

dEsEnrEdoS

Uma revista de cultura e literatura



dEsEnrEdoS

ano I - **número um**

julho agosto 2009

ISSN 2175 3903

expediente

editores

Adriano Lobão Aragão
Wanderson Lima

design e programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão Aragão
Alfredo Werney Lima Torres
Carlange Lobão de Castro
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Newton de Oliveira Lima
Roselany de Holanda Duarte
Sebastião Edson Macedo

imagem desta edição

foto de Adriano Lobão Aragão

contatos

lobaoaragao@gmail.com
wandersontorres@hotmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

índice

ano I - **número um**
julho agosto 2009
ISSN 2175 3903

entrevista

Ismail Xavier, 05

poesia

Danilo Bueno, 12

Sebastião Edson Macedo, 15

prosa de ficção

M. de Moura Filho, 18

tradução

Borges, em 1941, sobre Citizen Kane

tradução de Wanderson Lima, 24

Michel Deguy

tradução de Sebastião Edson Macedo, 27

ensaio

O rio como recurso humanizador na poesia de João Cabral - André Pinheiro, 29

Sobre o Sr. Cláudio Assis e seus filmes - André Renato, 37

Don Giovanni: a tragédia do humano - Newton de Oliveira Lima, 41

A crise da poesia brasileira contemporânea - Ranieri Ribas, 47

Burtonland - Wanderson Lima, 61

resenha

Constante Florinda - Antonia Pereira de Souza, 64

artigo

Música na literatura: extratos musicais na construção de sentido do texto poético -

Alfredo Werney, 69

A representação da mulher nos romances *Através da vida* e *Angústia* de Amélia Beviláqua -

Glacilda Nunes Cordeiro, 84

Os alicerces filosóficos do formalismo e a nova retórica: circunstâncias e construção de

verdades - Gilton Sampaio de Sousa e Roselany de Holanda Duarte, 92

Paródia: gênero ou estilo? - Florita Dias da Silva, 105

A música de Luiz Gonzaga no território da “invenção das tradições” - Jonas Rodrigues de

Moraes, 119

Depois de um número experimental, em que se reeditou antigos textos saídos em **amálgama**, **dEsEnrEdoS** tem sua estréia definitiva. A linha editorial permanece aberta e plural, primando, sobretudo, pela qualidade dos trabalhos. São textos, os que aqui se encontram, de variados temas e linhas teóricas. Como se propôs no editorial da número zero, **dEsEnrEdoS** se encaminha, preferencialmente, para o debate que envolve as artes e as ciências humanas, com preferência para temas que envolvam literatura e cinema. O leitor terá aqui essa confirmação através de textos de gêneros variados – artigos, ensaios, resenhas – abordando temas e obras ligados a cinema, poesia, romance, ópera e canção. Pode também conferir, nas sessões destinadas à criação artística, poemas de poetas de diversas latitudes e tendências, contos e fotografias de uma insólita viagem. Some-se a isto traduções de textos de Jorge Luis Borges e Michel Deguy. Por fim, não se pode deixar de citar com orgulho a entrevista inédita com Ismail Xavier, um dos grandes críticos de cinema da atualidade. Enfim, um início animador para uma revista que espera, com muito trabalho, contribuir para o crescimento cultural do país.

Fiquem à vontade para sugerir, criticar, participar.

Os editores

uma entrevista com

Ismail Xavier

por **Wanderson Lima** e **Alfredo Werney**

5

Ismail Xavier formou-se em cinema pela ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP) em 1970. Fez mestrado em Teoria Literária na USP, sob orientação de Paulo Emílio Salles Gomes e doutorado em 1980, sob a tutela de Antonio Candido. Seu pós-doutorado veio em 1986, na Graduate School of Arts and Science, da New York University. É professor da ECA-USP desde 1971, tendo lecionado também em universidades estrangeiras, entre elas a Universidade de Nova Iorque (1995), a Universidade de Iowa (1998) e a Université Paris III - Sorbonne Nouvelle (1999). Dentre suas obras, podemos destacar “*Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*” (1977), “*Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*” (1983), “*A experiência do cinema*” (org., 1983) e “*Allegories of underdevelopment: aesthetics and politics in brazilian modern cinema*” (1997). A presente entrevista nasceu de após um contato de um dos entrevistadores (Alfredo Werney) com Ismail em São Paulo. Acertou-se a base da entrevista e as perguntas foram enviadas por e-mail. As respostas de Ismail Xavier denotam sua generosidade intelectual, bem como uma capacidade ímpar de articular o conhecimento das operações estéticas do cinema com os contextos de produção dos filmes.

