris: Nouveau Monde, 2007. p.71-77.

THÉRENTY, M.-E.; VAILLANT, A. (Org.). **1836 L'An I de l'ère médiatique**. Paris: Nouveau Monde, 2001.

\_\_\_\_\_. **Presse, nation et mondialisation au XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Nouveau Monde, 2010.

THIESSE, A.-M. Rôles de la presse dans la formation des identités nationales. In: THÉRENTY, M.-E.; VAILLANT, A. (Org.). **Presse, nation et mondialisation au XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Nouveau Monde, 2010. p.127-137.

VAILLANT, A. Identités nationales et mondialisation médiatique. In: ANDRIES, L.; TORRE, L. S. (Org.). **Impressions du Mexique et de France: imprimés et transferts culturels au XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris: MSH, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009. p.115-129.



## ENTRE-*JE*, ENTRE-*IL* E ENTRE-*AUTRES*, A MEMÓRIA: LOUIS-RENÉ DES FORÊTS

Leila de Aguiar COSTA\*

- **RESUMO:** Uma obstinação percorre surdamente toda a obra de Louis-René Des Forêts: obstinação em deambular pelas trilhas da subjetividade recorrendo a uma escrita que não pode se es(ins)crever senão graças à voz e à memória da voz, dos sons, dos odores, dos rumores. E tudo se escreve graças a um amontoado (des)organizado de “figuras de acaso, maneiras de traços, fugidias linhas de vida, falsos reflexos e signos duvidosos que a língua, em busca de um lar, inscreveu como que por fraude e a partir da exterioridade”<sup>1</sup> (*Ostinato*. DES FOREST, 1997, p.15). Em Louis-René Des Forêts, a fronteira entre a realidade de uma subjetividade que (se) escreve e sua fantasmagoria é tão tênue que não é possível efetivamente determinar o que é fábula e o que é a “verdade de uma fábula”. De fato, a memória é ali “demencial”, como diz o título de um de seus escritos, construída, não sem certa suspeita de indesejável “arrebato retórico”, sobre sequências de lembranças que encavalam umas nas outras, que ressoam indefinidamente ao longo de uma prosa poética com ares de inacabamento, de por vir; e de dever de si, da escrita de si ou, simplesmente, da própria escrita. Entre o *je*, o *il* e os *autres*, o que parece enfim se insinuar é a memória do(s) resto(s) – ou do que resta e do que restou – e, sobretudo, no final das contas, da morte – e da escrita da morte – que não faz senão rondar e espreitar toda autografia.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Escrita. Sujeito. Fantasmagoria. Morte.

– *Ostinato*. Baixo *ostinato*, em moto quase perpétuo, surdamente e obsessivamente a marcar uma escritura de si entregue ao motivo da impossibilidade de se escrever e de (se) lembrar. E mesmo assim. *Ostinato*, de Louis-René Des Forêts, fragmentos auto(bio)gráficos, reminiscências (des)organizadas, disseminadas

---

\* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo-Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras-área de Estudos Literários. Guarulhos, SP- Brasil. 07252-312 – leila.aguiar@unifesp.br.

<sup>1</sup> Esta e as demais traduções de trechos de textos em língua estrangeira neste trabalho são de minha autoria.

Artigo recebido em 06/11/2012 e aprovado em 23/10/2013.

em revistas literárias, completadas com inéditos, cuja redação havia sido iniciada em 1975; esboços e extratos publicados, entre outras, pela *Nouvelle Revue Française* e pela *Quinzaine littéraire* entre 1984 e 1994. *Ostinato*, cuja publicação sempre provisória, publicação “suspensiva” como se costuma dizer, em 1997, pela Gallimard/Mercure de France, traz como aparato liminar a seguinte e significativa – pois que aponta precisamente para o aspecto inacabado de uma obra e de um *bios* sem fim – advertência do editor:

*La plupart des fragments recuillis ici ont déjà paru en diverses revues. L'auteur y joint quelques inédits sans se soucier toutefois d'assurer un équilibre à cet ensemble dont la publication n'a pour objet que de rendre accessibles les éléments épars d'un ouvrage en cours, son état provisoire excluant toute possibilité d'organisation et sa nature même la perspective d'un aboutissement* (DES FORÊTS, 1997, p.8)<sup>2</sup>.

– *Ostinato*. Obstinado e obsessivo Louis-René Des Forêts que, a três páginas do início de sua obstinação escritural afirma, não sem interpelar seu leitor: “*Tout cela n'est donc qu'une fantasmagorie*”. Fantasmagoria. Em grego, aparição. Fantasmagoria, lê-se no *Dictionnaire de l'Académie Française*, em sua edição oitocentista: “*Sorte de spectacle qui consiste à faire apparaître, dans un lieu obscur, des images qui semblent être des ombres, des fantômes que l'on évoque*”. Ou, no dicionário *Littre*, igualmente oitocentista: “*Art de faire voir des fantômes, c'est-à-dire de faire paraître des figures lumineuses au sein d'une obscurité profonde*”<sup>3</sup> (FANTASMAGORIE, 1835, 1872-1877).

– *Ostinato* seria então (apenas?) essa arte de pôr em cena fantasmas, de nos fazê-los ver (e ler) graças a uma escrita em abismo e de uma vida *en abyme*. Aparição de uma figura que não se nomeia *je* senão em pouquíssimas ocasiões, que substitui o *je* ao impessoal *il*, aparição, fantasma de um nome que se silencia e que se dissimula.

– *Ostinato*, cujas duas primeiras páginas abrem-se sob o afresco de uma fulgurante descrição, quase jovial mas, sempre, como que no modo de estilhaços de lembranças, de *flashes* de memória, se não de sua própria síncope. Veja-se aqui um canto dessa tela:

---

Esta e as demais traduções de trechos de textos em língua estrangeira neste trabalho são de minha autoria.

<sup>2</sup> “A maioria dos fragmentos aqui recolhidos já foram publicados em diversas revistas. A eles o autor acrescenta alguns inéditos, sem, entretanto, se preocupar em atribuir equilíbrio a esse conjunto, cuja publicação não tem por objeto senão tornar acessíveis os elementos esparsos de uma obra em curso: seu estado provisório exclui toda possibilidade de organização, e sua própria natureza a perspectiva de uma conclusão”.

<sup>3</sup> “Espécie de espetáculo que consiste em fazer aparecer, em um lugar escuro, imagens que parecem ser sombras, fantasmas que evocamos”; “Arte de fazer ver fantasmas, isto é, de fazer aparecer figuras luminosas no interior de uma profunda obscuridade”.

*Le gris argent du matin, l'architecture des arbres perdus dans l'essaim de leurs feuilles.*

*Le parcours du soleil, son apogée, son déclin triomphal.*

*La colère des tempêtes, la pluie chaude qui saute de pierre en pierre et parfume les prairies.*

*Le rire des enfants déboulant sur la meule ou jouant le soir autour d'une bougie à garder leur paume ouverte le plus longtemps sur la flamme.*

*Les craquements nocturnes de la peur.*

*Le goût des mûres cueillies au fourré où l'on se cache et qui fondent en eaux noires aux deux coins de la bouche.*

*La rude voix de l'océan étouffé par la hauteur des murailles.*

*Les caresses pénétrantes qui flattent l'enfance sans entamer la candeur [...]*

*Le bel été qui tient les bêtes en arrêt et l'adolescent comme un vagabond assoupi sur la pierre [...]*

*L'attente du petit jour, l'ivresse d'avoir peur, les risques encourus aux clairières à franchir d'une foulée haletante [...]*

*Le cri émerveillé des naissances. La riante turbulence des oisillons qui s'éveillent et s'abandonnent au vertige encore inouï de la langue (DES FORÊTS, 1997, p.11-12)<sup>4</sup>.*

– Mas, logo, “*la foudre meurtrière*”; e, a cada virada de página, fragmentos aterrizados e inquietos de reminiscências sobre as quais paira a suspeita de influxos retóricos indesejados e indesejáveis. À luminosidade das páginas de abertura, um olhar que começa a se apagar, uma voz que principia a se calar pois que, afinal, apenas o silêncio pode tudo dizer. *Ostinato* de uma memória que não se deixa circunscrever, ou aprisionar pela falácia do *logos*:

---

<sup>4</sup> “O cinza-prata da manhã, a arquitetura das árvores perdidas na profusão de suas folhas. O percurso do sol, seu apogeu, seu declínio triunfante.

A ira das tempestades, a chuva quente que salta de pedra em pedra e perfuma as pradarias.

O riso das crianças a correr sobre a mó ou a brincar, à noite, ao redor de uma vela, mantendo a palma da mão aberta o máximo de tempo possível sobre a chama.

Os estalidos noturnos do medo.

O gosto das amoras colhidas no mato, onde nos escondemos, e que se derretem em águas negras nos dois cantos da boca.

A rude voz do oceano abafado pela altura das muralhas.

As carícias penetrantes que adulam a infância sem ferir a candura [...]

O belo verão que mantém as feras paralisadas e o adolescente como um vadio adormecido sobre a pedra [...]

A espera pela aurora, a embriaguez de ter medo, os riscos corridos nas clareiras atravessadas a passos ofegantes [...]

O grito maravilhado dos nascimentos. A ridente turbulências dos passarinhos que despertam e se entregam à vertigem ainda surpreendente da língua”.

*Tout ce qui ne peut se dire qu'au moyen du silence, et la musique, cette musique des violons et des voix venues de si haut qu'on oublie qu'elles ne sont pas éternelles.*

*Il y a ce que nul n'a vu ni connu sauf celui qui cherche dans le tourment des mots à traduire le secret que sa mémoire lui refuse* (DES FORÊTS, 1997, p.13)<sup>5</sup>.

– *Ostinato* que, antes do texto a fechar o volume, significativamente denominado *Après* – parte mais reflexiva, que se alimenta de tudo o que vem “depois”, a guerra, o luto e a morte (que assombam sem cessar toda a obra de Louis-René Des Forêts), o trabalho do escritor, a velhice... –, fecha-se com uma página (quase) em branco<sup>6</sup>, com uma legenda: “*Voyez ici, dans le coin tout en bas de la toile vierge, les vestiges d'un naufrage*” (DES FORÊTS, 1997, p.164)<sup>7</sup>.

– *Ostinato* como vestígio, a ser lido como um vestígio. “*Vestiges, des marques, des restes d'une chose détruite, disparue*” (VESTIGE, 1835, 1872-1877)<sup>8</sup>, segundo as definições de léxico oitocentistas. Essa coisa desaparecida, destruída, é um naufrágio. Naufrágio de um fantasma, e em *basso ostinato* daquela fantasmática fantasmagoria. Fantasma, segundo a edição supracitada do *Dictionnaire de l'Académie française*, é “*spectre, vaine image qu'on croit voir*” (FANTÔME, 1835)<sup>9</sup> que, em Louis-René Des Forêts, não se pintou senão em uma tela branca, apesar de tantas e tantas páginas preenchidas com uma/a palavra suspeita.

– *Ostinato*, por isso mesmo, deve acolher uma leitura e, sobretudo, uma voz que faça ressoar não o episódico mas, para empregar os termos bastante apropriados de Julien Gracq em *Lettrines* a respeito do Livro, o registro, o timbre, a tonalidade<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> “Tudo o que não pode ser dito senão pelo silêncio, e a música, essa música dos violinos e das vozes vindas de tão alto que nos esquecemos de que elas não são eternas.

Há aquilo que ninguém viu nem conheceu, à exceção daquele que busca no tormento das palavras a tradução do segredo recusado por sua memória” .

<sup>6</sup> Esse branco, suas variações, essa tela virgem, portanto vazia, denunciariam tudo o que obliteraria o brilho do estilo e que faria crer em uma harmonia entre as palavras e as coisas – assim como entre uma comunicação sem travessuras entre autor e leitor. É relevante lembrar que um dos fragmentos-quase-aforismos de *Ostinato* apontam para os perigos do “*trop bien dit*” [“muito bem dito”] e solicitam uma leitura do que ali se “*dissimule d'hostile autant que d'impropre à l'expression*” [“dissimula de hostil e de impróprio à expressão”] (DES FORÊTS, 1997, p.227).

<sup>7</sup> “Veja aqui, no canto bem abaixo da tela virgem, os vestígios de um naufrágio”.

<sup>8</sup> “Vestígios, marcas, restos de uma coisa destruída, desaparecida”.

<sup>9</sup> “Espectro, vã imagem que se crê ver”.

<sup>10</sup> Eis porque a leitura que aqui se propõe sobre Louis-René Des Forêts procura deambular, quase à maneira de um contraponto, por sua escritura com ares de fragmentos. Parece-nos que essa é a via mais respeitosa da textualidade de um autor inquieto com os (des)caminhos da linguagem e da expressão escritas. Não por acaso se glosa nesta leitura os significantes não textuais de *Ostinato*: os espaços que separam os pretensos parágrafos. Esses espaços, esses brancos atuariam, de certo modo, como uma espécie de corte, e corte em todos os níveis: da sintaxe, do sentido, do tempo, do lugar e, mesmo, do gênero. A intenção é a de seguir, nessa empreitada hermenêutica, precisamente esse caminho de prolongamento e de suspensão da palavra, do discurso e, quiçá,

... comme une langue en peine de parole jeta le bruit de sa voix au-dehors.

Dante,  
*Enfer*, Chant XXVI

(DES FORÊTS, 1997, p.9).<sup>11</sup>

Tal é a epígrafe, e a moldura, ou, mesmo, a assinatura de um sujeito evanescente<sup>12</sup>—sujeito que se apaga diante da obra e na obra – de *Ostinato*. Exergo em que ressoa aquela voz infantil de *Mémoire démentielle*<sup>13</sup>, voz que se lança no ar, “*au milieu du chœur dont l’architecture baroque donne à la cérémonie une gravité théâtrale*” (DES FORÊTS, 1997, p.111)<sup>14</sup>. O que parece ali, ao início, àquele *il*-narrador, uma espécie de teatralização ou, mesmo, uma dramatização, acabará por se revelar cerimônia intempestiva de libertação. Libertação de um sujeito entregue voluntariamente ao voto de silêncio, ao mutismo, que descobre no canto coral juvenil, e em um canto do qual ele se figurará em solista, o caminho da potência:

*A ce moment, quelque chose comme un vent déchaîné se lève et les espaces reculent. Un vide immense se creuse en lui, qui est en même temps plénitude. Aidé par la force insolite de l’incantation dont le sens a cessé pour lui d’être insaisissable, il se sent retourné et comme rejeté brutalement hors de l’espace et du temps dans un monde d’évidence où il lui semble que se trouvent résolues toutes les pénibles contradictions qui le déchiraient. Le chant sacré accompagne ce phénomène de transfert et, bien qu’il n’en soit encore qu’un des plus négligeables interprètes, il se figure orgueilleusement que c’est de lui seul que ce chant est issue – qu’il est ce chant même* (DES FORÊTS, 1960, p.113)<sup>15</sup>.

---

da própria memória – pois que esse corte visualmente gráfico não significa, porém, uma fratura na textualidade; ele como que se (des)dobra sobre o branco que, ao final das contas e em filigrana, é espaço por excelência onde se tecem os laços implícitos, íntimos, capazes de assegurar a continuidade.

<sup>11</sup> “... como uma língua carente de palavra lançou o ruído de sua voz para o exterior”.

<sup>12</sup> Baudelaire (1949, p. 54) falava, em seu *Journaux intimes*, de bela e hábil proposição, em “*vaporisation [...] du moi*”

<sup>13</sup> Publicado em 1960, no volume intitulado *La chambre des enfants*, que reúne igualmente os textos “Les grands moments d’un chanteur”, “La chambre des enfants” e “Dans un miroir”. Como afirma o aparato paratextual do volume, ali se encontram “[...] *les thèmes constants dans toute l’oeuvre [de Louis-René Des Forêts]. Affirmation solitaire et silencieuse en face de la parodie du langage, ressassement méthodique d’un passé que corode le temps, que dénaturent les puissances insidieuses de l’imagination, contestation ironique de soi, nostalgie des moments privilégiés ou de pures exaltations de l’enfance, jeu ambigu du mensonge et de la vérité*” (DES FORÊTS, 1960, p.7). [ “[...] os temas constantes em toda a obra de [Louis-René Des Forêts]. Afirmação solitária e silenciosa em face da paródia da linguagem, retorno metódico de um passado consumido pelo tempo, desnaturado pelas forças insidiosas da imaginação, contestação irônica de si, nostalgia dos momentos privilegiados ou de puras exaltações da infância, jogo ambíguo da falácia e da verdade”].

<sup>14</sup> “em meio ao altar, cuja arquitetura barroca confere à cerimônia uma gravidade teatral”.