ALFRED HITCHCOCK

Alfredo Werney / Wanderson Lima - Professor Ismail Xavier, começemos a entrevista tratando de um assunto polêmico: a questão da autoria no cinema. Quando observamos, por exemplo, uma seqüência como a do assassinato de Marion Crane em Psicose (Alfred Hitchcock, 1960), a trilha sonora nos leva a sentir toda a brutalidade do crime através das fortíssimas e agudas notas dos violinos em sincronia com as punhaladas. Em grande parte, o sucesso da seqüência se deve ao músico Bernard Herrmann, que – se contrapondo a Hitchcock – decidiu musicar o momento mais violento do filme. Até que ponto o diretor é o autor de uma obra cinematográfica?

Ismail Xavier - Vocês, na pergunta, sugerem, e com razão: a rigor, o diretor não é autor pleno de um filme, dado que é obra de colaboração. Por outro lado, ao longo da carreira de um cineasta, a crítica tem encontrado marcas que se reiteram - um estilo,

um talento, uma temática - e vão construindo um núcleo que permite atribuir a ele grande parte da criação e dos efeitos de sentido produzidos. O que tem convencionalmente gerado a atribuição de autoria, por um jogo político de valorização dos diretores e por uma questão de economia: ter um nome por trás do título facilita o trabalho da crítica, e é mais “justo” que este nome seja o do diretor, pelo seu papel decisivo, do que o do produtor (com exceções) ou o do roteirista (aí há polêmica, como sabemos), ou mesmo o do fotógrafo. De qualquer modo, as responsabilidades diferem conforme o tipo de produção, podendo ser maior ou menor, dentro de uma ponderação sempre complicada: há autores que o são porque concentram tudo em suas mãos, e há os que o são porque conseguem deixar forte marca mesmo em situações de produção industrial. Para voltar ao exemplo de vocês, é claro que muito do mérito da seqüência (assim com o de muitas outras) pode ser atribuído ao compositor. Mas resta ainda ao cineasta a prerrogativa de ter sabido escolher o colaborador ideal e ter sabido criar a situação para que este mostre as suas qualidades. Cabe ao diretor conseguir o melhor resultado dos atores, do fotógrafo, do montador, do compositor da trilha, do editor de som; cada um deles é um co-autor. Mas se quisermos a figura do “maestro da orquestra” o candidato mais forte é o diretor.

AW/WL - *Nas primeiras linhas de sua introdução à edição brasileira das entrevistas “Hitchcock/ Truffaut”, o sr. versa sobre o já citado assassinato de Marion Crane. Nesta seqüência, observamos que a montagem deixa de ser tão-somente um processo de encadeamento dos elementos da diegese, para desempenhar um papel central, de grande expressividade. A violência das punhaladas no corpo da personagem – como o senhor bem ressalta na sua introdução – nos é transmitida pela articulação rápida e recortada dos planos. A montagem parece se transformar na própria “coisa” representada. O senhor poderia falar mais sobre este tipo de montagem?*

IX - A força das imagens está na sua capacidade de sugestão, não no que efetivamente dão a ver de modo explícito. Numa seqüência montada, a força das relações criadas entre as imagens, bem como a síntese obtida no conjunto, definem o efeito e o sentido da representação. O essencial é a capacidade de criar um fato que nunca está, explicitamente, na tela. O fato se cria, não se mostra. Este é o princípio de um cinema de montagem, embora haja também um cinema que vá em outras direções. Hitchcock, a seu modo, é um cineasta da sugestão pela montagem, assim como Eisenstein é o cineasta da construção gráfica de um discurso visual, pela montagem.

AW/WL - *Em 2005, o sr. gravou dois DVDs para os “Grandes Cursos Cultura na TV”. Trata-se de cinco palestras em que o sr. discute o cinema de Alfred Hitchcock. Sabe-*

se que muitos intelectuais norte-americanos consideraram o diretor londrino um cineasta tecnicista, um realizador de truques cinematográficos e de obras superficiais. Os críticos franceses da Cahiers Du Cinema reclamaram do preconceito contra o diretor de Vertigo. Francisco de Almeida Salles, endossando a opinião dos franceses, afirmou sobre Hitchcock: “A sua obsessão não é o efeito formal, o ritmo, a mecânica do filme, mas é o homem (...)”. Qual a sua opinião sobre esta polêmica?

7

IX - Concordo com Almeida Salles e os franceses, e acredito que hoje é muito raro alguém recusar a Hitchcock a condição de um dos maiores autores da história do cinema. Ele reúne uma reflexão sobre nossas disposições psicológicas mais fundas (que estão no centro do jogo visual e sonoro que ele arma) com uma reflexão sobre o próprio cinema e a ficção enquanto lugares de verdade, não no sentido de contar histórias reais, mas no sentido de mobilizar as paixões mais intensas, fazendo de seus filmes uma anatomia de certas obsessões que trata de forma tão iluminadora quanto a melhor literatura. É de uma coerência estilística exemplar, mas é preciso captar a sua ironia.

MÚSICA E CINEMA

AW/WL -. *Na história do cinema, como se sabe, fomos brindados com parcerias inesquecíveis de cineastas com músicos: Eisenstein/ Prokofiev, Hitchcock/ Bernard Herrmann, Sérgio Leone/ Ennio Morricone, Kieslowski/ Preisner, e, mais atualmente, Spielberg/ John Willians, Inharrítú/ Santaolalla – para citar algumas das parcerias mais significativas. Como o senhor compreende o papel da música na construção do discurso cinematográfico? O sr. acredita que a música pode ser decisiva na construção de sentido de uma cena?*

IX- A música será sempre decisiva na construção de sentido de uma cena, desde que esteja inserida num cinema que pensa os vários canais de expressão da forma mais lúcida possível. Nem sempre isto acontece, ora porque se pensa o som como algo adicional que vem depois da imagem e não é tão importante (postura redutora), ora porque não se consegue o bom diálogo entre diretor e músico, razão pela qual, assim como acontece com a fotografia, e mesmo a montagem, os bons diretores preferem parcerias que possam favorecer a convergência das criações. Quando tudo se conjuga bem, criam-se as parcerias inesquecíveis.

CINEMA DE RETOMADA

AW/WL - *Professor Ismail, se nos propuséssemos a fazer uma lista dos mais importantes filmes brasileiros de ficção da atualidade, quais não poderiam faltar?*

IX - Vou considerar atualidade o período 1995-2008, a da chamada retomada. E vou, com certeza, compor um elenco insuficiente que exigiria acréscimos. É o risco de sempre. Terra estrangeira (Walter Salles), Assim nascem os anjos (Murilo Salles), Um céu de estrelas (Tata Amaral), O invasor (Beto Brant), Baile perfumado (Caldas e Ferreira), Estorvo (Ruy Guerra), Lavoura arcaica (Luiz Fernando Carvalho), Miramar, São Jerônimo e Filme de amor (Júlio Bressane), A ostra e o vento (Walter Lima Jr), Amores (Domingos de Oliveira), Dois córregos (Carlos Reichenbach), Amélia (Ana Carolina), Cronicamente inviável (Sérgio Bianchi), Bicho de sete cabeças (Laís Bodansky), Cidade de Deus (Fernando Meirelles), Amarelo manga (Cláudio Assis), Desmundo (Alain Fresnot), Contra todos (Roberto Moreira), Cinema, aspirina e urubus (Sérgio Gomes), O céu de Sueli (Karim Aïnouz), Corpo (Rubens Rewald & Rossana Foglia), Canção de Baal (Helena Ignez) e um ou outro mais que me escapa no momento.

CINEMA DE ARTE X CINEMA DE INDÚSTRIA

AW/WL - *A partir das idéias inovadoras de Walter Benjamin, em “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, muito se discutiu, e ainda se discute, sobre a relação entre Arte e Indústria, Arte e Mercado. Fredric Jameson, em entrevista à Folha, afirmou que está desaparecendo a fronteira entre a produção econômica e a vida cultural. “Cultura é negócio, e produtos são feitos para o mercado”, disse o pensador. Na modernidade, observa Jameson, lutou-se bravamente contra a mercantilização da cultura; a realidade pós-moderna, porém, é inelutável: a cultura tornou-se mercadoria. Nesse contexto, para o senhor, ainda faz sentido a bipartição (como muitos querem) do cinema em “cinema de arte” e “cinema de indústria”?*

IX - Esta bipartição teve origem nas polêmicas da vanguarda no início do século XX e não pode ser tomada como um absoluto. Tinham e têm razão os cineastas que apontam as fórmulas gastas e a cautela da indústria em sua ansiedade pela comunicação (que muitas vezes atrapalha a arte que não é propriamente comunicação, mas o ato de problematizar a comunicação, questionar nossos automatismos). Mas têm razão os críticos que recusam esta bipartição como separação entre o bem e o mal, pois o valor pode estar dos dois lados da fronteira. Creio ainda ser útil a utilização destes rótulos como apontadores de tendências, sem atribuição dogmática de valor só porque um cineasta se proclama do lado do cinema de arte, pois pode se dar o contrário. E também tendo consciência de que – a menos de um segmento bastante reduzido de filmes efetivamente experimentais que buscam outros circuitos – tudo é mercadoria, e “cinema de arte” é uma estratégia de marketing como outras. A rigor não são categorias estéticas; são armas de polêmica e fórmulas rápidas de situar um produto que não dispensam a análise caso a caso.

ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO

AL/WL - *Fredric Jameson, em “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, aponta a alegoria como a forma que define a produção artística do outrora chamado “terceiro mundo”, enquanto o pastiche, réplica pós-moderna da paródia, definiria a produção do “primeiro mundo”. Em que ponto(s) sua concepção de alegoria é convergente com a de Jameson e em que ponto apresenta diferenças?*

9

IX - Em meu livro *Allegories of underdevelopment*, publicado nos Estados Unidos, comentei a diferença entre a minha posição e a de Jameson. No “Alegorias”, analiso a relação entre os filmes brasileiros dos anos 60 e distintas formas de se entender a alegoria, seja com referência aos gêneros clássicos, seja com referência ao evangelho, à alegoria barroca (esta, sim, a partir de Benjamin) e à alegoria moderna. A alegoria nacional faz parte do meu percurso e eu a vejo sendo praticada em diferentes países (nos USA, na Europa, na Ásia, na América Latina). Jameson se preocupa com este tipo de alegoria nacional quando a ficção que acompanhamos, ou seja, a experiência das personagens, é referida ao contexto nacional, como representativa de um estado de coisas na sociedade. Ele exagera e diz que nos países do primeiro mundo tal alegoria não mais seria uma prática relevante, sendo, portanto, uma característica da literatura e do cinema do Terceiro Mundo. Minha resposta, e também a de Robert Stam, que escreveu sobre o assunto, foi apontar a presença de alegorias nacionais no cinema e na literatura dos USA e da Europa. Em verdade, a discordância é no uso que ele faz da idéia de alegoria nacional (num sentido bem amplo) no seu diagnóstico da situação atual da ficção.

INTEGRAÇÃO DE LINGUAGENS

AL/AW - *Podemos afirmar que, em certo sentido, a qualidade estética de uma obra cinematográfica resulta da integração e do equilíbrio formal de vários elementos: som, luz, cenário, roteiro, atores, dentre outros. Dessa maneira, é coerente se premiar fragmentos de um filme, como “melhor música”, “melhor fotografia”, “melhor roteiro”, etc.? As premiações dos festivais, como o Oscar, realmente atestam a qualidade artística de uma obra?*

IX - Tenho problemas com premiações, mas temos de reconhecer que foi uma função da crítica desde os festivais das peças trágicas na Grécia antiga. Com todos os problemas, é uma forma de apontar quem ou qual função contribui mais para a qualidade de um filme. O resultado final depende da integração, mas há aspectos da obra que resultam mais felizes do que outros.

GLAUBER ROCHA

AW/WL - *Suas leituras de Glauber Rocha acentuam a dialética, presente no estilo barroco dos filmes daquele cineasta, entre a metafísica religiosa e a “idéia do Homem-Sujeito da História”. Esta tensão dialética, porém, como apontam seus estudos, esmaece nos filmes feitos a partir dos anos 70, quando o materialismo histórico é suplantado pela religião. A partir daí o sagrado passa a dar o tom dos filmes e a esperança de revolução advém prioritariamente da reorientação da tradição popular afro-brasileira, do profetismo bíblico e do catolicismo rústico. Como essa reorientação filosófico-existencial repercutiu na qualidade dos filmes do grande cineasta baiano? Como se explica o fato de Glauber ter deixado, a partir de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), de dar prioridade à “idéia do Homem-Sujeito da História”, já que neste momento a questão do nacional se complexifica com o processo de urbanização? Basta lembrarmos que Torquato Neto e Caetano Veloso, do movimento Tropicalista, neste mesmo contexto, propõem uma neo-anthropofagia.*

IX - Na minha leitura, desde seu primeiro longa, *Barravento*, Glauber expressa esse movimento duplo de atribuir ao homem a condição de sujeito da história e, ao mesmo tempo, armar o seu jogo de modo que a própria lógica da história depende da força do que a própria religião do oprimido afirma, mesmo quando este mostra seus limites. *Deus e o diabo* proclama que a “terra é do homem”, mas todo o seu estilo afirma uma teleologia da história que é de inspiração bíblica, de tipo profético, um mundo em que a ação humana se encaixa num esquema que, por ser dado, permite certezas. Em *Terra em transe*, temos o drama barroco que é a expressão exasperada do desencanto provocado pela derrota política, desencanto aliado à convicção de que tão cedo nada poderá acontecer no teatro corrosivo da história dominada por forças indesejáveis. A partir de *O dragão da maldade*, o teatro da revolução – como promessa – passa a ser trabalhado como algo que, estando presente e evocado em seus filmes, está fora do centro da história. Está numa condição marginal de que deve ser retirado. Ele passa a trabalhar a dolorosa crise da história tal como antes concebida. Nesta crise, é preciso identificar as forças vivas, o que tem potencial de transformação: o drama passa a opor a decadência (pulsão de morte) dos poderosos à dignidade (pulsão de vida) dos oprimidos, o que traz a religião popular para o campo da revolução, pois é vista como expressão inconsciente da rebeldia. Aqui, embora em total acordo com a antropofagia como método de criação, Glauber manteve sua postura reticente face ao universo urbano, sem dúvida, mas sem nunca deixar de reconhecer o lado trágico desta sua não reconciliação com a cidade, fonte dos aspectos mais dolorosos desse sentimento de crise “de longo prazo” que dominou o seu cinema. É interessante ver o seu olhar para a cidade de Roma no filme *Claro*, e seu olhar para Brasília em *A idade da terra*, obra que traz a imagem