<sup>15</sup> “Nesse momento, algo como um vento desgovernando levanta-se e os espaços recuam. Um vazio imenso nele se abre, vazio que é ao mesmo tempo plenitude. Auxiliado pela força insólita da encantação, cujo sentido deixou de ser para ele inacessível, sente-se revirado e como que lançado brutalmente fora do espaço e do tempo

– *Ostinato* de um mutismo cuja voz, para retomar a epígrafe de Dante que emoldura os fragmentos de *Ostinato*, lança seu ruído para fora. Não mais voz articulada, língua organizada. Apenas voz. Que, em *Mémoire démentielle*, se faz uma com certa corporeidade encerrada em hieratismos de toda ordem, em desconfortos físicos como aqueles de uma “*robe dont les plis se cassent sur [des] chaussures aux lacets mal noués*” (DES FORETS, 1960, p.112)<sup>16</sup>. Voz que comunica com recantos mais profundos do sujeito, voz em busca de sua origem, voz salvadora que atinge a estrutura mesma desse sujeito: seus ossos. Voz que é o próprio sujeito. Sujeito. Voz livre dos dejetos das palavras – pois que os sons têm vida própria, fora de toda lógica discursiva.

*Et, ainsi, peu à peu, par une sorte d'opération qu'il ne peut que difficilement évoquer, car elle est obscure et magique, sa voix se fait l'organe de sa puissance, l'attestation de sa conquête. Ce qu'il avait cru ne pouvoir obtenir que par un exercice long et méthodique du silence, il l'obtient d'emblée par le truchement imprévu d'un hymne séculaire dont le thème banal est la gloire de Dieu et l'infirmité de ses créatures. Mais infirme, il a cessé de l'être et c'est sa propre gloire qu'il clame à pleine gorge, avec une folle prodigalité, comme si sa voix d'enfant avait des propriétés sonores d'une étendue insoupçonnée, comme si ce qu'elle criait au ciel était une félicité faite pour durer toujours* (DES FORÊTS, 1960, p.113-114)<sup>17</sup>.

– *Ostinato* de um sujeito que, contra toda expectativa, torna-se *Ego*; que enfim pode se desfazer do que (não)foi, do que (não)era. Sujeito quase solar. Medusa ou corpo a medusar:

*Cédant peut-être ici à quelque mégalomanie rétrospective, il voit tous les enfants fixer leurs regards médusés sur l'enfant qu'il fut, et jusqu'aux maîtres suspendus à cette voix comme à celle d'un demiurge, tordus sur l'accoudoir de leur prie-dieu pour ne rien perdre d'un spectacle qui les séduit et les trouble* (DES FORÊTS, 1960, p.114)<sup>18</sup>.

---

em um mundo de evidência, onde lhe parece que se resolveram todas as penosas contradições que o dilaceravam. O canto sagrado acompanha esse fenômeno de transferência e, embora ele não seja senão um de seus intérpretes mais insignificantes, orgulhosamente imagina que é apenas dele que provém esse canto – ele é o canto mesmo”.

<sup>16</sup> “de um vestido cujas pregas caem sobre calçados de cadarços mal amarrados”.

<sup>17</sup> “E assim, pouco a pouco, graças a uma espécie de operação que apenas com dificuldade consegue evocar, pois que obscura e mágica, sua voz se fez órgão de sua potência, o atestado de sua conquista. O que havia pensado lograr tão somente por um exercício longo e metódico do silêncio, ele o obteve imediatamente pela mediação imprevista de um hino secular, cujo tema banal é a glória de Deus e a enfermidade de suas criaturas. Mas, enfermo, ele deixou de sê-lo, e é sua própria glória que clama a altos brados, com uma louca prodigalidade, como se sua voz de criança tivesse propriedades sonoras de projeção suspeita, como se aquilo que gritasse ao céu fosse uma felicidade feita para durar eternamente”.

<sup>18</sup> “Cedendo talvez aqui a certa megalomania retrospectiva, ele vê todas as crianças fixarem seus olhares medusados sobre a criança que foi, e, mesmo, os mestres presos àquela voz como se fosse àquela de um demiurgo,

– *Ostinato* de um *topos* absolutamente forestiano: em *Le Bavard*, na terceira parte de sua narrativa, emerge, como em *Mémoire démentielle*, outra figuração da voz. Na verdade, *Le Bavard*, publicado em 1946 – remanejado para nova edição em 1973 e –, escrito depois da Libertação e da experiência de Des Forêts na Resistência francesa, como que prepara essa memória sem razão, pois que ali o canto igualmente é momento de revelação e de plenitude de um sujeito que não sabia como ser efetivamente *ego*, ou como fugir da sempre e constante humilhação infringida a esse *ego* – outro *topos*, aliás, da obra forestiana. Voz então epifânica. Voz como oásis de paz, a opor

[...] *grâce aérienne à mon abatement d'animal blessé, claire comme une nuit de gel, rafraîchissante comme une bolée d'eau de source, idéale comme tout ce que suggère l'existence d'un monde harmonieux, sans commune mesure avec la réplique que nous en faisons et qui n'en est jamais qu'un détestable simulacre* (DES FORÊTS, 1973, p.121)<sup>19</sup>.

– *Ostinato*, porém, de uma assunção sem amanhã. Aquela voz fulgurante, aquele corpo solar debatem-se com a falência da rememoração; apenas estilhaços da reminiscência?

*Tout cela n'est donc qu'une fantasmagorie! Il faut tout brûler*  
– *Laissez. Le temps s'en chargera* (DES FORÊTS, 1997, p.14)<sup>20</sup>.

Assunção mesmo assim, que empreende uma marca sem fim, por mais que indelével, na voz que canta e que se conta. A essa voz, voz infantil, solicita-se não mais o silêncio, mas a proferição, único *motus* quiçá a dar vida a uma reminiscência titubeante. “*Que jamais la voix de l'enfant en lui ne se taise, qu'elle tombe comme un don du ciel offrant aux mots desséchés l'éclat de son rire, le sel de ses larmes, sa toute-puissance sauvagerie*” (DES FORÊTS, 1997, p.191)<sup>21</sup>.

– *Ostinato* de uma voz infantil que buscará se opor, anos mais tarde e escrituras mais tarde, ao quase-espectro de um ancião assediado, e obsedado, por todos os lados,

---

contorcidos sobre o encosto de seus genuflexórios a fim de nada perder de um espetáculo que os seduz e perturba”.

<sup>19</sup> “[...] graça aérea a meu abatimento de animal ferido, clara como uma noite de geada, refrescante como uma tigelada de água de fonte, ideal como tudo o que é sugerido pela existência de um mundo harmonioso, sem medida comum com a réplica que dele fazemos e de que jamais não é senão um detestável simulacro”.

<sup>20</sup> “Tudo isso não é senão uma fantasmagoria! É preciso tudo queimar.  
— Deixe. O tempo disso se encarregará”.

<sup>21</sup> “Que a voz da criança nele jamais se cale, que ela caia como um dom do céu a oferecer às palavras ressecadas o esplendor de seu riso, o sal de suas lágrimas, sua toda-poderosa selvageria”.

pela morte. Voz em *ostinato* que enfrenta, em razão de seus alegres timbres, o “lamento d’un vieillard sententieux s’acheminant vers sa fin” (DES FORÊTS, 1997, p.201)<sup>22</sup>.

– Infância em modo de *ostinato*, infância da(s) palavra(s) em resistência à *res*, e por isso mesmo à realidade, realidade que não está apta a desenhar a verdadeira paisagem do ser/do sujeito. Afresco de uma infância sempre brilhante em seu sempre retorno. Infância em *ritournelle*.

*La joie d’être seul à nager de l’un à l’autre bord de l’étier survolé par des mouettets qui remontent avec la mer dans la brume lumineuse de l’aurore, celle de courir ensuite pieds nus sur le sable frais au plus près du rivage qu’entament les vagues de toute leur vigueur fracassante, la volupté de sentir un instant son propre souffle s’accorder aux cadences de la nature et, tête la première, bras grands ouverts, s’y fondre en une charnelle étreinte. C’est au petit matin d’un jour d’été le bonheur animal de l’enfance, sa fougue retrouvée, le bienfait du sel sur la peau rougie par les claques de la houle* (DES FORÊTS, 1997, p.209)<sup>23</sup>.

– *Ostinato* da infância, que resiste. Importa, justamente, assinalar o protagonismo que assume a infância, o *infans*, em Louis-René Des Forêts. Tanto mais porque infância e infância da palavra parecem dialogar, mesmo que em filigrana, em boa parte de suas narrativas. Parece inegável que nela se reconhece o traço e os rastros das vozes da infância, dessa infância que fascina, pois que incapaz de falar – *infans*, *infantis*, aquele que, segundo Cícero, não fala, é incapaz de falar (*fari*), não tem eloquência. Mas mais do que isto, a infância representaria o fim do(s) sentido(s) pois que idade da não-palavra. Se há tal fascinação, é porque o *infans* ainda não se submeteu nem ao léxico nem à sintaxe. É como se permanecesse apartado da frase. Nesse sentido, talvez se pudesse compreender a cena da linguagem em Des Forêts como uma relação conflituosa, e sem saída, entre a língua e sua origem. A criança de *Mémoire démentielle* e Georges de *La chambre des enfants* evocariam uma tensão entre o mundo do mutismo, da taciturnidade e aquele do falar, que se inscreve justamente no interior daquilo que se ausenta da linguagem, daquilo que nela se perdeu. O que parece se pôr à prova aí é, pois, a infalibilidade da memória, de uma memória que se tornou adulta, mas que jamais deixou de ser habitada por esta infância que deambula em torno do sujeito. Talvez fosse mesmo o caso de dizer que tal memória

<sup>22</sup> “Lamento de um velho silencioso que caminha para seu fim”.

<sup>23</sup> “A alegria de estar só a nadar de uma a outra margem do esteiro sobrevoado por andorinhas, que sobem com o mar na névoa luminosa da aurora; aquela, em seguida, de correr com os pés nus pela areia fresca bem próximo ao rio ferido pelas ondas com todo seu vigor barulhento; a volúpia de sentir por um momento sua própria respiração entrar em consonância com as cadências da natureza e, a começar da cabeça, com os braços bem abertos, nela se fundir em um abraço carnal. Eis no amanhecer de um dia de verão a felicidade animal da infância, seu arrebatamento reencontrado, o benefício do sal sobre a pele avermelhada pelas bofetadas do marulho”.

(re)constituída é aquela de uma experiência iniciática<sup>24</sup>, de iniciação à palavra, à língua, ao discurso; e ao *Je*. Memória “viva”<sup>25</sup> que instala a precariedade no próprio cerne da palavra, ao mesmo tempo que interroga o sujeito e seu discurso naquilo em que se ligam a um esquecimento inicial e a uma memória cada vez mais aleatória. Reconstituição de uma memória que quicá procure dar à palavra seu brilho originário, advindo das coisas e do mundo que a criança capta em duas faces mais diversas, em seus detalhes ou naquilo que Roland Barthes (1980) em *La chambre claire* tão apropriadamente nomeou *punctum*, isto é, aquele elemento que é quase um acidente, acidente local que a um tempo cativa e fere.

– Solidão plena em meio a precisas temporalidade e espacialidade. São horas matinais, quase originárias: tudo remete ao amanhecer, gaivotas, orvalho, areia fresca. É espaço entre rio e mar a oferecer ao sujeito acolhida materna, com um quê de erotismo, de instintivo. Relação epidérmica com o natural, quicá única possibilidade de garantir a esse mesmo sujeito sua plenitude. Que metaforicamente aponta para o fenecimento de uma vida que se esvai.

*Tonique hydrothérapie, bain de jouvence pour le vieux crabe qui, rejeté sur la grève, n'y avance pas moins tout de guingois, en claudiquant et grimaçant à chaque pas* (DES FORÊTS, 1997, p.209)<sup>26</sup>.

– Esse tempo, será esse tempo aquele do esquecimento? À interrogação responde positivamente o poeta Yves Bonnefoy (2008, p.24) – leitor experimentado, aliás, de Des Forêts –, não sem deixar de assinalar, em *Le désordre*, que “*le souvenir, c'est l'oubli*”<sup>27</sup>. Ora, a voz em terceira pessoa que toma para si a tarefa de rememorar em *Ostinato* é sempre, justamente, assombrada pelo esquecimento, tanto mais porque paira sobre a engrenagem que põe a memória a funcionar, isto é, as palavras, toda uma desconfiança. Não por acaso costuma-se dizer que a obra de Louis-

---

<sup>24</sup> Importa a esse respeito lembrar o que Maurice Blanchot (1955, p.26) fala sobre a infância: “*Que notre enfance nous fascine, cela arrive parce que l'enfance est le moment de la fascination, est elle-même fascinée, et cet âge-d'or semble baigné dans une lumière splendide parce qu'irrévélée, mais c'est que celle-ci est étrangère à la révélation, n'a rien à révéler, pur reflet, rayon qui n'est encore que le rayonnement d'une image*” [“Se nossa infância nos fascina, isso se dá porque a infância é o momento da fascinação, ela mesma é fascinada; e essa idade de ouro parece banhada em uma luz esplêndida pois que não revelada, mas porque essa última é estranha à revelação, nada tem a revelar, puro reflexo, raio que não é ainda senão a irradiação de uma imagem”]. A infância apresentaria, pois, as características de uma cena primitiva: deslocalizada no tempo, ela manifesta em seu primitivismo – ou, mesmo, em sua própria selvageria – a ambiguidade deste esquecimento presente no desejo de linguagem.

<sup>25</sup> Como diz Régine Robin (2003, p.407), trata-se de memória “*malléable, modifiable, volatile, vouée à l'oubli partiel, à la transformation, aux lacunes*” [“maleável, modificável, volátil, consagrada ao esquecimento parcial, à transformação, às lacunas”].

<sup>26</sup> “Tônica hidroterapia, banho de juventude para o velho caranguejo que, jogado sobre a areia, não deixa de avançar tortuosamente, claudicando e fazendo caretas a cada passo”.

<sup>27</sup> “A lembrança é o esquecimento”.

René Des Forêts é como que uma dramatização do discurso entregue à aventura e à paixão de sua própria proferição, com todas as armadilhas que a linguagem dissemina ao longo de especiosos jogos enunciativos que, no final das contas, são assombrados pela figura do silêncio.

– Ou esse tempo será aquele da morte? Se não da morte física, aquele da morte de toda possibilidade de dizer – pois que a obra ficcional de Des Forêts é encenação da falência do discurso<sup>28</sup>. Se voz há na palavra polimorfa de *Ostinato*, essa voz ausentou-se do texto, é voz sem pessoa – ou intrusa – que soa falso e que revela ao sujeito perdido sua própria opacidade. Voz ausente, quiçá já morta. Voz sem voz no final das contas. Sem vida. Sem retorno<sup>29</sup>. Voz que busca contar o passado, mas que se sabe

*Építaphe. – Celui qu'on dit gisant là-dessous, ce n'est pas avec des mots mais avec leur perte qu'il eût voulu se tenir dans l'attente de l'échéance fatale. Or, comme pour tout un chacun, non moins difficile que de vivre en repos est d'apprendre à mourir, lamentations, rages, cris d'effroi furent jusqu'au dernier soufflé son lot quotidien* (DES FORÊTS, 1997, p.198)<sup>30</sup>.

– *Ostinato* de um *cul-de-sac* discursivo que a todos conduz a subterrâneos sem luz, ao túmulo. A vida não é senão jogar-se “*dans les bras de la mort comme une mouche prise au piège de la toile d'araignée*” (DES FORÊTS, 1997, p.196)<sup>31</sup>. A linguagem é essa tela de aranha que a todos aprisiona. E a voz em *ostinato* tem plena consciência de sua impotência – e de sua tarefa.

<sup>28</sup> Encenação e jogo que não têm protagonista e vencedor, pois que há ali a consciência de que a linguagem não pode triunfar sobre a morte. A obra de Louis-René Des Forêts é justamente lúcida quanto à vaidade fundamental da escrita.

<sup>29</sup> Nathalie Barberger (1998, p.248) observa muito apropriadamente o terror, ou o alívio por ele proporcionado, desse não-retorno para o sujeito que se entrega à escrita de si: “*La voix, pour celui qui trace des signes muets sur la page, est l'emblème d'un bien perdu [...] Faire entendre sa voix [...], tel est pourtant l'autre nom du projet autobiographique. La voix serait l'indice, la véritable signature du sujet*” [A voz, para aquele que traça signos mudos sobre a página, é o emblema de um bem perdido [...] Fazer ouvir sua voz [...], eis entretanto o outro nome do projeto autobiográfico. A voz seria o índice, a assinatura verdadeira do sujeito”].

<sup>30</sup> “Építáfio. – Aquele que se diz aqui jaz, não é com palavras, mas com a perda delas que ele teria desejado manter-se na espera do prazo fatal. Ora, como acontece com todos, não menos difícil que viver em repouso é aprender a morrer, lamentos, iras, gritos de terror foram até o último suspiro seu quinhão cotidiano”..

“*L'autobiographie ne peut se définir, au bout du compte, que comme un écrivain hanté, porteur de fantômes auxquels il doit toujours payer sa dette, il n'existe lui aussi qu'à être laissé pour mort et à se projeter imaginativement dans le rôle du revenant. La voix autobiographique est toujours posthume, une voix qui vient de la mort [...]. Elle réalise ce singulier renversement qui veut que le vivant soit issu du mort*” [“A autobiografia não pode ser definida, ao final das contas, senão como um escritor assombrado, que carrega em si fantasmas aos quais deve sempre pagar sua dívida; ele próprio não existe senão como dado por morto e projetando imaginariamente no papel da assombração. A voz autobiográfica é sempre póstuma, uma voz que vem da morte [...]. Ela opera essa inversão, essa que deseja que o vivo saia do morto”] (BARBERGER, 1998, p.244).

<sup>31</sup> “nos braços da morte, à semelhança de uma mosca que cai na armadilha da teia de aranha”.

*Prétention exorbitante que chercher à capter et s'approprier l'insaisissable: telle est cependant la mission dévolue aux intrépides chevaliers du langage qui, loin de rebuter, aiguillonne la conscience de ses limites et jusqu'à ses défaillances qui en soulignent d'un trait si net la nature immanente qu'à moins d'être aveugle ou de se vouloir tel, nul ne peut espérer par sa pratique assidue se défendre contre la mort, bien que chez l'être le plus clairvoyant perdure le désir jamais assouvi d'une transcendance, autre chimère de l'orgueil (DES FORÊTS, 1997, p.202)<sup>32</sup>.*

– *Ostinato* como livro-sepultura. Sepultura do corpo e do corpo da linguagem<sup>33</sup>. Mas talvez por isso mesmo prolongamento, na memória, do corpo e do corpo da linguagem. Morte e vida indissociáveis.

*Pourquoi interpellé qui ne peut plus entendre et n'a plus de voix pour répondre, pourquoi défer très naïvement l'énorme silence des morts que nul vivant n'a jamais eu la force de rompre? (DES FORÊTS, 1997, p.150)<sup>34</sup>.*

– Para, ao menos, confessar-se consciente da equívocidade da linguagem. E saber-se deambular entre a pré-linguagem – ou o-antes-da-linguagem – e seu abismo: silêncios, todos os dois. Tanto mais porque a morte é não apenas aparentada ao silêncio, ela é o que mais se pode temer: o esquecimento – em um cenário que é amplamente reconhecível de todos aqueles que se foram.

*Le monde n'est désormais qu'un théâtre d'ombres où lui-même joue d'ores et déjà son rôle de fantôme, comme impatient de figurer avant l'heure parmi ceux dont il n'est parlé qu'au passé, le temps que les générations montantes viennent leur donner le coup de grâce – l'anonymat ancestral – le grand silence de l'oubli (DES FORÊTS, 1997, p.196)<sup>35</sup>.*

<sup>32</sup> “Pretensão exorbitante que busca captar o inatingível e dele se apropriar: tal é entretanto a missão outorgada aos intrépidos cavaleiros da linguagem que, longe de recusar, incentivam a consciência de seus limites, até suas rupturas, que dela sublinham com um traço bastante claro a natureza imanente: a menos de se ser cego ou de se querer cego, ninguém pode pretender com sua prática assídua defender-se contra a morte, por mais que no mais clarividente dos seres perdure o desejo jamais saciado de uma transcendência, outra quimera do orgulho”.

<sup>33</sup> No final das contas, trata-se de um não-lugar – e um não-lugar, em registro antropológico, é precisamente o *locus* de um ser anônimo: “*Attiré sur ce terrain imprévu par les forces éclatantes de la vie, il y aura rendu les armes une sixième et dernière fois avant de rejoindre les mains nues* – ad plures ire sine ultima verba – *le lieu premier, le non-lieu, le rien de rien où tous les mots étant heureusement abolies, le silence même perd sa nature et son nom*” [“Atraído para aquele campo imprevisito pelas forças resplandecentes da vida, ele teria entregue as armas uma sexta e última vez antes de retornar, com as mãos vazias — ad plures ire sine ultima verba – o lugar primeiro, o não-lugar, o nada de nada onde todas as palavras foram felizmente abolidas, onde o próprio silêncio perdeu sua natureza e seu nome”] (DES FORÊTS, 1997, p.163).

<sup>34</sup> “Por que interpelar quem não pode ouvir e não mais tem voz para responder, por que desafiar tão ingenuamente o enorme silêncio dos mortos que jamais nenhum vivo teve a força de romper?”.

<sup>35</sup> “O mundo é doravante apenas um teatro de sombras onde ele mesmo desempenha desde então seu papel de fantasma, como se estivesse impaciente de figurar antes da hora entre aqueles dos quais não se fala senão no

– E por que essa insistência na morte-e-vida e, ainda, por que circunvoluir entre morte- -e-vida? Porque tal é a tarefa desse sujeito despossuído de si: tecer essa relação, (des)organizar suas tramas e sua inteligibilidade – donde justamente a escrita constituída de “*notations éparses*” [“anotações esparsas”] (DES FORÊTS, 1997, p.197). As duas últimas páginas de *Ostinato*, aliás, jogam precisamente com esse caráter esparso, fragmentário que recorre a preciso dispositivo tipográfico: na penúltima página, dois fragmentos separados por uma interlinha sêxtupla; na última página, em suas duas últimas linhas, a última frase, em itálico. Penúltimo fragmento que anuncia como que a *mise en scène* de um adeus:

*Rep partir sans tarder, même si c'est dans le sens de l'erreur, car rien ne dit que le droit chemin soit celui de la vérité, mais non plus que s'en écarter fera revenir l'heure de la grâce, du tout est possible, briller à nouveau l'étoile depuis longtemps obscurcie de la chance* (DES FORÊTS, 1997, p.232)<sup>36</sup>.

Derradeiro fragmento que é como um paradoxal voto de morte: « *Que s'apaise ce tumulte dévastateur, comme se retire d'un pays mis à sac une horde en déroute*” (DES FORÊTS, 1997, p.232)<sup>37</sup>. Derradeira frase que é como que a *mise à mort* do sujeito: “*L'esprit doucement s'endort, il n'y a que le coeur qui se souvienn*” (DES FORÊTS, 1997, p.233)<sup>38</sup>.

Porque a fantasmagoria caminha lado a lado com aquele inapreensível. E, por isso mesmo, porque em alguns momentos é melhor manter o silêncio. De uma voz que

*[...] s'éteint au réveil, mais non pas le souvenir de sa souveraine beauté, ni le désir de la faire sienne pour l'entendre tout autrement qu'en rêve et, s'il se pouvait, lui donner par la clarté de l'expression valeur communicative, sauf que l'enfermer dans le domaine étroitement circonscrit des mots serait en affaiblir le pouvoir magique, sinon le ruiner* (DES FORÊTS, 1997, p.202)<sup>39</sup>.

– *Ostinato*, entretanto, de uma voz que no final das contas jamais se cala.

---

passado, tempo para que as gerações futuras lhes deem o golpe de misericórdia – o anonimato ancestral –, o grande silêncio do esquecimento”.

<sup>36</sup> “Partir sem tardar, mesmo se no sentido do equívoco, pois nada diz que o caminho certo seja aquele da verdade, não menos que dela se afastar faria regressar a hora da graça [...], novamente brilhar a estrela há muito obscurecida do acaso”.

<sup>37</sup> “Que se apazigue este tumulto devastador, à semelhança de um bando que se retira de um país saqueado”.

<sup>38</sup> “O espírito docemente adormece, não há senão o coração que se lembra”.

<sup>39</sup> “que se apaga ao acordar, mas não a lembrança de sua soberana beleza, nem o desejo de torna-la sua para ouvi-la diferentemente apenas em sonho e, se tal fosse possível, dar a ela graças à clareza da expressão valor comunicativo, apesar de que fechá-la no domínio estreitamente circunscrito das palavras seria enfraquecer seu poder mágico, e, mesmo arruiná-lo”.

*Qui appelle? Personne. Qui appelle encore? Sa propre voix qu'il ne reconnaît pas et confond avec celle qui s'est tue* (DES FORÊTS, 1997, p.153)<sup>40</sup>.

Tanto mais porque a voz não se deixa enganar pela falácia desse silêncio. Sobretudo porque aquele *il*, nas proximidades da morte, já se diz fantasma...E justamente porque, de certo modo, toda escrita de si, desde Montaigne, é a inscrição dessa simbólica *mise à mort*. Tanto mais porque aquele se (se)escreve coloca em cena, sempre, um fantasma que ronda (e rói) as consciências. Devir-fantasma... ou projeção do escritor em fantasma dele próprio... Cansado quiçá da violência surda da palavra, do discurso que, amaldiçoados, a todos inexoravelmente ao final assombra.

*Se méprend du tout au tout quiconque fait voeu de taciturnité dans l'espoir d'y trouver un apaisement. Passer des jours et des jours à se taire ne délivre pas de la malédiction de la parole, c'est au contraire la subir avec un surcroît de douleur* (DES FORÊTS, 1997, 218)<sup>41</sup>.

– Palavra em *ostinato*. Em *ostinato*, pois o taciturno é, não se pode esquecer, um “*littérateur*”! E um *littérateur* por completo submerso pela tarefa da retrospectiva. Aquele *littérateur* que, em *La chambre des enfants*, espreita, detrás de uma porta, um concerto de vozes entregue a um tempo ao *logos* e ao mutismo. Polifonia das vozes em *ostinato*. E vergonha em *ostinato* de um *il* que se põe com curiosidade à escuta de “*voix enfantines*” [“vozes infantis”], de um “*bavardage d'écoliers en congé*” [“tagarelice de escolares em férias”] (DES FORÊTS, 1960, p.66). Importa relembrar o *motus* anedótico desta narrativa que em 1960 recebeu o *Prix des Critiques*. Sem se saberem espionados, crianças brincam no quarto, no jogo de fazer-falar-Georges que, aparentemente, apenas fala quando está em sala de aula e que não serve senão de porta-voz (ou de instrumento) para Paul. A figura de Paul é emblemática da escritura de Louis-René Des Forêts: palavra em representação, orquestrada *mise en scène* do discurso, da linguagem; pois que Paul, em encenação discursiva, representa as negociações<sup>42</sup> imaginadas e discordantes entre um aluno e seu mestre. Ainda: cena que transcorre no quarto das crianças faz do leitor igualmente um ouvinte intruso, pois que a ela se tem acesso apenas pelo “ponto de escuta” do indiscreto *il* que está atrás dessa porta.

---

<sup>40</sup> “Quem chama? Ninguém. Quem chama ainda? Sua própria voz que ele não reconhece e confunde com aquela que se calou”.

<sup>41</sup> “Engana-se redondamente quem faz voto de taciturnidade na esperança de ali encontrar sossego. Passar dias a fio a se calar não liberta da maldição da palavra, ao contrário, significa sofre-la com um acréscimo de dor”.

<sup>42</sup> Em francês, o sugestivo *pourparlers*.

– Quem é Georges, afinal, “*ce Georges inconnu, dont le mutisme fait l’objet de leurs [des enfants] commentaires?*” (DES FORÊTS, 1960, p.68)<sup>43</sup>. Talvez a única criança/personagem fictícia, da qual

[...] *on a retiré la parole tout en feignant par une habile supercherie de l’exhorter à la reprendre, comme si son mutisme était le fait d’un capriche et non d’une nécessité de mise en scène* (DES FORÊTS, 1960, p.68)<sup>44</sup>.

Esse mutismo é cena e roteiro de *La Chambre des enfants*. E inegavelmente, lateralmente, representa a crise da palavra em particular, e da linguagem em geral: ao não falar, ao impor a todos seu mutismo, Georges-fantasma – pois que ele não parece ser senão um fantasma, um espectro de que se apodera Paul – demonstra a natureza fraudulenta de todo verbo. Um sorriso zombeteiro é prova de sua decisão. Um sorriso que, substituindo-se à verborragia estonteante das crianças, diz tudo sobre a falácia linguageira:

– *Alors nous serons désormais à la merci d’un capriche de Georges et nous ne parlerons plus qu’il ne nous ait parlé?*

– *O saint Georges le Taciturne! Secourez-nous dans notre détresse! Nous avions la parole, on nous la retire pour en avoir abusé et c’est à vous de nous la rendre, ainsi soit-il!*

– *Le sourire de Georges signifie qu’il n’est pas insensible à notre prière!* (DES FORÊTS, 1960, p.88)<sup>45</sup>.

– *Saint Georges le Taciturne!* Vale um breve percurso pela etimologia do termo “taciturno”. Relembre-se sua origem latina: *taciturnus*, derivado de *tacere*, isto é, calar, silenciar. Ainda: em *taciturnus* e em *tacere* inscreve-se *tacitum*, ou seja, silêncio e segredo. Mais do que referência aos humores sombrios, *taciturno* é adjetivo a significar um estado, aquele de alguém que fala pouco e que, por isso mesmo, tem o “caráter do silêncio”, na bela fórmula de Emile Littré, em seu *Dictionnaire de la langue française* (1872-1877). Ecoa aliás em *Le Bavard* semelhante definição: o *je* que ali se deu como tarefa se confessar, ao mesmo tempo confessa ter pouco gosto pelos *aveux*.

<sup>43</sup> “Esse Georges desconhecido, cujo mutismo é objeto de comentário das crianças”.

<sup>44</sup> “[...] se retirou a palavra mas que, graças a um hábil embuste, dissimulava-se exortá-la a retomá-la, como se seu mutismo fosse um capricho e não uma necessidade de encenação”.

<sup>45</sup> “— Quer dizer, então, que estaremos doravante à mercê de um capricho de Georges e que não falaremos senão quando ele falar conosco?

— Oh, Santo Georges, o Taciturno! Socorrei-nos em nosso desespero! Detínhamos a palavra, ela nos foi usurpada porque dela abusamos; compete-vos nos devolvê-la, assim seja!

— O sorriso de Georges significa que ele não se mostra insensível à nossa prece!”.

Mais do que isso, seus amigos dizem que ele é o “*silence même*” [“o silêncio em pessoa”] (DES FORÊTS, 1973, p.8). E mais: estes amigos jamais souberam retirar desse *je* silencioso que ele “[*avait à coeur*<sup>46</sup>*de tenir secret*” [“se dera a tarefa de manter secreto”] (DES FORÊTS, 1973, p.8). E se se pôs a tagarelar é quase como se fosse um outro *je*, tanto mais porque não são ali suas maneiras de escrever, é outro estilo, “*un style qui n’est pas le mien*” [“um estilo que não é o meu”] (DES FORÊTS, 1973, p.10). Um Outro que se manifesta em uma falha, em um falta, em um *macula*. Trata-se de um mal: o tagarela fala por um outro que se recusa à palavra, fala no lugar de outro para o qual a verborragia faz problema.

– Justamente: em *La chambre des enfants*, Georges não é mudo, ele simplesmente “*refuse de parler*” [“se recusar a falar”] (DES FORÊTS, 1960, p.67). Na vicariância, pois, de sua voz, outra se loca, aquela de Paul. E aquele indiscreto que se põe a ouvir atrás da porta não ouviria senão o contrário do silêncio; uma monstrosidade de vozes, uma quase ventriloquia que impõe, de modo incontornável, a questão, em suas diversas faces: Quem fala, afinal, em *La chambre des enfants*? Apenas vozes? Apenas a língua? Qual língua? Ou tão somente a linguagem? Ou algo que ficou em seu lugar? Na esteira dessa questão, uma outra: Quem é o sujeito dessa(s) voz(es)? E não seria, antes, um sujeito sem voz – ou uma voz sem sujeito(s)? Seja como for, é certo que ao colocar em cena – e em jogo – um grupo de crianças que parecem dispor todas de uma mesma voz, esta narrativa acaba por se perguntar sobre a questão de identidade e do número de locutores – e a figura de um mudo, *Georges Le Muet*, teria como função instalar a dúvida.

– Cena da linguagem, representação da linguagem, assim como da conversação – mesmo que esta se dê à maneira de um *ostinato*. Todos ali reunidos para jogar o jogo, que se dá em claro contraponto: de um lado, o morrer de uma voz, esse Georges, o sem-voz, que, repita-se, recusa-se a falar; de outro, mas a seu lado – “*Georges parle par ma bouche*” [“Georges fala pela minha boca”] (DES FORÊTS, 1960, p.73) –, Paul, a voz-total, voz de todos, voz autoritária e da autoridade. Não por acaso, ao obstinado silêncio de Georges contrapõe-se a voz nada discreta de Paul:

*La voix de Paul retentit alors dans la chambre, si ferme, si sévère, si pleine de componction que, le timbre en serait moins aigu, on jurerait celle d’une grande personne. Chaque mot est articulé avec soin, comme par qui entend se faire obéir et ne le répètera pas deux fois. C’est le langage de l’autorité dans la bouche d’un enfant. Amplifiée par la majesté du ton, la voix de Paul paraît tomber de très haut, comme d’une montagne ou d’un balcon, et il est bien possible que, pour mieux dominer son auditoire, Paul ait inventé de se jucher pour la circonstance sur un*

---

<sup>46</sup> A expressão em francês *avoir à coeur* significa “manifestar vivo interesse por alguma coisa”. É bastante poética no sentido em que graças ao simples emprego do substantivo *coeur* (coração) parece pôr igualmente em significância íntimas decisões.