desta esperança camponesa (de longo prazo) que se sabe soterrada por um monumental faz-de-conta das elites, o qual ele desenha com muita ironia, mas nem sempre, neste filme, com a força típica do seu cinema. A metáfora da cidade como pedra e túmulo é muito expressiva; a elite local expõe seu jogo de máscaras de forma extraordinária. Mas o espetáculo da religião que se justapõe a tal descalabro só encontra seu ponto de articulação na voz do próprio Glauber que intervém para proferir o que eu chamo de sermão do planalto, expressão corajosa da crise. Você me pergunta sobre a questão da qualidade estética. Para mim, *Terra em transe* é a obra maior de Glauber, quando o movimento de câmera, o gesto dos atores, a retórica dos discursos, a montagem vertical som-imagem, o estilo indireto livre na composição da narrativa, tudo concorre para a criação de um espaço cênico extraordinário: temos a criação de “palcos suspensos” em que Glauber redefine o estatuto do teatro dentro do cinema e desenha com muito vigor a sua visão barroca da história.

Alfredo Werney é arte-educador, músico e pesquisador, autor do livro *Reencantamento do mundo: notas sobre cinema* (2008).

Wanderson Lima é poeta e professor, doutorando em literatura comparada pela UFRN, autor de *Morfologia da Noite* (2001) e *Balé de Pedra* (2006).

Poesia

5 poemas de

Danilo Bueno

12

dias

as horas
estralam
poentes
nos ponteiros

- como ontem -

vivo
dias inteiros

hiato
sucessivo

eco
dentro do gelo

(Fotografias, 2001)

3

seqüências sem escape
outros fogem
por tabuleiros,

desterrado da última
ponto cego de relógios
face,

construir o óbito
o corpo em si
desabitado

espelhos encarcerados
nos opostos

uma tábua viva
no espaço

(crivo, 2004)

centro

trinta e dois graus
extremo de panfletos

compro ouro
escrito num
jaleco

(senhor de setenta anos)

isto é comércio
frase de efeito
um corpo

(crivo, 2004)

montagem

fundo para fragmentos, grãos, pedras preciosas. visor ou labirinto. buracos para cascalhos, areia, depois. exclusão de alguns números, menos os primos. parte alta, cima. diversos utensílios: percutir decompor dissolver refinar. objeto muito esburacado. vácuo chave sutileza. cada uma das barras de uma grelha (fornalhas). corpo trespassado, cigarros. crítica e diversas substâncias finas. arame, fios. cribru - tecido preparado para o bordado. ralo no bico dos regadores. tubos e seiva. fresta rima fisga desvão

(crivo, 2004)

nenhuma brisa

sou o único homem a bordo do meu barco
ou clarinetes escalando tímpanos
ou planos imateriais, cruzados
ou antenas -
ainda que entorpecentes sejam
paraíso algum
ou deitar-se no chão frio
Bach rajando do rádio enquanto anjos
despencam pelo céu de quietude
ou um poema acima da média
(os balcões sucessivos sobre o rio)
ou algum verbete jamais consultado
(que em si tornou-se uma definição)
ou olhar o bairro mais uma vez
(como quem fica, não como quem parte)
ou conectivos que sobraram, sem esperança
qualquer narrativa de domingos
 ou sozinho, alguns livros,
pensando em banquetes sonoros e espelhos sem máculas
ou tanger cordas cardíacas com palavras, apenas

ou fechado cômodo, sem ar, insônia de tudo
além de pistões infernais
na cabeça
ou janela voltada para o mar
ou não pensar
não pensar absolutamente essas coisas
nem confessar assim
sem apuro
ou

definitivo

(Corpo sucessivo, 2008)

Danilo Bueno nasceu em Mauá, São Paulo em 1979. Reside na cidade de São Paulo desde 2006. Publicou a plaquete Fotografias (Alpharrabio Edições, 2001) e os livros: crivo (Alpharrabio Edições e Fundo de Cultura do Município de Mauá, 2004) e Corpo sucessivo (Oficina Raquel, 2008).