*échafaudage de meubles hâtivement dressés, sur ses instruction, par les autres enfants* (DES FORÊTS, 1960, p.71)<sup>47</sup>.

– Paul na tribuna? Paul orador? Cena de oratória? Quão suspeita então sua língua e sua linguagem..., para grande desconcerto do espectador-indiscreto e do leitor que a tudo ouve graças à sua escuta. No final das contas, e paradoxalmente, a verbosidade a que ouve o espectador-indiscreto impele ao silêncio, dele, que quase não respira temendo ser surpreendido atrás da porta, e das crianças, que serão levadas ao mutismo pelo mutismo de Georges.

– *Soit! Nous imiterons Georges pour qui cela n'est pas au-dessus de ses forces!*

– *Et vous en serez récompensés! Retenez ce que je vous dis: Georges parlera, Georges nous sauvera tous!*

*De même qu'il n'aura pu quitter son poste aussi longtemps que les voix des enfants se seront fait entendre derrière la porte, de même il éprouve maintenant jusqu'au vertige la fascination de leur mutisme et communique avec eux dans l'espoir de leur délivrance qui sera ainsi comme la sienne* (DES FORÊTS, 1960, p.89)<sup>48</sup>.

Cena de um combate, do mutismo pelo mutismo; cena que aponta para o caráter artificial e por vezes especioso da troca verbal. E, faça-se aqui a hipótese, para seu aparato castrador. Pois que o quarto das crianças reconstrói, em uma encenação orquestrada por Paul e por Georges-voz-de-Paul, o regulamento do colégio. Colégio e seus mestres *versus* escolares-crianças. A cena não se ofereceria senão como uma “*fine parodie de la verbosité prétentieuse des maîtres*” (DES FORÊTS, 1960, p.89)<sup>49</sup>. Mestres que dominam palavra-linguagem-discurso. E crianças a se oporem inegavelmente a eles.

– Oposição que não pode se dar senão na forma de um silêncio, silêncio que em *La chambre des enfants* é chamado um “*formidable agresseur*”. Ora, é

---

<sup>47</sup> “A voz de Paul ressoou, então, no quarto, tão firme, tão severa, tão plena de compunção que, se o timbre fosse menos agudo, jurar-se-ia ser aquela de um adulto. Cada palavra é articulada com esmero, como se fosse alguém que se sabe fazer obedecer e que não repetirá duas vezes. É a linguagem da autoridade na boca de uma criança. Amplificada pela majestade do tom, a voz de Paul parece cair de muito alto, como de uma montanha ou de uma sacada; e é bem provável que, para melhor dominar seu auditório, Paul tenha inventado, para a circunstância, de subir em um tablado formado de móveis rapidamente erguidos, segundo suas orientações, pelas outras crianças”.

<sup>48</sup> “— Que seja! Imitaremos Georges, para quem isso não está acima de suas forças!

— E serão recompensados por isso! Retenham o que disse a vocês: Georges falará, Georges salvará a todos nós! Assim como não poderia ter abandonado seu lugar enquanto as vozes das crianças por muito tempo se fizessem ouvir atrás da porta, ele agora experimenta, até à vertigem, a fascinação de seu mutismo, e comunga com eles na esperança de que serão libertados, libertados como ele”.

<sup>49</sup> “fina paródia da verbosidade pretenciosa dos mestres”.

graças à suprema agressão, a um assassinato – metafórico, onírico, fantasmático, pouco importa – que Georges o Taciturno, em *Mémoire démentielle*, enfrentará a autoridade do mestre e, por isso mesmo, do *logos* opressor. “*Acte justicier*”, “*acte héroïque*”, ato de libertação ao final. Ato que será cometido “*impersonnellement*”. É como se Outro se pudesse em obra – “*il s’entend frapper à la porte*” e tudo então se precipita. Assassinato também quase-mudo – toda a cena, aliás, é preenchida pelo “*sifflement intermitente d’asthmatique*” do padre. O que importa ali é o enfrentamento, visual – nenhuma altercação verbal – da figura infantil e da figura eclesiástica, e, por fim, o “*acte ultime*”: sem indicação da fonte (DES FORÊTS, 1960, p.122-123)<sup>50</sup>.

*Ce regard [...], il a prévu qu’il devrait en soutenir le poids brûlant ou sinon surseoir à son projet et perdre à jamais le bénéfice de l’exaltation qui l’inspire: il se tient immobile, interdit, fasciné, comme éternisé par la terreur, c’est à peine s’il parvient à glisser la main dans la poche de sa veste en vue de l’acte ultime.*

*Ici son rêve se découd. Il se souvient qu’ils demeurèrent un long moment dressés l’un vers l’autre comme des chiens qu’un soudain enchantement aurait figés. Il voit le prêtre, d’un geste d’autorité, lui désigner le banc. Il s’entend refuser avec insolence. Il voit alors le visage s’altérer, blêmir, ricaner de peur. Peut-être lui laissa-t-il le temps d’empoigner une fêrule dérisoire, mais non de l’en frapper: deux puissants coups de canif préviennent le geste, la soutane se fend, le grand corps noir vacille et s’effondre, les lorgnons se brisent sur le parquet, les lèvres d’où jaillit le sang balbucient quelques paroles inintelligibles (peut-être en latin), les yeux noyés le regardent à présent avec étonnement et sans colère... [...] Il replie la lame du canif qu’il empoche, reboutonne la soutane avec le sentiment de profaner un cadavre, ramasse le lorgnon éclaboussé pour le déposer soigneusement sur le bureau, pieusement referme les doigts encore chauds sur le manche en cuir, puis, comme si la situation perdait toute vérité dramatique pour prendre soudain à ses yeux une saveur bouffonne, il éclate de rire: mort au champ d’honneur, l’arme à la main!* (DES FORÊTS, 1960, p.122-123)<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> “formidável agressor”; “Ato justiceiro”, “ato heroico”; “impessoalmente”; “ele se ouve bater à porta”; “assovio intermitente do asmático”; “ato último”.

<sup>51</sup> “Esse olhar [...], ele previu que deveria sustentar desse olhar o peso abrasador ou, então, diferir seu projeto e perder para sempre o benefício da exaltação que o inspira; ele se mantém imóvel, surpreso, fascinado, como que eternizado pelo terror; quase não consegue deslizar a mão dentro do bolso de seu casaco face ao ato derradeiro. Aqui, seu sonho se torna desconexo. Lembra-se que permaneceram por um longo momento um face ao outro, como cães paralisados por um repentino encantamento. Ele vê o padre designar-lhe, com um gesto de autoridade, o banco. Ouve-se recusá-lo com insolência. Vê então o rosto se alterar, empalidecer, zombar de medo. Talvez ele lhe tivesse dado o tempo para empunhar uma fêrule derrisória, mas não de nele bater com ela: dois poderosos golpes de canivete previnem o gesto, o hábito abre-se, o grande corpo negro vacila e cai, os monóculos quebram-se ao chão, os lábios de onde escoo sangue balbuciam algumas palavras ininteligíveis (talvez em latim), os olhos fundos o olham agora com surpresa e sem ira [...] Ele volta a dobrar a lâmina do canivete, que coloca no bolso, volta a abotoar o hábito com o sentimento de profanar um cadáver, pega o monóculo sujo para colocá-lo cuidadosamente sobre a escrivaninha, devotamente fecha os dedos ainda quentes sobre os

Enfrentamento, situação-chave que permite ao sujeito a redescoberta de si e que devolve ao sujeito o que lhe é devido. E “*il éclate de rire*”! Do mutismo, do silêncio ao riso. Riso que se oferece como uma figura inicialmente fulminante. Riso “*incongru*”, “*explosif*”, “*immédiat*”, que “*dévoile le fond des choses*” (DES FORÉTS, 1997, p.38, p.98-99)<sup>52</sup>. Riso que se substitui à palavra articulada, riso que quiçá seja a outra face do silêncio, ambos a se oporem ao *logos* organizado, comandado por uma comunidade bastante precisa, aquela do universo de um colégio religioso interno. Riso que é igualmente como que uma reconquista de si, de um sujeito longamente despossuído por *ils* opressores – religiosos e seus comparsas juvenis – a infringirem castigos e humilhações. Riso que é expiação. Riso que de certo modo dá-se no mesmo tom e mesmo timbre que o canto libertador, igualmente expiatório e igualmente redentor, como se viu<sup>53</sup>. Fuga de uma exterioridade que

---

cabos de couro; em seguida, como se a situação perdesse toda verdade dramática para, subitamente, assumir a seus olhos um sabor jocoso, ele pôe-se ruidosamente a rir: morto no campo de batalha, com a arma na mão!”

<sup>52</sup> “cai na gargalhada”; “incongruente”, “explosivo”, “imediat”, “desvela o fundo das coisas”.

<sup>53</sup> Em *Le Bavard*, entretanto, a figura do riso é aquela do escárnio e do temor do escárnio. Relembre-se o anedótico da narrativa. Um jovem assume a narrativa para contar como ele se pôs a falar, ele, paradoxalmente, “*le silence même*” [“o silêncio em pessoa”]. Sua crise de logorréia acomete-o em “*une espèce de dancing où j’avais échoué avec quelques amis*” [“uma espécie de *dancing* onde eu caíra com alguns amigos”], um “*cabaret*”; após ter bebido “*huits verres d’alcool*” [“oito copos de bebida alcóolica”] (DES FORÉTS, 1973, p.21-22, p.37), seu estado é de completa embriaguez. Deixa-se em seguida obnubilar por uma bela mulher e invadir pelo desejo. Toma então para si a mulher, enfrentando a figura masculina que com ela dançava, não sem antes descrevê-la de modo pejorativo – “*un individu d’une taille ridiculemment courte, au nez busqué et aux cheveux rouges qui montaient en deux vagues inégales de chaque côté d’une raie impeccable coupée en son milieu par la visière d’une casquette collée presque sur la nuque*” [“um sujeito de estatura ridiculamente baixa, com nariz adunco e cabelos vermelhos que se espalhavam em duas ondas desiguais de cada lado de um repartido, impecavelmente cortado em seu centro pela aba de um boné quase grudado na nuca”] (DES FORÉTS, 1973, p.30). Após dançarem em silêncio, sentarem um face ao outro igualmente em silêncio, o *je* experimenta sua crise, a que chama sugestivamente de “*erection verbale*” [“ereção verbal”]: ele pôe-se a falar, a tagarelar, tomando por ouvinte a bela mulher que, diga-se de passagem, não falava francês. Pouco lhe importava: “*L’essentiel pour moi, c’était de bavarder, peu m’importait de quelle nature était mon bavardage*” [“Para mim, o essencial era conversar, sem que importasse a natureza de minha conversa”] (DES FORÉTS, 1973, p.63). A tagarelice igualmente significava para o *je* um “*élément réel d’émotion*” [“elemento real de emoção”] (DES FORÉTS, 1973, p.69) – mediado, é verdade, pela presença da bela estrangeira –, e o esquecimento temporário de um estado de “*solitude froide et triste (le plus souvent elle n’était en réalité ni froide ni triste, elle ne me paraissait telle à cet instant que par contraste avec mon désir)*” [“solidão fria e triste (com frequência ela não era nem fria nem triste, pareceu-me ser assim naquele instante apenas graças ao contraste com meu desejo)”] (DES FORÉTS, 1973, p.70). Mas o “drama” acaba por vir, e com ele a humilhação: aquela que parecia uma ouvinte atenta, interessada em colaborar com uma “*entente réciproque*” [“acordo recíproco”], não era “*somme toute qu’une putain comme les autres*” [“no final das contas senão uma puta como as outras”]. E da *putain* não poderia partir senão um “*brusque éclat de rire*” [“uma repentina gargalhada”] (DES FORÉTS, 1973, p.70). Uma gargalhada que marcará por completo a lembrança daquele acontecimento. Mais do que isso, ela assombrará toda sua memória: “*mais au moment où je croyais déjà tenir ce sourire, c’était un atroce éclat de rire qui envahissait tout le champ de ma mémoire. J’en étais quitte pour recommencer mes travaux d’approche en redoublant de prudence et de ruse, jusqu’à ce que des échecs répétés m’y fassent définitivement renoncer. En revanche, ce rire, je le voyais parfaitement, je ne le voyais que trop, et je craignais même que le souvenir pût m’en rester par-delà la mort*” [“mas no momento em que eu acreditava já dominar esse sorriso, foi uma atroz gargalhada que invadiu todo o campo de minha memória. Eu já estava preparado para

humilha para uma interioridade que acolhe: no dia seguinte, o executante do assassinato parte ao encontro de sua mãe, à sua espera na estação de trem; ao assassinato segue-se, então, o afeto materno e maternal, que lhe estende os braços nos quais o sujeito reconquistado mergulha. Mais do que isso: ele é acolhido por uma doce voz:

[...] *il entend encore la voix, la douce voix rieuse murmurer dans son cou ces mots émouvants, et peut-être insipides, ces mots qu'il se répète indéfiniment comme s'ils devaient lui infuser l'oubli total de ce qui va suivre qui est presque identique à ce qui aura précédé, presque identique à ce qui suivra, ces trois mots tendres qui ferment le cycle de son délire circulaire: mon petit chéri, mon petit chéri...* (DES FORÊTS, 1960, p.127)<sup>54</sup>.

– Voz(es) e palavras em *ostinato*. Mesmo que a escrita da memória sempre seja obsedada pelo silêncio, seu verdadeiro companheiro. Em uma das muitas páginas de *Le Bavard* em que o eu confessional busca contar aquele seu mal chamado *tagarelice*<sup>55</sup>, interpelando para tanto um outro, leitor, mesmo que suspeito, há sua necessidade (falaciosa? cumpre se interrogar) de convocar o reverso do fala: “[...] *me comprendra-*

---

recomeçar meus trabalhos de aproximação, duplicando a prudência e a astúcia, até que malogros repetidos me fazem definitivamente renunciar a tal tarefa. Aquele riso, ao contrário, eu o via perfeitamente, via-o demasiado, e temia mesmo que sua lembrança pudesse perdurar para além da morte] (DES FORÊTS, 1973, p.76).

<sup>54</sup> “[...] ainda ouve a voz, a doce voz sorridente murmurar em sua nuca aquelas palavras comoventes, e talvez insípidas, aquelas palavras que ele repete indefinidamente como se a elas devesse infundir o esquecimento total do que se seguirá, que é quase idêntico ao que terá precedido, quase idêntico ao se seguirá, aquelas três palavras ternas que fecham o ciclo de seu delírio circular: meu pequeno querido, meu pequeno querido...”

<sup>55</sup> Uma *macula*... À crise de *tagarelice* em *Le Bavard* sucede a *mise en scène* de uma punição, de uma auto-punição com caráter expiatório. Após a humilhação do riso da bela espanhola, o *tagarelice* procura refúgio do lado de fora do *dancing*, até chegar a um “*jardin public*” [“jardim público”], onde seu rival o acurrulará e o espancará impiedosamente. O que interessa assinalar da cena é o consentimento do agredido, sua necessidade de ser punido por ter sido surpreendido em franca crise de *tagarelice*: “*Ce n'était pas donc avec la fierté du combattant, avec un désir de succès, de domination ou de gloire, que j'allais l'affronter, mais avec la passive humilité d'une victime librement consentante, à laquelle il semble normal et pleinement souhaitable d'encourir le châtement qu'elle sait avoir mérité; je n'avais pas à vaincre un ennemi, j'avais à me livrer aux coups d'un homme qui m'apparaissait à proprement parler comme le juste exécuteur désigné pour me purifier de ma souillure*” [“Não era com o orgulho do combatente, com um desejo de sucesso, de dominação ou de glória, que eu iria enfrentá-lo, mas com a humildade passiva de uma vítima que livremente consentia, vítima a quem parece normal e plenamente desejável sofrer o castigo que ela sabe ter merecido; eu não tinha um inimigo a vencer, eu me entregaria às pancadas de um homem que, a meu ver, apresentava-se-me, na verdade, como o justo executante designado para me purificar de minha mácula”] (DES FORÊTS, 1973, p.100).

Talvez fosse possível reconhecer em tal episódio a metáfora da própria escrita auto(bio)gráfica que, a bem se pensar, e nos termos de Nathalie Barberger, é “*l'étrange punition de celui qui, pour se dire, est contraint à une dépropriation, condamné à emprunter les longs et pénibles détours d'une langue étrangère [...] Écriture coupable, mais aussi écriture de qui se rend coupable de trahison, et de qui, écrivant, accroît toujours sa faute, s'éloigne toujours davantage de l'origine et la présence*” [“a estranha punição daquele que, para se dizer, se vê obrigado a uma desapropriação, condenado a emprestar os longos e penosos desvios de uma língua estrangeira”] (BARBERGER, 1998, p.191). *Le Bavard* seria assim uma espécie de inevitável e inexplicável castigo.

*t-on si je dis que j'ai moins besoin de complicité, d'approbation, de respect, d'intérêt que de silence? Ah le silence!* (DES FORÊTS, 1973, p.79)<sup>56</sup>.

Silêncio, pois, e igualmente em *ostinato*.

– Tanto mais porque “*un mot de trop met tout en péril*” (DES FORÊTS, 1997, p.93)<sup>57</sup>. Tanto mais porque toda a obra de Louis-René Des Forêts interroga-se, dolorosamente, desesperadamente, sobre como dizer/contar a memória – que é sempre “*atrophiée*” – sem se deixar ludibriar pela linguagem. Quiçá assumindo a narração como um Outro, como uma personagem, como um *je in figura*, que é uma *personne tierce*<sup>58</sup>. Um *il*.

*La troisième personne pour s'affirmer contre le défaut de la première. Il est ce que je fus, non ce que je suis qui n'a pas de présence réelle. À moins d'y voir l'unique et dernier recours pour se décharger de sa propre personne*<sup>59</sup>.

*Non, ce n'est ni lui ni moi, c'est le monde qui parle. C'est sa terrible beauté* (DES FORÊTS, 1997, p.66)<sup>60</sup>.

E ocorre que esse mundo que fala é aquele da *fictio*. *Ficção* mais apta a desenhar o mapa da memória de um *autres-il-je* que se constrói. Não por acaso as doze últimas páginas de *Ostinato* abrem-se sobre o dístico, mais uma vez, da figura do naufrago

<sup>56</sup> “[...] serei compreendido se disser que necessito menos de cumplicidade, de aprovação, de respeito, de interesse do que de silêncio? Ah, o silêncio!”.

<sup>57</sup> “Uma palavra a mais pode pôr tudo a perder”. Como, de certo modo, parece ter ocorrido com o *je* cometido de logorréia em *Le Bavard*.

<sup>58</sup> Em vocabulário jurídico, vale a observação, uma *personne tierce* é aquela que não pode ser circunscrita, definida, engajada por um ato jurídico. É como se houvesse um vazio de pessoa...

<sup>59</sup> Em *Le Bavard*, esse processo de esvaziamento da pessoa passa, por exemplo, pela máscara, pela *persona*. Em diversas passagens de seu relato do episódio no *dancing*, o *je* afirma estar bastante diferente de si mesmo (“*Mais ce jour-là, j'étais décidément très différent de moi-même*”, DES FORÊTS, 1973, p.40); será ele o “*acteur principal, autant dire le seul, de la scène*” [“o ator principal, vale mesmo dizer o único, da cena”] (DES FORÊTS, 1973, p.45). – da qual aliás descreve com precisão o *décor*. Não se trata, pois, mais de *je* mas de Outro; de um *je autre* que se assumirá como personagem e que, no final das contas, tornar-se-á sua *propría personagem*, graças a um relato que organiza para si uma nova vida. Não surpreende, aliás, que ao descrever sua crise de tagarelice, este *je* se descubra a-temporal, sem raízes: “*Je crois que je ne parlai pas aussi longtemps qu'il me parut: le temps n'existait plus, ou plutôt j'étais hors du temps [...] Je veux dire que le monde des préoccupations humaines était soudain suspendu, en quelque sorte endormi et contraint à un merveilleux armistice; le temps était annihilé, les liens avec les choses extérieures abolis*” [“Creio que não falei tão demoradamente quanto me pareceu: o tempo não mais existia, ou, antes, eu estava fora do tempo [...] Quero dizer que o mundo das preocupações humanas estava repentinamente suspenso, de certo modo adormecido e obrigado a um maravilhoso armistício; o tempo estava aniquilado, abolidos os laços com as coisas exteriores”] (DES FORÊTS, 1973, p.65).

<sup>60</sup> “A terceira pessoa para se afirmar contra a falta da primeira. Ele é o que fui, não o que sou que não tem presença real. A menos de ali ver o único e derradeiro recurso para se libertar de sua própria pessoa. Não, não é nem ele nem eu, é o mundo que fala. Eis sua terrível beleza”.

e do naufrágio: *À la dérive*. À deriva de uma escrita de si que se sabe titubeante, turbulenta pois que não há senão a verdade do imaginário – e do imaginado – que conta para o conhecimento de si:

*Là où la fiction se substitute au réel, le climat devient moins pesant, la vision plus large, l'être y respire enfin dans son élément et retrouve sans effort une liberté de mouvement qui le porte, se jouant des contraintes, au sommet de ses capacités inventives, sources elles-mêmes de vérité, pour autant que par une sorte de transmutation il fait de l'imaginaire son domaine inaliénable* (DES FORÊTS, 1997, p.211)<sup>61</sup>.

– “Imaginário” como “domínio inalienável”. Ou, em outras palavras, segundo outro brevíssimo aforismo de *Ostinato*: “*Des mirages, rien que des mirages façonnés par les mots pour peupler le désert de l'oubli*” (DES FORÊTS, 1997, p.138)<sup>62</sup>. Miragens que acabo por revelar a insanidade, e a impossibilidade – ou mesmo seu resultado desastroso –, da tarefa auto(bio)gráfica. Por isso mesmo seu autor é um “*héros de l'échec*” (BARBERGER, 1998, p.35), dominado pela memória demencial:

*C'est ainsi qu'il se laisse peu à peu dévoyer par une mémoire monstrueusement active à laquelle il ne permettait de s'exercer que sur un fragmente précis, mais très limité, de son passé, rejetant à l'oubli tout ce qui lui était antérieur ou consécutif [...] Jour après jour, nuit après nuit, il recensa les faits pour les classer ensuite avec soin dans leur ordre chronologique jusqu'à ce que, cette récapitulation étant achevée, bien que toujours perfectible, il dût imaginer ce qu'il ne pouvait plus se remémorer [...] Il gaspilla ses dernières forces dans ce délire minutieux pour finir peut-être comme tout un chacun – bête et un peu fatigué* (DES FORÊTS, 1960, p.95)<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> “Lá onde a ficção se substitui ao real o clima torna-se menos denso, a visão mais ampla, o ser ali respira enfim em seu elemento e reencontra sem esforço uma liberdade de movimento que o sustenta, zombando dos constrangimentos, no ápice de suas capacidades inventivas, elas próprias fontes de verdade, de tal modo que por uma espécie de transmutação ele faz do imaginário seu domínio inalienável”.

<sup>62</sup> “Miragens, tão somente miragens moldadas pelas palavras para povoar o deserto do esquecimento”.

<sup>63</sup> “É assim que ele se deixou pouco a pouco desencaminhar por uma memória monstruosa ativa à qual não se permita exercitar senão sobre um fragmento preciso, mas bastante limitado, de seu passado, relegando ao esquecimento tudo o que lhe era anterior ou consecutivo [...] Dia após dia, noite após noite, recensou os fatos para em seguida classifica-los com cuidado em sua ordem cronológica até que, ao término dessa recapitulação, embora sempre perfectível, ele devesse imaginar que não mais podia se rememorar [...] Gastou suas últimas forças nesse delírio minucioso para quicá terminar como todos – tolo e um pouco cansado”.

## Ex-ergo interrogativo

“*Mais que diable avons-nous besoin d'une langue et d'une plume?*” (DES FORÊTS, 1973, p.46)<sup>64</sup>. Para se entregar, sim, é fato, ao exercício da confissão, com todos os seus *topoi*, sobretudo aquele da sinceridade. Entretanto, e *Le Bavard* é paradigmático a respeito, a obra de Des Forêts joga sem cessar com a suspensão e revocação dos lugares-comuns que organizam a escrita de si<sup>65</sup>. Afirmação e negação – mesmo denegação – de um autor construído (apenas) pela grafia. Que chega mesmo a afrontar seu leitor:

*Est-ce que je n'aurais pas l'imagination un peu plus prompte que la mémoire? Vous trouvez que je vais quand même un peu fort: feindre de douter de ses propres affirmations, c'est là le comble de l'impertinence ou de la mauvaise foi. Et si je ne simulais pas le doute, et si je ne doutais pas, et si je savais parfaitement à quoi m'en tenir sur la véracité de mes propos et si enfin tout mon bavardage n'était que mensonge? [...] Ayez le bon esprit de ne pas vous courroucer de l'abus que j'ai fait de votre crédulité, glissant à votre insu quelques vérités au milieu de tant de mensonges que je vous donnais pour des vérités, dans l'idée qui s'est vérifiée que les premières ne se distingueraient en rien des secondes* (DES FORÊTS, 1973, p.140-141)<sup>66</sup>.

Que, sem pudor e à maneira de uma provocação, profere um desconcertante *Je mens!* [“Eu minto!”] (DES FORÊTS, 1973, p.76). Tal seria, pois, o projeto auto(bio)gráfico de Louis-René Des Forêts.

COSTA, L. de A. Between-*Je*, between-*Il* and between-*Autres*, the memory: Louis-René Des Forêts. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.161-184, jul./dez. 2012.

<sup>64</sup> “Mas, com que diabolos!, por que temos necessidade de uma língua e de uma pluma?”

<sup>65</sup> É o próprio tagarela quem fala: “*Ce n'est donc pas pour le plaisir de vous entretenir de moi-même que j'ai pris la plume, ce n'est pas non plus pour mettre en vedette mes dons littéraires. Là, je suis contraint d'ouvrir une parenthèse, mais vous avez dû éprouver vous-mêmes que sitôt que vous tentez de vous expliquer avec franchise, vous vous trouvez contraint de faire suivre chacune de vos phrases affirmatives d'une dubitative, ce qui équivaut le plus souvent à nier ce que vous venez d'affirmer*” [“Não é, pois, pelo prazer de lhes falar sobre mim mesmo que tomei da pluma, tampouco para colocar em destaque meus dons literários. Aqui, sou obrigado a abrir um parêntese, mas vocês mesmos já experimentaram que, quando tentam explicar a si próprios com franqueza, são obrigados a fazer acompanhar suas frases afirmativas de uma dubitativa, o que com frequência equivale a negar o que acabam de afirmar”] (DES FORÊTS, 1973, p.9).

<sup>66</sup> “Será que não teria eu a imaginação um pouco mais diligente que a memória? Pensam vocês que eu exagero: fingir duvidar de suas próprias afirmações, eis aí o cúmulo da impertinência ou da má fé. E se eu não simulasse a dúvida, e se eu não duvidasse, e se eu eucesse perfeitamente a veracidade de minhas proposições e se, enfim, toda minha tagarelice não fosse senão mentira? [...] Sejam benevolentes para não se enraivecerem com o abuso que faço de sua credulidade, insinuando contra sua vontade algumas verdades no meio de tantas mentiras que eu afirmava serem verdades, segundo a ideia de que as primeiras em nada se distinguem das segundas”.

- **ABSTRACT:** *A stubbornness runs quietly through all Louis-René Des Forêts's works: a stubborn purpose of wandering through paths of subjectivity by means of a writing that can only be inscribed by the voice, and by the memory for sounds, odors and rumors. Everything there is written as a (dis)organized mass of "figures of chance fading slowly, various sort of traces, fleeting lines of life, false reflections, and dubious signs that language, seeking a hearth, has inscribed as through fraud and from the exterior[...]"(Ostinato. DES FOREST, 1997, p.15). In Des Forêts's work tenuous borders between the reality of a subject writing himself and his phantasmagoria make it impossible to effectively distinguish between fable and "truth of a fable". In fact, memory is a kind of dementia, as one of his titles indicates, built up – not without some suspicion of unwanted "rhetorical rapture" – on sequencing memories one upon the other, resonating indefinitely through a poetic prose with an air of incompleteness. A prose to come, a writing of subjectivity, or simply a self-writing . Among je, il and autres, what seems finally insinuated is the memory of what remains and, above all, ultimately, the (written) memory of death which does nothing but prowl every autography.*
- **KEYWORDS:** *Memory. Writing. Subject. Phantasmagoria. Death.*

## Referências

- BARBERGER, N. **Michel Leiris, l'écriture du deuil.** Villeneuve-d'Asq: Presses Universitaire Septentrion, 1998.
- BARTHES, R. **La chambre claire.** Paris: Gallimard, 1980.
- BAUDELAIRE, C. **Journaux intimes.** Paris: J. Corti, 1949.
- BLANCHOT, M. **L'espace littéraire.** Paris: Gallimard, 1955.
- BONNEFOY, Y. Le désordre. In: \_\_\_\_\_. **La longue chaîne de l'ancre.** Paris: Mercure de France, 2008. p.7-26.
- DES FORÊTS, L.-R. **La chambre des enfants.** Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Le Bavard.** Paris: Gallimard, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Ostinato.** Paris: Gallimard, 1997.
- FANTASMAGORIE. In: DICTIONNAIRE de l'Académie Française. 1835. Disponível em: <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>>. Acesso em: 30 out. 2013. Não paginado.

\_\_\_\_\_. In: LITTRÉ, E. Dictionnaire de la langue française. 1872-1877. Disponível em: <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautresfois>>. Acesso em: 30 out. 2013. Não paginado.

FANTÔME. In: DICTIONNAIRE de l'Académie Française. 1835. Disponível em: <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautresfois>>. Acesso em: 30 out. 2013. Não paginado.

LITTRÉ, E. **Dictionnaire de la langue française**. 1872-1877. Disponível em: <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautresfois>>. Acesso em: 30 out. 2013. Não paginado.

VESTIGE. In: DICTIONNAIRE de l'Académie Française 1835. Disponível em: <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautresfois>>. Acesso em: 30 out. 2013. Não paginado.

# AQUÉM OU ALÉM DAS METÁFORAS: A ESCRITA POÉTICA NA FILOSOFIA DE DELEUZE

Annita Costa MALUFE\*

- **RESUMO:** Um dos principais filósofos contemporâneos, Gilles Deleuze (1925-1995) construiu seu pensamento em estreita ligação com a literatura. Pode-se dizer que, em Deleuze, linguagem e pensamento estão em pressuposição recíproca, de modo que a construção conceitual se dá inseparavelmente da construção de um estilo na escrita, como ele mesmo afirmava. O artigo aborda a concepção de linguagem presente em sua filosofia a partir da observação de seu próprio estilo. Nosso objetivo é explicitar o modo não-metafórico, e consequentemente não-representacional, de compreensão da escrita poética aí proposto, tendo em vista, com isto, a pertinência da filosofia de Deleuze com certas tendências poéticas modernas e contemporâneas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Metáfora. Gilles Deleuze. Escrita. Poética.

É conhecida a antipatia que o filósofo Gilles Deleuze nutria pelo conceito de metáfora. Não são poucos os momentos de sua obra nos quais ele se posiciona contra uma visão metafórica da linguagem. E, ainda, contra uma visão retórica tanto da filosofia quanto da literatura. Talvez por isto mesmo os críticos a Deleuze gostem tanto de insistir na avaliação de que sua filosofia seria repleta de metáforas; de que, a despeito de toda a sua recusa das figuras de linguagem, seus conceitos seriam imbuídos de uma forte e inegável carga metafórica. Tal avaliação muitas vezes resvala no comentário de que sua obra estaria mais próxima à literatura do que à filosofia. Deleuze seria, para muitos, antes escritor do que filósofo.

Para alguns desses críticos, provavelmente, a própria literatura se confunde com a retórica; e o estilo, portanto, seria resultado da utilização competente de figuras de linguagem. Neste caso, a literatura acaba sendo a habilidade de bem empregar recursos retóricos, os *tropos*, que teriam como função dar um uso figurado à linguagem. Recursos imbuídos de bem transmitir uma ideia: algo anterior, preexistente, que existe na independência do texto. O estilo se aproxima aqui da ornamentação,

---

\* Pós-doutoranda no Departamento de Teoria Literária da FFLCH/ USP (CNPq). São Paulo, SP – Brasil. 05508-080-annitacostamalufe@gmail.com

Artigo recebido em 07/10/2012 e aprovado em 06/09/2013.

dos ornamentos que podem bem transmitir uma ideia; e a concepção de literatura neste caso é aquela que se liga à tradição mimética, esta que começa com a *Poética* de Aristóteles, mas que vai ganhando diferentes contornos ao longo da história do pensamento ocidental. Segundo esta concepção mimética – e, mais adiante, retórica – aquilo que chamamos de literatura é um tipo de texto que tem como função transmitir ou bem imitar uma ideia abstrata, preexistente (que em alguns casos pode ser Deus, por exemplo). Consequentemente, é um tipo de texto que encontra sua legitimação em algo que está fora dele e que seria mais legítimo ou verdadeiro do que ele.

Assim, neste caso, dizer “Deleuze fazia literatura” tem ares de dizer: o que Deleuze fazia era enfeitar a linguagem com belos recursos retóricos. Ao mesmo tempo, pode equivaler a dizer: Deleuze fazia literatura e não filosofia. Por detrás dessas afirmações, a concepção que está embutida é aquela segundo a qual filosofia e literatura são duas atividades excludentes. Uma se vale cientificamente da linguagem, já a outra dela se vale ornamentalmente. Uma trabalha no terreno do real e outra no do imaginário. Uma nos dá a verdade e outra a ficção. Uma trabalha com o pensamento, com o conteúdo, e outra com as palavras, com a forma ou a expressão.