Poesia

6 poemas de

Sebastião Edson Macedo

15

dois acasos três

esperei muitas folhas cairem pela tua aparição em meu correio
diminuí os olhos risquei ofertas de quarto e sala e foram ruas
com pessoas de toda sorte desaparecendo em teu nome tão pequeno

não sou capaz de precisar o que escapou das iscas na minha sede
nem mesmo o meu cabelo cortado ou não e a alameda esta tarde
que tomei sem acaso para evitar o desconto dos teus compromissos
posto como uma vida real entre outras vidas num recomeço decerto

sei que fica repleta a hipótese da alegria remota a próxima estação

por isso persiste diante de mim a árvore da tua serena mensagem
simples como conviria a uma última caminhada junto até a condução

ninho

eu alimento o contorno da tua porta

são dois pombos adocicados de algodão
e o penteado da madeira moura
aberta
no suspenso do passo no pouso
da casa inteira em tua boca

é com ela que as crianças dormem
voam
para lá e para cá centenas de cantigas
que trazem o solo para a flor
e na flor as bochechas da tua mão

eu banho a alegria do teu trampolim

postal

levo você até o mirante
pela beira mais tenra do morro
para que se abram à vista as primas
tuas palavras sortidas a pino
a contento
no esmo breve de guardar o cendal

levo você pelas rudes fulores
das mais haustas sazonas àquela que chã
me povoa revelar

levo você nas raras andorinhas
horas
nos paradeiros bordados num silêncio
solícito ao menor atestado do amor

levo você até hoje
como se fosse de mim um sinal

para o lado a

posso ir
era o sinal da minha soltura à porta do abraço e vindo novas derivas
perguntando se para casa

havia o que fazer havia
intenção riso qualquer
cola era
o sinal da tua agenda providenciada num relâmpago rascunho
e em segundos
o elevador querido

não era para segurar a minha boca
tampouco ocupar o juízo com outro desejo menos desolado
era o sinal que tinha apenas
a minha soltura ao apagamento dos prédios
e algum precipício legível no aperto de mão apertado
deveras num acaso se eu quiser ligar
posso
com fitas e propósitos

a minha casa vai houve a minha casa
de ir

a certa altura você pôs os olhos no empuxo das ruas nos demais

rapto

enamoro-te táctil romã

em teu barro poente o ouro reboco
que se movem telhas potes ripas
até as gamelas latas de minha mãe
tudo misturado num pilão de cor

trago teu sabor
à tinta ponta da palavra prove

pequeno da silva

os dias me deram sinais de chumbo no peito peço aos amigos
desculpa
pelo que fui de refém das nuvens

não estou no esforço das sacudidelas de poeira só
mas uma geral
no coração que além
tive um
um digamos acometimento uma
paixão devastadora e etérea
que não durou mais que o ruído das esperas
e nelas esboroou

pungido é mais difícil se proteger e desacreditar do sol
pondo vida na água e destino nos dentes

que me concede recuperar certos demovimentos
artérias para esta cidade este fúlgido tempo de sinais?

suturas?

Prosa de ficção

3 contos de

M. Moura Filho

18

GENÉSICO

Caudaloso rio fluía das entrepernas, límpido e quente. Quando a nau, tardia, invadiu o porto, o rio enrubesceu-se, e, depois de sons ininteligíveis, o vermelho, em correnteza já tênue, viu-se com bolsões viscosos e embranquecidos.

O capitão, finda a invasão, exausto, mas sentindo-se Deus, imaginou, equivocadamente, ter feito da cidadela uma mulher.

ACERTO DE CONTA

Vergados o mindinho e o anelar. Mirou para imagem de Paulo com o médio e o indicador tesos. O polegar arriou sobre o indicador. Um buraco, com bordas em chumbo, fez-se. Viu fragmento de osso e, em seguida, da testa, uma bica; escarlate, entre os olhos, em direção ao nariz.

Pensou, neste instante, buscando a Smith & Wesson deixada por Paulo, que todas as pessoas são doentes.

CARNAVAL, CARNAVAL

*“Eu vejo as pernas de louça
“Da moça que passa e não posso pegar
“Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”
Chico Buarque*

A bermuda de jeans e a camiseta verde. Calçou os tênis. Virou-se. Encarou o espelho. Penteou-se. Ouvia Don't Let The Dragon Eat Your Mother, brother, de John McLaughlin.

José entrou no quarto.

José: — ‘Tamos no carnaval, cara!

Ele: — Eu sei.

José: — Então?

Ele balançou o corpo. Uma Gibson “The Les Paul” imaginária nas mãos ágeis.

José: — O problema é que não observamos as raí...

Ele: — Vamos.

Saem.

* * *

“REINADO DE MOMO

“PALÁCIO DA FOLIA

“Edito Real

*“Sua majestade, Rei Zé Fortes, Primeiro e Único,
no uso de suas intransponíveis e irrevogáveis
transições legais*

“Decreta

“Art. 1º - A partir de hoje reina a alegria e é revogada a tristeza.

“Art 2º - Os descontentes com o Reinado de Momo deverão ser confinados:

“a) nas praias de Luiz Correia ou Barra do Ceará;

“b) em Sete Cidades; e

“c) nas matas de Timon e adjacências.

“Art 3º - Nos clubes, todos devem pular, lépidos e fagueiros, juntos ou separados, porque a orientação do Rei é de que sem alegria não dá.