Ainda que se argumente que uma ficção também pode nos dar a ver o real, ou que, por vias indiretas, um poema é tão capaz de nos aproximar da “verdade” quanto a filosofia ou a ciência, ainda assim, o que insiste é a mesma lógica que parece legitimar um campo em detrimento do outro, como se um fosse um campo próprio da verdade e o outro seu campo figurado. Como se vê, é a mesma lógica que vai possibilitar o conceito de metáfora. Lógica da representação, que cria dois planos paralelos, excludentes, apartados; planos cuja ligação é assegurada por uma ideia abstrata como pivô de uma relação transcendente. Há um plano suprassensível da ideia, de um lado (ou por cima) e, de outro (ou por baixo), um plano dos corpos materiais, concretos. Ou, ainda, um plano da verdade, outro da mentira. Em termos materiais ou concretos, esses planos não se cruzam, não se misturam. Eles só podem estabelecer entre si relações de espelhamento, relações de equivalência, similaridade, analogia, e portanto relações de substituição.

A lógica da metáfora perpetua esta relação. Pois nela temos de um lado um campo próprio ao qual pertence uma palavra, ou seja, um campo original ao qual ela pertenceria de fato e de direito, e de outro um campo figurado, no qual a palavra é uma espécie de visitante ou intruso. E assim ela é transportada de um domínio para outro. Então se eu digo que “seu rosto é uma lua”, do ponto de vista da metáfora estaria transportando a palavra lua do domínio original dela, no qual ela designa o satélite que gira em torno da Terra, e utilizando-a num sentido figurado, que ficciona uma lua no lugar do rosto, que substitui o rosto real por um rosto imaginário. Isto é, se eu defino esta frase como uma metáfora, se a vejo desse modo, estou assumindo

três pressupostos, ao menos: 1) existem dois campos distintos, dois planos paralelos que não se misturam; 2) um desses planos é mais real ou legítimo do que o outro; 3) há um conceito abstrato que garante a relação entre esses dois planos, uma vez que entre eles não há relação “real”, um conceito ausente deles, suprassensível, que cria entre eles uma relação indireta.

Há quem argumente, como por exemplo Nietzsche (1999) em seu ensaio *Da retórica*, que todas as palavras seriam, no fundo, metáforas. Para ele, não há diferença entre sentido próprio e figurado, pois é da natureza da palavra ser um tropo; todas elas são, em sua origem, designações impróprias, todas são resultados de transportes, derivações. E ainda, como determinar qual seria o campo verdadeiramente originário de uma palavra? Discussão filológica sem fim. Ao que poderíamos acrescentar que, se do ponto de vista retórico todas as palavras seriam designações impróprias, o conceito de metáfora se generaliza a tal ponto que perde sua especificidade, sua funcionalidade. Dizer que tudo é metáfora equivale, assim, a descartar a necessidade do conceito de metáfora. Ou ainda, equivale a dizer que as metáforas poéticas ou literárias nada mais são do que a repetição de um funcionamento que é o das próprias palavras, em seu uso cotidiano, em sua aparição enquanto linguagem.

Para o que nos interessa, basta notarmos que o conceito de metáfora subentende a lógica de dois campos paralelos e excludentes. Campos que encontrarão equivalências momentâneas, mais ou menos inusitadas, mas de todo modo, equivalências que pressupõem um movimento de substituição – isto no lugar daquilo, isto tomado por aquilo – baseado no pressuposto de que as palavras possuem um sentido próprio e, vez por outra, podem ser usadas em sentido figurado. E ainda que, ao serem emprestadas para o outro campo, preservam uma separação intransponível, esta mesma separação que opera no esquema da representação: temos de um lado a palavra, de outro, os corpos; temos de um lado o campo semântico X (o da astronomia = lua), de outro o campo Y (o da anatomia = rosto) e eles jamais podem de fato se cruzar, se intercontaminar, se interdeslocar – a não ser no sonho, na fantasia, no imaginário – ou seja, a não ser em um plano paralelo ao real. É toda uma lógica de planos excludentes e pressupostos, como a verdade e a mentira ou o real e o imaginário.

## Literalidade

Deleuze se refere, na aula gravada de 15/01/1985, a uma ruptura com a metáfora no Nouveau Roman, especialmente em Robbe-Grillet e Marguerite Duras, e também no novo cinema (que ele desenvolve em Imagem-tempo). O que já estaria, segundo ele, em Kafka, autor que também condenava a metáfora, em prol da imagem:

“ou você fala literalmente ou você não fala nada”, “é preciso falar literalmente, por isso todas as figuras são ultrapassadas”, diz Deleuze (1985b).

A literalidade foi um aspecto da escrita de Deleuze explorado por François Zourabichvili, um dos raros estudiosos a se preocupar não apenas com o que Deleuze falou *sobre* a linguagem mas sobretudo em “como” ele fez isto, como operava com as palavras e o quanto seu pensamento inevitavelmente passava por modos de criar linguagem. Zourabichvili propõe, em ao menos três artigos mais centrados nesta questão, que a escrita de Deleuze seria literal. Não há novidade aqui, uma vez que era o próprio Deleuze quem afirmava isto, e com certa frequência – “falo literalmente”<sup>1</sup>, mas Zourabichvili vai desenvolver justamente as implicações desta tal literalidade e por que ela exigiria uma outra lógica que não aquela da metáfora. O sentido literal para Deleuze, portanto, não se confunde com o sentido próprio. Ele não se contraporia ao sentido figurado, mas sim à lógica que instaura esta separação entre o próprio e o figurado – um sentido originário e mais real de uma palavra versus um sentido derivado, imaginário. De modo que o “literal” em Deleuze não é sinônimo de sentido próprio em oposição ao figurado, mas é antes a subversão desta oposição, na proposta de um novo modo de escrever, ler, compreender. Como afirma Deleuze em seus *Diálogos* com Claire Parnet: “Não há palavras próprias, tampouco metáforas” (DELEUZE; PARNET, 1996, p.9).

Este uso literal seria, segundo Zourabichvili (2008), o uso requerido por uma filosofia da imanência. Ele vai dizer que, afinal: “[...] a imanência não é algo que se possa afirmar sem se fazer (seria contraditório dar a ela simplesmente uma representação, ela que subverte a ordem da representação por aquela da produção)” (ZOURABICHVILI, 2008, p.247, tradução nossa)<sup>2</sup>. A imanência, mais do que uma tese filosófica, diz ele, é uma certa prática filosófica, um modo de se praticar filosofia, implicando por consequência um modo de articular o discurso – uma vez que o fazer da filosofia se encontra na linguagem. E esta prática filosófica imanente pede este modo de uso da linguagem que seria a literalidade; modo que por sua vez também substituiria, no uso da língua, a ordem da representação pela da produção.

Assim, o “modo de escrita” de um pensamento da imanência é o modo de escrita literal, que é também o “ao pé da letra”, em oposição a um uso metafórico, que opera na ordem da representação. Modo que implica em uma lógica incompatível com aquela que separa em dois planos pressupostos e paralelos um sentido próprio e um figurado – e que, por extensão, separava, em planos pressupostos e paralelos, palavras e corpos, linguagem e pensamento, expressão e conteúdo, significante e significado,

---

<sup>1</sup> Zourabichvili (2005) enumera diversas ocorrências, dentre aulas e textos de Deleuze, em que a ideia de literal e literalidade é evocada; aqui ele se refere à aula citada acima, do dia 15/01/85 (DELEUZE, 1985b).

<sup>2</sup> “[...]l’immanence n’est pas quelque chose qui puisse s’affirmer sans se faire (il serait contradictoire d’en donner simplement une représentation, elle qui subvertit l’ordre de la représentation pour lui substituer la production)”.

e assim por diante. Na nova lógica implicada em um pensamento da imanência, não tem sentido se falar em campos de saber ou campos próprios. Se o plano de imanência, como vemos na definição de Deleuze e Guattari, desconhece sujeitos, formas e funções, como poderíamos, nele, identificar campos de conhecimento ou disciplinas?

Ao afirmar por exemplo que “o cérebro é uma erva”, diz Zourabichvili (2005), Deleuze não opera uma relação metafórica, de transporte entre campos disciplinares, mas promove um acoplamento inédito. Não se trata de transportar o termo “erva” para um campo impróprio, enquanto conceito ou mesmo imagem, não se trata de operar uma relação de analogia, mas trata-se sim de promover uma junção inédita em que a própria definição de cérebro é modificada. Ou em que emerge uma nova concepção desta palavra. É um novo conceito que nasce desta junção, conceito que inexistia antes que ela se operasse. Não podemos crer, nesta lógica, em dois conceitos preexistentes (“cérebro” e “erva”) que se encontrariam nesta fórmula (“o cérebro é uma erva”) – mesmo que se diga que isto ocorre pela primeira vez ou que se defenda a originalidade das metáforas poéticas ou filosóficas. É preciso, antes, imaginar que os termos estão eles mesmos se definindo ali, fazendo-se no momento do texto, pela primeira vez. “Cérebro” e “erva” são sistemas abertos, que sofrem mutações ao se ligarem – entre si ou entre outras palavras, com outros conceitos, em outros contextos.

O conceito de devir, que perpassa toda a filosofia de Deleuze e é mais explicitamente tratado na obra *Mil platôs*, escrita em parceria com Félix Guattari, é o que se faz presente nesta concepção da língua como uma continuidade de engates inesperados. Ao unir “cérebro” e “erva” (ou “inconsciente” e “máquina”, por exemplo), Deleuze cria um acoplamento inédito: um bloco de devir. Trata-se de uma conexão, um encaixe que cria continuidade entre termos que, a princípio, não estavam juntos. Neste instante, algo se passa entre eles e os liga em nova configuração. Algo em que ambos se deslocam e se redefinem, fazendo saltar uma relação que não estava prevista ou esperada nos termos iniciais.

De algum modo, o pensamento da imanência não se faz sem a crença de que as palavras, e os conceitos portanto, são sistemas abertos, que sofrem mutações a todo momento, dependendo dos termos aos quais se ligam. Não que as palavras não tenham certa permanência significante; seria ingênuo supor que ao dizer “cérebro” não haja toda uma cadeia de significação acionada, memórias e hábitos arraigados e fixações bastante aderentes. Entretanto, é preciso notar a metaestabilidade da própria significação. Zourabichvili (2005) chama a atenção para o fato de que, para Deleuze, interessa não somente o fato de que toda significação já é sempre contaminada por outras, mas ainda o fato de que essas contaminações mudam a todo tempo, são contaminações móveis.

Assinala-se aí o duplo caráter de toda palavra: de um lado, uma forma aparentemente fixa, de relações acostumadas entre significante e significado e, de outro lado, um novelo de forças em movimento, em equilíbrio metaestável, sempre com pontas abertas para se engajar em novas relações, novas contaminações. Esta maleabilidade seria, para Deleuze, uma espécie de pressuposto para que a linguagem se dê – para que novos sentidos sejam, a todo tempo, possíveis. De modo que dizer “falo literalmente” equivale também a um certo modo de leitura ou escuta; equivale a propor “ouça-me literalmente”, ao pé da letra, mesmo quando digo essas frases que têm a aparência de metáforas: o inconsciente é uma máquina, o livro é um rizoma, o cérebro é uma erva.

Como destaca Zourabichvili (2005), é evidente que Deleuze não afirma, ao dizer isto e negar o sentido figurado, que suas palavras são usadas em sentido “próprio”. Mas ele propõe um outro tipo de escuta/leitura, que já não se engaja no desvendamento de sentidos próprios, originários, significações totalizadoras, aguardando por detrás das imagens de um texto ou uma fala. Ou seja, não acreditemos que, apenas por usar imagens ou por se valer de conceitos que do ponto de vista retórico parecem “deslocados” de seu campo originário, está-se valendo de figurações, de sentidos que escamoteiam um sentido mais verdadeiro ou mais real por detrás de ornamentações que remeteriam ao imaginário. Tal concepção, que se apoia na linguagem enquanto representação, mantém uma separação, em planos hierárquicos, entre linguagem e pensamento. A linguagem aí parece ser mero espelho ou encarnação de algo que a preexiste, no campo puro das ideias e é a isto que talvez Deleuze tenha tentado fugir, ainda que soubesse da extrema pregnância dessa faceta representacional da própria linguagem. Nosso hábito, tão culturalmente arraigado, de tratar a escrita como um código.

## Fluxo e corte

O que se fará necessário no percurso de Deleuze, portanto, será um outro uso da linguagem. Uso este que, certamente, ele já encontrava em escritores como Kafka, Proust, Péguy, Beckett, Faulkner, Henry James, Artaud, dentre tantos outros que alimentaram a filosofia de Deleuze do início ao fim. Um “tratamento menor” da língua, ou uma minoração da língua maior, definirão mais tarde ele e Guattari. Um uso que parece descartar ou subverter a linguagem enquanto código. “Tratar a escrita como um fluxo e não um código” é um desejo que aparece na fala de Deleuze (2000), em uma carta<sup>3</sup>, ao se referir à necessidade que teria impulsionado uma mudança em

---

<sup>3</sup> “Comecei então a fazer dois livros nesse sentido vagabundo, *Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*. Não tenho ilusões: ainda estão cheios de um aparato universitário, são pesados, mas tento sacudir algo, fazer com

seu estilo, principalmente a partir da escrita de *Diferença e repetição* (DELEUZE, 1968), livro em que ele inaugura um pensamento mais autoral, ou seja, em que sua criação conceitual se acelera.

Neste tratamento da escrita como um fluxo, em lugar de um código, podemos localizar a questão de um uso literal que substitui o uso metafórico. Ao invés de uma linguagem que funciona como código, e que o funcionamento é assegurado por relações fixas e preexistentes entre um significado e um significante – entre um plano abstrato (da ideia) e um concreto (do corpo, do som da palavra) –, ao invés desta lógica de dois planos paralelos, uma linguagem que funciona como um fluxo imanente. Isto é, funciona como uma esteira, que arrasta e se conjuga com todo tipo de coisa, significado, som, corpo, ideia, fragmentos... tudo se intermodulando em um plano único, em um mesmo nível, numa relação horizontal.

Se as obras *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*<sup>4</sup> marcam uma espécie de salto no estilo de Deleuze, em direção a este outro uso da linguagem, é no encontro com Félix Guattari que se daria um salto ainda maior neste sentido. O tratamento da escrita enquanto fluxo é nitidamente radicalizado em *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 1972), livro que trabalhará o conceito de desejo justamente como esta dinâmica do fluxo e do corte de fluxo. É então como se a escrita de *O anti-Édipo* colocasse em prática ou escancarasse em seu próprio corpo – corpo do escrito – esta dinâmica do desejo, em uma escrita-fluxo-contínuo que carrega consigo os mais diversos fragmentos de coisas, códigos, campos de saber, autores, conceitos.

A pressuposição recíproca entre “o que” *O anti-Édipo* diz e “como” ele o diz é assinalada por Zourabichvili (2008) ao remarcar a mudança no conceito de inconsciente operada por esta obra: em *O anti-Édipo* o que está em jogo é uma passagem da concepção do inconsciente como *teatro* a uma concepção do inconsciente como *usina*. E, para dar conta dessa passagem, é a própria escrita de *O anti-Édipo* que será submetida a esta mesma passagem; é a própria escrita que, no lugar de ser tratada como teatro, torna-se uma *usina*. A escrita da obra dramatiza o processo de produção do desejo, é ela que se mostra enquanto máquina desejante, diz Zourabichvili (2008) em seu artigo incluído em *Ateliers sur L'Anti-Cedipe*.

O que se coloca em prática na composição desse primeiro livro conjunto de Deleuze e Guattari, assim, é a concepção da escrita como um fluxo entre outros fluxos, um corpo entre outros corpos. Como diz Deleuze (2000, p.17):

---

que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como um fluxo, não como um código” (DELEUZE, 2000, p.15).

<sup>4</sup> Cf. DELEUZE, 1968, 1969.

Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.

Estamos diante de uma concepção material do livro, a ideia do corpo do escrito ou do corpo do livro, como salienta André Bouaniche em seu artigo, também presente no volume *Ateliers sur L'Anti-Édipo* (CORNIBERT; GODDARD, 2008). Para ele, trata-se da intensificação dessa ideia do texto como um corpo real, interventivo na realidade, no mundo. Como lembra Bouaniche (2008), a escrita experimental de *O anti-Édipo* teve ao menos duas reações significativas neste sentido: aquela de François Chatélet, sublinhando a surpresa da própria forma do texto, e a de Michel Foucault, para quem *O anti-Édipo* deveria ser visto mais como uma “coisa” do que como um livro, em razão de sua realidade autônoma, interventiva e singular.

O que equivale a dizer que essa obra parece nascer de uma intuição de seus autores de que não basta falar *sobre* a máquina desejante, ou o processo de produção, mas é preciso *fazê-lo*, operá-lo em tempo real: torná-lo sensível no próprio corpo do texto. Fazer com que o texto seja ele mesmo uma máquina desejante, produtora, um fluxo entre outros fluxos; que ele seja um fluxo que corta outros fluxos e é por eles cortado – por exemplo, o fluxo da leitura ou o fluxo de outras obras, autores, disciplinas, campos de saber...

Como lemos em *O anti-Édipo*, um fluxo é, exatamente, um fluxo de cortes, é algo que só escoia se, ou quando, cortado: só corre nos desengates, só se encadeia desencadeando-se. A escrita do livro dramatiza essa dinâmica do fluxo que se dá nos cortes, evidenciando um movimento que, para Deleuze e Guattari (2010), seria o movimento mesmo da linguagem. Movimento de um fluxo que corta e é cortado por outros fluxos de naturezas as mais diversas. E que é, justamente, um fluxo de rupturas: uma continuidade que se cria no encadeamento de descontinuidades. Como Zourabichvili (2008) salienta, basta ver como a máquina de escrita de *O anti-Édipo* corta Beckett, Proust, Artaud, ou como ela corta o material etnográfico ou psicanalítico pelo material literário e vice-versa e, ainda, como ela mesma é cortada por uma grande variedade de discursos. O fluxo desta escrita sendo criado neste encadeamento de heterogêneos: é o choque entre elementos díspares que faz correr a escrita, que lhe confere ritmo e velocidade – uma aceleração por vezes vertiginosa.

Se Deleuze e Guattari (2010) sugerem que esta seria a própria dinâmica da linguagem, vale notar como *O anti-Édipo* exagera esta dinâmica no físico de sua escrita – encadeando fragmentos em alta velocidade –, como que para torná-la sensível, eloquente. O texto se mostra como um verdadeiro patchwork, de texturas justapostas, relevos irregulares. Um caminho que se constrói a partir da

intermodulação frenética de fragmentos diversos, heteróclitos, provenientes de lugares disparatados. Algo do que os autores chamariam de uma escrita louca, repleta de bifurcações, saltos, ligações inesperadas, escapes. O estilo se faz nessa possibilidade de criar novas ligações, que só surgem no fluxo de uma cadeia heteróclita, uma cadeia de rupturas, que encadeia múltiplas vezes mas também corpos das mais diferentes naturezas, uma cadeia “mágica”:

Uma cadeia mágica reúne vegetais, pedaços de órgãos, um retalho de roupa, uma imagem de papai, fórmulas e palavras: e não se perguntará o que isso quer dizer, mas que máquina está assim montada, que fluxos e que cortes se relacionam com outros fluxos e cortes (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.240).

De modo que aquilo que poderíamos entender como as “citações” ou “referências” da obra não têm ali este estatuto. E não se trata de uma questão de fidelidade às fontes consultadas, como também salienta Zourabichvili (2008). As vozes dos autores convocados por Deleuze e Guattari (2010) são antes fluxos, que cortam e escorrem, escoam e fazem escoar o próprio fluxo da voz de *O anti-Édipo*, desviando-o, construindo-o nesses desvios, nesses desencaminhamentos. São vozes que interrompem e criam encadeamentos inusitados, criando o texto enquanto este fluxo de disparidades.

## Discurso indireto livre

Mais tarde, em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (1980) trabalharão conceitualmente a ideia de que a operação básica da linguagem é o discurso indireto livre. Ou seja, ao contrário do que alguns linguistas defendiam, Roman Jakobson dentre eles, a operação básica da linguagem não seria uma dinâmica entre metáfora e metonímia, mas sim uma dinâmica de fluxo e corte de fluxo que precede qualquer formalização em termos de figuras retóricas. Ao falar, ao escrever, não simplesmente elegemos e encadeamos palavras: não se trata de uma operação de optar entre termos semelhantes (eixo de similaridade da metáfora) e encadeá-los, colocando-os em uma ordem linguística esperada (eixo de contiguidade da metonímia). Mas, ao falar, acionamos toda uma rede de enunciados, vindos dos mais distintos lugares, e toda uma rede de corpos e misturas – que estão longe de se localizar apenas no campo linguístico. Falar implicará em um complexo jogo de cortes entre fluxos heterogêneos (de corpos e enunciados).

O que se opera é a dinâmica mesma do desejo, bem expressa no procedimento sintático do discurso indireto livre: fluxo de discursos entrecortando-se,

intermodulando-se, como bem dramatiza a escrita de *O anti-Édipo*, como dizíamos acima, a escrita que se faz na conjugação de enunciados vindos dos mais diversos lugares. Esta será ainda, como veremos, a composição de *Mil platôs*, que seguirá em um estilo que torna sensível a construção de uma voz polifônica, feita de interferências (ou fazendo-se nelas) em tempo integral. Ambas as escritas das obras conjuntas mais importantes de Deleuze e Guattari (1972, 1980) exageram no procedimento de discurso indireto livre, tornando sensível aquilo que elas defenderão como sendo a operação básica da linguagem. Exageram naquilo que seriam seus “intercessores”, como nos lembra Luis Orlandi no prefácio à sua tradução do livro de Zourabichvili (no prelo) *Deleuze: une philosophie de l'événement*: “Como efetivo discurso indireto livre, a escrita deleuzeana passa por intercessores”, essas vozes de outros que atuam forçando a criação conceitual de sua filosofia<sup>5</sup>. Ou, como falávamos, esses fluxos que cortam o fluxo da escrita, constituindo-o enquanto fluxo de cortes.

Lembremos: o discurso indireto livre é um recurso narrativo que consiste em reportar a fala de um personagem entremeada na fala do narrador. Na narração em discurso indireto livre, o narrador não traduz em suas palavras a fala do personagem (discurso indireto), tampouco anuncia um “então ele disse”, seguido de dois pontos e aspas ou travessão, e transmite a fala do personagem tal qual teria se dado (discurso direto). Mas ele efetua um gênero híbrido, em que a sua narração incorpora o tom, o vocabulário, as emoções e intenções do personagem. Não uma simples tradução tampouco uma colagem da fala do outro, mas um meio do caminho entre esses polos. De modo que, entremeadas, as falas de quem narra e de quem é narrado intermodulam-se, mesclam-se – de modos mais ou menos complexos, mais ou menos intrincados, dependendo do escritor e de seu objetivo ao se valer do recurso.

Se as obras literárias tornaram eloquente este mecanismo – e Flaubert é muitas vezes apontado como um precursor, por seu modo de reportar as falas de Madame Bovary através do narrador, em um discurso que, quando indireto, faz transparecer o tom de voz, os desejos, da personagem –, é certo que até mesmo nas conversas mais cotidianas esse recurso sintático pode se fazer notar. Por exemplo, numa mudança de entonação, na qual logo percebemos a presença de um outro enunciado sendo reportado por nosso interlocutor, às vezes até em outro tom de voz, como se ele mesclasse sua voz à daquele que nos reporta. E no entanto, este seria apenas um exemplo mais evidente. Segundo Bakhtin (2003, p.299), a alternância dos sujeitos do discurso pode ser mais ou menos notável, pois em qualquer enunciado, se estudarmos

---

<sup>5</sup> Orlandi remete-nos aqui à afirmação de Deleuze: “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” (DELEUZE, 2000, p.156).

de perto, “[...] descobrimos toda uma série de palavras do outro semilidentes e latentes, de diferentes graus de alteridade”.

Muito do que dizem Deleuze e Guattari inspira-se nas teses de Bakhtin, as que o linguista russo desenvolve não somente ao definir Dostoiévski como o criador da “novela polifônica” – uma obra constituída por múltiplos sujeitos de enunciação que convivem mantendo suas disparidades e mesmo expondo-as, em uma “[...] pluralidade de consciências autônomas com seus mundos correspondentes” (BAKHTIN, 1993, p.17) –, mas também ao buscar descrever o funcionamento dos enunciados de modo geral. Para Bakhtin (2003), todo enunciado se insere em uma rede maior de enunciados, da qual cada enunciado é apenas um elo e sem a qual ele não seria possível<sup>6</sup>. Todo enunciado é, em diferentes graus e modos, contaminado por palavras, estruturas, orações, tons, vozes de outros. Há sempre a presença de muitos outros sujeitos no discurso daquele que seria o sujeito do enunciado<sup>7</sup>.

Embora um procedimento a princípio sintático, e literário, descrito nos livros de gramática, o discurso indireto livre é evocado tanto por Bakhtin como por Deleuze e Guattari como um procedimento básico de formação de qualquer enunciado. É toda a linguagem que funcionaria a partir dessa dinâmica de transmissão de hábitos, estruturas, lugares comuns, mas também crenças, valores, verdades – transmissão daquilo que em *Mil platôs* Deleuze e Guattari (1995b, p.23) chamarão de palavras de ordem: “O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator, a presença da palavra de ordem na palavra. É toda a linguagem que é discurso indireto”, afirmam no platô “Postulados da linguística”. É ainda remetendo a Bakhtin (e a remissão de Pasolini a ele) que Deleuze apontará no cinema uma mudança em que o discurso indireto livre viria substituir as relações metafóricas:

O ato fundamental da linguagem não é mais a ‘metáfora’, na medida que ela homogeneiza o sistema, mas sim o discurso indireto livre, na medida que ele afirma um sistema sempre heterogêneo, distante do equilíbrio (DELEUZE, 1985a, p.97).

As figuras de linguagem, e portanto a metáfora e a metonímia, atuam em um campo formado, de uma linguagem já ancorada e homogeneizada no terreno da representação. Por sua vez, o discurso indireto livre apontaria para um mecanismo interno, como que anterior à fixação e nomeação das formas. Neste caldo interno,

---

<sup>6</sup> “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p.272).

<sup>7</sup> “Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos” (BAKHTIN, 2003, p.294-295).

a linguagem se mostra constituída por uma cadeia heteróclita, longe de uma homogeneidade ideal – como por exemplo a da linguística, ao isolar palavras e orações, retirando-as do contexto do enunciado (que por sua vez é retirado do contexto maior dos enunciados dos quais ele é, segundo Bakhtin (2003), apenas um elo). Assim, por “debaixo” disto que nos aparece como figuras reconhecíveis de linguagem – metáforas, metonímias –, o que se efetua é um processo imanente, de fluxo e corte de fluxo, de múltiplas vozes em contraponto e entrelaçamento. Falar é cortar vozes e ser cortado por elas, criar uma voz que escorre entre outras, a ponto de muitas vezes torná-las indiscerníveis.

Deleuze (2003) chega a afirmar, em uma carta, que “as metáforas não existem”, sendo o discurso indireto livre a única “figura” de linguagem para ele.<sup>8</sup> As figuras, os tropos, são termos que virão em seguida nomear efeitos superficiais, nomear formas aparentes por debaixo das quais atua esta dinâmica dos fluxos, do discurso indireto livre. É o que diz Deleuze, ao comentar o livro do teórico Giorgio Passerone que desenvolveria a ideia de que num estilo:

[...] a linguagem faz *ver* alguma coisa, e aquilo que ela faz ver são as figuras de retórica; mas estas figuras são somente o efeito superficial do que constitui o estilo, a saber, a polifonia dos sujeitos de enunciação, a modulação dos enunciados (DELEUZE, 2003, p. 346, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Um estilo não deveria ser analisado pelas figuras retóricas – que seriam só seu efeito superficial. Mas seria preciso ver que, por debaixo desses efeitos, fervilham muitas vozes, como na ideia de polifonia de Bakhtin (1993). Entretanto, ao se referirem ao discurso indireto livre – ou ao recorrerem a este procedimento enquanto uma imagem que bem expressaria um outro “modelo” para a linguagem –, Deleuze e Guattari inserem uma nuance no conceito. Se em Bakhtin a teoria avança em direção a uma compreensão do discurso enquanto o enunciado de um sujeito mas em que se implicam inevitavelmente outros sujeitos, em polifonia, de certo modo nele ainda se preserva a necessidade do sujeito empírico assegurando a unidade do enunciado. Enquanto que, no conceito proposto por Deleuze e Guattari, trata-se de enxergar a emergência da linguagem em um campo em que se misturam sujeitos ainda pré-individuais, linhas subjetivas, e não necessariamente sujeitos empíricos. Como bem resume Zourabichvili (1994, p.125, tradução nossa),

---

<sup>8</sup> “Nesses últimos anos, fez-se da metáfora uma operação coextensiva à linguagem. Para mim, as metáforas não existem. Gostaria de dizer: é o discurso indireto livre que é a única ‘figura’, e que é coextensivo à linguagem” (DELEUZE, 2003, p.186).

<sup>9</sup> “[...] *le langage fait voir quelque chose, et ce qu’il fait voir, ce sont les figures de rhétorique ; mais ces figures sont seulement l’effet superficiel de ce qui constitue le style, c’est-à-dire la polyphonie des sujets d’énonciation, la modulation des énoncés*”.

Deleuze é levado a retomar a teoria do discurso indireto livre e a defini-la não mais como um misto empírico de direto e de indireto que suporia sujeitos pré-constituídos, mas como uma enunciação originariamente plural em que se “complicam” vozes distintas ainda que indiscerníveis, uma enunciação que preside à diferenciação dos sujeitos<sup>10</sup>.

De certo modo, poderíamos dizer que Bakhtin não está tão longe de conceber o discurso indireto livre a partir de sujeitos que não seriam tão formados ou discerníveis entre si, apontando para uma mistura no campo das forças. Tanto na ideia de que um enunciado sempre contém diversas “atitudes responsivas” aos mais diversos enunciados que o tornam necessário, quanto naquela de que em todo enunciado há “tonalidades dialógicas” variadas, uma série de palavras do outro “semilantes e latentes, de diferentes graus de alteridade”, há uma sugestão de que o enunciado individual, este elo na cadeia maior dos discursos, é produto de relações nem sempre mapeáveis, relações que se dão em níveis já muito difusos, diluídos e mesmo arraigados. E relações que sempre incluem contexto e atos de fala – numa negação da possibilidade de uma linguagem pura, separada dos corpos e das situações de enunciação.<sup>11</sup>

Entretanto, a tentativa de *Mil platôs* se insere numa radicalização desses apontamentos. A tal ponto de Deleuze e Guattari (1980) repetirem diversas vezes, em diferentes momentos ao longo do livro, a ideia de que não há enunciado/enunciação (ambos os termos são usados) individual. Ou seja, há de certo modo resguardos quanto à ideia de sujeito do enunciado. Para eles, a atribuição de sujeito, ou a subjetivação, seria apenas um dos regimes de signos que participam da constituição do enunciado. Antes da atribuição dos sujeitos há o agenciamento, sempre coletivo, atuando. De modo que se pode dizer que mesmo a subjetivação é por ele atribuída: ela também é produto do agenciamento.

Dizer “eu”, afirmar-se em um enunciado, aparece como um complexo jogo de selecionar vozes, cortá-las e rejunta-las. Podemos assegurar através da primeira pessoa o discurso de um sujeito, conceber a noção do discurso direto “de” alguém. Mas este discurso direto, este enunciado que atribuímos ao sujeito manifestante, não deixa de ser um coletivo de vozes, ele é apenas um fragmento da polifonia maior donde foi retirado:

---

<sup>10</sup> “Ainsi Deleuze est amené à reprendre la théorie du discours indirect libre, et à le définir non plus comme un mixte empirique de direct et d’indirect qui supposerait des sujets préconstitués, mais comme une énonciation originellement plurielle où se ‘complicquent’ des voix distinctes quoique indiscernables, une énonciation qui préside à la différenciation des sujets”.

<sup>11</sup> Por exemplo na sua insistência de que a unidade real do discurso é o enunciado e não a oração – pois o que dá o sentido de uma oração é sempre o contexto, em que se implica o sujeito e as atitudes responsivas aí presentes. Uma oração só ganha sentido no enunciado (BAKHTIN, 2003).

O discurso direto é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; mas este é sempre como o rumor onde coloco meu nome próprio, o conjunto das vozes concordantes ou não de onde tiro minha voz. Dependo sempre de um agenciamento de enunciação molecular, que não é dado em minha consciência, assim como não depende apenas de minhas determinações sociais aparentes, e que reúne vários regimes de signos heterogêneos. Glossolalia. Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.23-24).

## Corpos e palavras, palavras-corpo

A linguagem, em sua fonte, não é exclusivamente código – ou código único – mas é, antes ou por debaixo de tudo, fluxo. Um fluxo que carrega os mais diversos elementos, inclusive códigos, cortando e sendo cortado por outros fluxos, heterogêneos, numa perpétua intermodulação. Nessa conjugação de fluxos, presente no discurso indireto livre, vale lembrar que se trata de fluxos vindos não só das mais diversas vozes, códigos, discursos, como dos mais diversos lugares, fluxos corporais, de diferentes naturezas. Como no trecho já citado de *O anti-Édipo*: “Uma cadeia mágica reúne vegetais, pedaços de órgãos, um retalho de roupa, uma imagem de papai, fórmulas e palavras” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.240). Encadeia-se no mesmo plano fragmentos de naturezas as mais distintas, lado a lado, entrecortando-se, misturando-se.

O enunciado, seja ele uma fala ou um texto, aparece como um processo de produção que não pode ser pensado separadamente dos corpos; processo no qual o fluxo de língua entremeia-se com fluxos corpóreos os mais diversos. Em *Mil platôs* a formulação adquire uma nuance (o próprio conceito de máquina será substituído pelo de agenciamento), mas não deixará de se referir à mesma dinâmica: o enunciado como um agenciamento sempre coletivo de enunciação, sempre conjugando-se com um agenciamento maquínico de corpos. As palavras entremeiam-se aos corpos de modo a tal ponto intrincado, subterrâneo, que a separação no interior da linguagem entre esses agenciamentos – expressa por exemplo nas instâncias do significado/significante ou conteúdo/expressão – não deixa de ser mais uma ilusão que a própria linguagem nos permite pensar.