“Art 4º - Os condes e conselheiros do Reinado anterior considerem-se demitidos, pois no novo Reinado a bossa é nova.

“Art 5º - As coroas devem abdicar máscaras e soltar os enxovalhos, uma vez que no atual Reinado toda mulher é boa.

“Art 6º - Fica abolido o preconceito à transação gay; afinal, todos são iguais no carnaval e nem sempre o saracoteio dos quadris homologa a placa.

“Art 7º - Os que saírem nas ruas, pensando ficar fora do trino momino, deverão ser seqüestrados e recolhidos ao Quartel General da Folia, na Avenida Frei Serafim, até a passagem do Trio Elétrico.

“Art 8º - Revogadas as disposições e indisposições em contrário, o presente Editó Real entra em vigor na data de sua publicação.”

(Jornal O Dia, edição de 21/22 e 23 de fevereiro de 1982, pág. 7).

* * *

Aqui Pegou.

18h15min.

José, ele, a menina de óculos e o cara de bigode de arame.

Três copos. Quatro garrafas.

José: — Quem é homem não anda assim.

Ele: — Tudo é brincadeira.

Menina de óculos: — Li depoimento de um psicólogo que dizia o carnaval permitir ao individuo externar seus sentimentos reprimidos, o que somente é possível durante os três dias desta festa orgíaca, pois nos outros dias a sociedade possui um papel castrador em face daquilo que ela entende por atitudes amorais.

Cara de bigode de arame: — É, quem é homem não se veste assim. Nem no carnaval.

Ele observou o voar assustado e trinados dos pardais sobre as árvores da Avenida Frei Serafim.

Blocos de sujos, animados, vão e voltam, vão e voltam.

Ele e José vêem um bloco: Unidos do Esculacho. Todos com túnicas.

Ele: — É o bloco dos artistas.

José: — Aquele cara ali é artista?

Ele: — É.

José: — Todos eles são artistas?

Ele: — Não. Alguns que somente são veados.

* * *

Uma garota, short de jeans e blusa com a inscrição University of California, encostada num Corcel II.

Um cara de calça preta e camiseta no ombro, depois de observá-la por algum tempo, aproximou-se.

Cara de calça preta e camiseta no ombro: — Oi, Pussy.

Garota de short jeans e blusa com a inscrição University of California: — Hem?
Cara de calça preta e camiseta no ombro: —Você é Pussy!
Garota de short jeans e blusa com a inscrição University of California: — Você está enganado. Eu não sou Pussy.
César que não vem. O cara de calça preta e camiseta no ombro está bêbado. Cambaleia ao afastar-se da garota que chamara Pussy.

* * *

“Numa cidade que se pretende civilizada, a polícia não acode aos desditosos habitantes martirizados por alguns engraçados sem espírito que levam horas inteiras espancando peles dos zabumbas, quando as próprias é que deveriam ser escovadas, uma vez que a autoridade consente semelhantes exposições grotescas, inqualificáveis, dignas de zulus ou boçais.”
(Revista Rua do Ouvidor, de 27/01/1900, citada por Chico Alencar no artigo Acabou o carnaval (mas faz muito tempo), publicado em O Pasquim, edição de 25/02 a 03/03/1982, pág. 7).

* * *

Um corpo no chão. Ninguém lhe dá atenção.

* * *

Dançavam juntos, não dançavam? Por que, então, parou? Por que a olhou diferente?

A moça: — O que houve?
O rapaz: — Não devia estar com você
A moça: —Por quê?
O rapaz: — Você sabe.
A moça: — O telefonema?
O rapaz: — É
A moça: — Esquece, pô.
(— Fale.
— Talvez você já tenha percebido.
Pausa.
— Eu gos...
— Alô? Você está me ouvindo?
— ‘Tou, sim. Fale
— Eu te a...
— Olha, você é um cara legal. Mas a ...
— Continue.
Pausa
— A minha cor, né?
Pausa.
— A minha cor, né?
Afastara-se do orelhão Sumiu na noite.)

* * *

O moreno vestido como mulher e bucho forjado. Acompanhou-o à avenida o vizinho, sarará franzino de boca torta e piscar constante do olho direito.
O branco vestido com bermuda superestampada e camiseta azul, sem mangas. Saiu no Puma.
O moreno vestido como mulher e bucho forjado divertia-se, seguindo qualquer bloco.

O branco do Puma bebia no Coisa Fina; loura, sentada em suas coxas, vez em quando levava-lhe à boca um naco de carne.

O moreno vestido como mulher e bucho forjado suado quando o dente começou a doer.

O branco do Puma balbuciou qualquer coisa no ouvido da loura. Saíram.

Bêbado, com um litro de Mangueira na mão, deu um trago ao moreno vestido como mulher e bucho forjado.

O branco do Puma, com a loura, na pista da avenida, num e noutro bloco.