Diferentemente dos dois eixos da linguística, metáfora e metonímia, que seriam observáveis empiricamente, esses dois agenciamentos não são de ordem demonstrável. Eles atuam molecularmente. Falar em agenciamento, neste sentido, é apontar para uma dinâmica interna, “microscópica”. O tipo de entrelaçamento

que ocorre entre misturas de corpos e enunciados se dá em um nível a tal ponto intrincado que seria impossível, empiricamente, fazermos esta distinção. Deleuze e Guattari (1980) apontam para um mecanismo molecular, atômico, invisível a olho nu. Um processo de erupção da linguagem que se dá por debaixo de formas já constituídas.

Uma das dificuldades de se “provar” a literalidade de uma fórmula qualquer, como por exemplo “o cérebro é uma erva” ou o “texto é uma máquina”, é justamente esta: o fato de que o uso literal remete a este funcionamento micrológico da linguagem. Que a mesma frase que alguns leem literalmente seja por outros analisada como uma metáfora, apontando para um sentido figurado e trazendo uma relação de analogia implícita, é uma alternativa possível e mesmo frequente. Como salienta Zourabichvili (2005), o conceito de metáfora surge de uma necessidade que diz respeito à irrepresentabilidade própria ao campo das misturas – quando se trata deste encontro, que ocorre por debaixo das formas acabadas e visíveis, por entre as significações, de fato, há uma irrepresentabilidade latente, que faz com que, no plano da representação, explique-se esta dinâmica das misturas a partir disto que se convencionou chamar por metáfora. A mesma frase pode ser lida como literal ou como metafórica, portanto. O que determinará é o tipo de leitura que se faz ou o tipo de uso que se faz da leitura.

Ao se propor a literalidade como dinâmica da escrita – dinâmica esta, como vimos, enquanto modo de escrita de um pensamento da imanência –, o que está em jogo é, simultaneamente, uma outra concepção da leitura. Tanto Zourabichvili (2008) quanto Arnaud Bouaniche (2008) irão chamar a atenção, em seus artigos em *Ateliers sur L'Anti-Édipe*, para a importância desta mudança no estatuto da leitura, que estaria implicada não apenas nas formulações conceituais de Deleuze e Guattari mas no modo de escrita, interventiva e plástica, como vimos, no qual essas formulações se encarnam. A leitura é entendida aí como encontro efetivo, como embate de corpos – corpo do escrito, corpo que lê. Ela é ativa a todo tempo, entrando ela mesma neste acoplamento, que será fluxo e corte de fluxo com o fluxo do livro.

A leitura não é um destrinchar de significados, em que o leitor se restringe a um aparelho decodificador ou a um escavador de origens dos signos apresentados. Não apenas no sentido de que ela não seria uma submissão a significados trazidos pelo texto, mas antes disto, no sentido de que qualquer passividade ou isenção seria uma ilusão construída historicamente. Lê-se sempre com o corpo inteiro, com toda a malha de relações que nos constitui, com todas as singularidades que nos compõem; mesmo contra a suposta vontade de um sujeito, lê-se com a respiração, o fôlego, as limitações, os desejos, crenças e valores, que dão contorno e impulsionam cada um de nós. Qualquer tentativa de destacar a leitura daquele corpo que lê, neste

sentido mais amplo de um corpo, é uma construção – fortemente aceita e difundida pela nossa cultura, ilusão bastante arraigada nas tradições em que estamos imersos, mas uma construção que ameniza, ou camufla, a força interventiva da palavra. E camufla sua natureza de corpo real, em interação com outros corpos igualmente reais, sua potência de criação de realidades (e não apenas reprodução ou espelho de uma realidade preexistente).

Ler, portanto, é sempre uma interação de fluxos, em permanente corte e intermodulação. Ler “literalmente”, ou uma leitura “literal”, implica em tomar significados, imagens, associações, sons, designações em um mesmo plano: plano no qual minhas próprias linhas de vida entremeiam-se com as linhas escritas, sem hierarquia ou demarcação. E trata-se aqui de uma escolha, no sentido também de uma crença: como salienta Zourabichvili (2005), de algum modo para se entender o pensamento de Deleuze (ou de qualquer filósofo) é preciso primeiramente “crer” no que ele diz, e, no caso de Deleuze, esta compreensão passa por crer em sua afirmação “falo literalmente”, e então passar-se às implicações deste pressuposto. É ainda Zourabichvili (2003, p.3, tradução nossa) que, na introdução a seu *Vocabulário de Deleuze*, lembrará da advertência aos leitores feita por Deleuze: “[...] não tomem por metáforas conceitos que, apesar da aparência, não o são”<sup>12</sup>; reiterando sempre “[...] o convite para situar sua escuta aquém da divisão estabelecida entre um sentido próprio e um sentido figurado”<sup>13</sup>. Há algo nesses conceitos que só funciona a partir de uma leitura literal.

Como diz a continuação do trecho de *O anti-Édipo* citado acima, diante de um enunciado não nos cabe perguntar pelo significado, mas sim, pelo funcionamento, pelas relações que aí se fazem e dele se destacam (vejamos novamente a frase inteira):

Uma cadeia mágica reúne vegetais, pedaços de órgãos, um retalho de roupa, uma imagem de papai, fórmulas e palavras: e não se perguntará o que isso quer dizer, mas que máquina está assim montada, que fluxos e que cortes se relacionam com outros fluxos e cortes (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.240, grifo do autor).

Proposta semelhante àquela presente no primeiro platô “Rizoma” de *Mil platôs* – notemos a similaridade na formulação:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele

---

<sup>12</sup> “[...] ne prenez pas pour métaphores des concepts qui, malgré l'apparence, n'en sont pas”

<sup>13</sup> “[...] l'invitation à placer son écoute en-deçà du partage établi d'un sens propre et d'un sens figuré”

funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.12).

Deleuze (2000, p.17) insiste na ideia da leitura em intensidade, que seria, diz ele, “do tipo ligação elétrica”. Algo se passa, algo conecta e aciona uma nova relação. Se algo se passa em uma leitura, isto equivale a dizer que uma nova maquinaria se fez, novos sentidos emergiram. O que importa em um livro, dirão eles, é com o que este livro se liga, com quais máquinas ele se conecta, com quais agenciamentos ele se conjuga – ou seja, que relações ele põe em jogo, que rede ele pode acionar, colocar em movimento. O que importa é o que pode ser feito com um determinado enunciado, o que ele dispara, de que mudanças, que tipo de transformações, ele é capaz (suas potências fascistas ou suas potências de libertação, de revolução; suas potências de estagnação ou de movimento etc.). Um livro, um poema, uma fala, um enunciado qualquer encontra seu sentido no momento em que ele acontece para um leitor, um ouvinte, um destinatário qualquer: mesmo porvir. Ele deve ser visto como uma peça, uma pequena engrenagem de uma máquina muito maior – com a qual, ou as quais, ele irá se compor.

E talvez aqui entremos no caráter político da questão: quais as implicações desses dois modos de leitura, a metafórica e a literal (no sentido que propõe Deleuze)? Quais os efeitos de uma leitura que aparta certas palavras do plano “real”, classificando-as como “figurações”, como pertencentes a um campo imaginário, como no caso da metáfora? O primeiro efeito que poderíamos apontar seria o de “desrealização”, de enfraquecer ou amenizar a força interventiva de uma frase. Ao ser tomada como metáfora, de algum modo ela é jogada em um plano apartado do real. O conectivo “como” em *Mil platôs* é objeto de um comentário neste sentido. Pois, dependendo do uso e da leitura, ele pode apartar em dois planos elementos que possuem entre si relações reais; neste caso ele pode ser o articulador de uma relação transcendente, e portanto metafórica. No entanto, chamam-nos a atenção Deleuze e Guattari (1995a, p.87), “tudo o que consiste é Real”, seja uma palavra, um grito ou um punhado de terra. São relações reais que se estabelecem, dizem eles, entre um fragmento semiótico e, por exemplo, uma interação química, ou entre a linguagem e um elétron. Não são relações metafóricas ou simbólicas:

Não é “como”, não é “como um elétron”, “como uma interação” etc. O plano de consistência é a abolição de qualquer metáfora; tudo o que consiste é Real. São elétrons em pessoa, buracos negros verdadeiros, organitos em realidade, seqüências de signos autênticas (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.87).

Tida em seu plano de imanência, a escrita não fala “sobre” o real, não o representa, mas “produz” real. Daí Deleuze insistir no caráter produtor e produtivo

da literatura, ou mesmo das artes e da filosofia, recusando leituras que situam o poético como lugar de criação de imaginário ou de aplicação de recursos retóricos. Se algo de saúde pode emergir da literatura, se o literário ainda pode nos apontar um caminho no meio das pedras, é porque: “O escritor emite corpos reais” (DELEUZE, 2000, p.167). Se há uma escrita poética – filosófica, literária – para Deleuze, ela ligue-se a esta potência de produção de real (não distante do delírio, no sentido de que o delírio também deve ser visto como real e não imaginário). Sendo invariavelmente uma escrita “à même le réel”, expressão utilizada diversas vezes por Deleuze e Guattari nas suas obras, e que poderíamos traduzir por “ao rés do real”, ou por uma escrita “diretamente no real” ou “diretamente colada no real” (opções presentes na tradução brasileira de *Mil platôs*) ou, ainda, uma escrita “no próprio real” (opção da recente tradução de Luis Orlandi de *O anti-Édipo*)<sup>14</sup>.

Assim, uma escrita poética em Deleuze seria uma escrita que propõe, no lugar da lógica metáfora, uma lógica do literal; é aquela que sugere uma leitura literal. E talvez pudéssemos defini-la deste modo: uma escrita ao rés do real, inscrição direta nos corpos. “Abolição de qualquer metáfora” (como no trecho acima de *Mil platôs*), pois nada está no lugar de nada, tampouco há relações de analogia. No plano de consistência, plano de forças que não conhece formas, nem sujeitos ou funções, escrever é um fluxo entre outros fluxos. A escrita é um corpo entre outros corpos, em interação efetiva com a criação de mundos que, a todo tempo e a cada instante, nos constitui.

MALUFE, A. C. Falling short or beyond metaphors: the poetic writing in Deleuze’s philosophy. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.185-204, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *One of the most important contemporary thinkers, Gilles Deleuze (1925-1995) created his philosophy in close connection with literature. In Deleuze, language and thought are in reciprocal presupposition, so the conceptual creation is inseparable from the style creation in writing, as he claimed. This article presents Deleuze’s language conception through the analysis of his own style. Our goal is to reveal the non-metaphorical, and therefore non-representational, way of understanding poetic writing as such, seeing the relevance of Deleuze’s philosophy with certain modern and contemporary poetic trends.*

<sup>14</sup> Por exemplo, em *Mille plateaux*, no platô “Postulados da linguística”: “Un agencement d’énonciation ne parle pas ‘des’ choses, mais parle à même les états de choses ou les états de contenu” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.110); ou em “Sobre alguns regimes de signos”: “Alors l’écriture fonctionne à même le réel, tout comme le réel écrit matériellement” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.177). Ou em *L’Anti-Édipe*: “S’il y a là une écriture, c’est une écriture à même le Réel, étrangement polyvoque et jamais bi-univocisée, linéarisée, une écriture transcurtive et jamais discursive [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p.47, grifo do autor).

- **KEYWORDS:** *Metaphor. Gilles Deleuze. Writing. Poetics.*

## Referências

BAKHTIN, M. **Problemas de la poética de Dostoievski**. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOUANICHE, A. L'Anti-Cédice: du «livre de philosophie politique» à la politique du livre philosophique. In: CORNIBERT, N.; GODDARD, J.-C. (Ed.). **Ateliers sur L'Anti-Cédice**. Milão: Mimesis, 2008. p.229-246.

DELEUZE, G. **Différence et répétition**. Paris: P.U.F., 1968.

\_\_\_\_\_. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.

\_\_\_\_\_. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

\_\_\_\_\_. Cours du 15/01/85, no. 75. In: LA VOIX de Gilles Deleuze en ligne. Paris: Université Paris 8, 1985b. Disponível em: <<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>>. Acesso em: 7 out. 2012. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Deux régimes de fous**. Paris: Minuit, 2003.

DELEUZE, G.; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Champs, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **L'Anti-Cédice: capitalisme et schizophrénie 1**. Paris: Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. **Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2**. Paris: Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. **O anti-Édipo**. Tradução de Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed.34, 1995a. v.1.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 1995b. v.2.

NIETZSCHE, F. **Da retórica**. Tradução de Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Passagens, 1999.

ORLANDI, L. B. L. Elogio ao pensamento necessário: prefácio. In: ZOURABICHVILI, F. **Deleuze, uma filosofia do acontecimento**. Tradução de Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34. No prelo.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze: une philosophie de l'événement**. Paris: P.U.F., 1994.

\_\_\_\_\_. **Le vocabulaire de Deleuze**. Paris: Ellipses, 2003.

\_\_\_\_\_. Deleuze e a questão da literalidade. **Educação & Sociedade**, São Paulo, v.26, n.93, p.1309-1321, set./dez., 2005.

\_\_\_\_\_. L'écriture littérale de *L'Anti-Edipe*. In: CORNIBERT, N.; GODDARD, J.-C. (Ed.). **Ateliers sur L'Anti-Edipe**. Milão: Mimesis, 2008. p.247-256.

## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- 11 de setembro, p.9
- Álvaro de Campos, p.59
- Cientificismo brando, p.95
- Coisa, p.113
- Crônica, p.133
- Don DeLillo, p.9
- Erico Verissimo, p.73
- Escrita, p.161, p.185
- Estudos Culturais, p.47
- Fantasmagoria, p.161
- Folhetim teatral, p.147
- Francis Ponge, p.113
- Gilles Deleuze, p.185
- “Globalização midiática”, p.147
- História literária, p.95
- História, p.73
- Imprensa, p.73
- Lansonismo, p.95
- Literatura Brasileira, p.47
- Literatura e História, p.9
- Machado de Assis, p.133
- Mário de Andrade, p.59
- Martins Pena, p.147
- Memória, p.161
- Metáfora, p.185
- Modernismo, p.47, p.59
- Morte, p.161
- Murilo Mendes, p.113
- Nobreza, p.33
- Oswald de Andrade, p.47
- Poema em prosa, p.113
- Poesia e Poder, p.33
- Poesia lírica, p.113
- Poética, p.185
- Pós-Modernismo, p.9
- Renacionalização, p.133
- Retórica, p.133
- Revistas ilustradas, p.73
- Sujeito, p.161
- Tensões sociais, p.33
- Terrorismo, p.9
- Transferência cultural, p.147
- Trovadores medievais, p.33



## SUBJECT INDEX

- Álvaro de Campos, p.72  
Aristocracy, p.45  
Brazilian Literature, p.55  
“Crônica”, p.144  
Cultural Studies, p.55  
Cultural transfers, p.158  
Death, p.183  
Don DeLillo, p.31  
Erico Verissimo, p.92  
Francis Ponge, p.131  
Gilles Deleuze, p.203  
History, p.92  
Illustrated magazines, p.92  
Lansonism, p.111  
Literary History, p.111  
Literature and History, p.31  
Lyric poetry, p.131  
Machado de Assis, p.144  
Mário de Andrade, p.72  
Martins Pena, p.158  
“Media globalization”, p.158  
Medieval troubadours, p.45  
Memory, p.183  
Metaphor, p.203  
Modernism, p.55, p.72  
Murilo Mendes, p.131  
Oswald de Andrade, p.55  
Phantasmagoria, p.183  
Poetics, p.203  
Poetry and Power, p.45  
Postmodernism, p.31  
Press, p.92  
Prose poem, p.131  
Renationalization, p.144  
Rhetoric, p.144  
September 11, p.31  
Social tensions, p.45  
Soft scientificism, p.111  
Subject, p.183  
Terrorism, p.31  
Theatrical serial, p.158  
Thing, p.131  
Writing, p.183, p.203



ÍNDICE DE AUTORES  
*AUTHORS INDEX*

- ALVES, M. M., p.73  
ANTONIO, P. A., p.113  
BARROS, J. D'A., p.33  
COSTA, L. de A., p.161  
CRUZ, B., p.47  
FERNANDES, G. M., p.9  
GIMENEZ, P. R., p.147  
GONZALEZ, S. M., p.59  
MALUFE, A. C., p.185  
MARIANO, M. C. de O., p.9  
PINHEIRO, M. P., p.133  
SOUZA, N. A. de, p.95

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão  
Laboratório Editorial  
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01  
14800-901 – Araraquara  
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234  
e-mail: [laboratorioeditorial@fclar.unesp.br](mailto:laboratorioeditorial@fclar.unesp.br)  
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