O moreno vestido como mulher e bucho forjado viu o branco do Puma e disse para o sarará franzino de boca torta e piscar constante do olho direito: — Aquele filho da puta me tirou o emprego e não me pagou direito.

O branco do puma espremia a loura com força.

O moreno vestido como mulher e bucho forjado, referindo-se ao branco do Puma: — Vou dá um pau nele!

Sarárá franzino de boca torta e piscar constante do olho direito: — Deixa pra lá, compadre.

O branco do Puma continuava a espremer a loura.

O moreno vestido como mulher e bucho forjado disse: —Vamos esquecer.

O branco do Puma pisou no pé do moreno vestido como mulher e bucho forjado.

* * *

“Se as fantasias revelam, então o carnaval mostra um mundo invertido, onde o pobre pode ‘bancar’ o rico; e os donos do poder podem buscar uma aproximação como mundo dos homens, ‘bancando’ pobres. Entrevistas com pobres que desfilarem de ‘reis’ revelam esse êxtase carnavalesco, quando alguém pleno de anonimato social ganhou os aplausos, as atenções e os olhares de todos os segmentos sociais num desfile. Entrevistas com gente de classe média alta indicam precisamente o oposto: aqui, há um prazer — como o de um arquiteto de sucesso — de ‘pisar de pé descalço o asfalto da Avenida.’ (...) Quer dizer, eu continuo achando admirável que uma sociedade no final do século XX ainda continue a celebrar suas relações sociais utilizando essa regra de inversão e, assim fazendo, possa permitir e legitimar uma ‘troca de lugar’, ainda que essa troca seja burocratizada, controlada pelo Estado, fugidia e tenha data marcada. Porque, apesar de tudo, é uma troca que permite vivenciar e justiça e a igualdade, a liberdade, a vitória e a esperança. Esses ingredientes centrais de qualquer transformação social concreta.”

(Fragmentos do artigo Carnaval: o verdadeiro milagre brasileiro, de Roberto da Matta, publicado em O Pasquim, edição de 26/02a 04/03/1981, pág. 5).

* * *

— É bicha.

— Não. É uma mulher.

— É bicha.

— Porra! É mesmo!

— Olha outra ali.

* * *

Primeiro uma chuvinha fina. Parara. Pouco depois, como da vez passada, espectadores à procura de abrigos. A maioria permaneceu na chuva

— É incrível, ouvintes. Nem a chuva que desaba sobre o centro da Cidade Verde consegue afastar os espectadores da Frei Serafim. A chuva aumenta cada vez mais o entusiasmo do folião. Dá mais gosto de se ver um carnaval assim.

* * *

Ele e José tinham deixado numa mesa do Aqui Pegou a menina de óculos e o cara de bigode de arame. Caminhavam lentamente. José não parava de falar. Ele viu a garota de short jeans e blusa com a legenda University of California.

Ele: — Olá, gracinha.

Garota de short jeans e blusa com a legenda University of California: — Pussy.

Ele: — Hem?

Garota de short jeans e blusa com a legenda University of California: — Pussy. Me chamo Pussy. Ele fez sinal para José.

Garota de short jeans e blusa com a legenda University of California: — Parece que ele se chateou.

Ele: — Um chato!

* * *

Locutor do Posto nº 2, da Secom:

— Atenção, Laura Maria. Atenção, Laura Maria. Sua mãe te espera aqui no Posto nº 2. Compareça o mais breve possível.

* * *

“Quem não conhece o carnaval não conhece o Brasil, e quem não gosta de carnaval não gosta da alma brasileira. O carnaval ainda é feito pelo povo, já que a participação popular espontânea é maior que qualquer interferência dirigida, venha ela do poder público, de empresas privadas ou de qualquer pessoa diretamente interessada na festa. Essa manifestação espontânea é tão poderosa que mesmo durante as ditaduras impostas ao Brasil — do Estado Novo ao período pós-64 — conseguiu ser mais forte que a repressão. O povo continua dançando e cantando, porque para o povo brasileiro cantar é tão importante quanto sobreviver. (...)

“O morador do morro, quando encontra um vizinho no bar, não quer falar de suas desgraças. Prefere cantar sambas. Se tiver um pouquinho de sensibilidade, já faz um ritmo. Um pouco mais e improvisa em verso. Esse comportamento não morre com a ação de forças externas e garante a eterna sobrevivência do carnaval.”

(Albino Pinheiro, fragmento de O carnaval é eterno, revista Veja, nº 703, pág. 90).

* * *

José no bar.

Três garrafas vazias sobre a mesa. Pediu a quarta. Duas vezes levantara-se e fora ao banheiro. Fedorento.

Cerveja esquentando no copo.

* * *

Populares cercavam um corpo no passeio da Avenida Miguel Rosa, em frente à AFAL.

O assassino agiu rapidamente. O homem corria com dificuldade e Violeta, sóbrio, facilmente abateu-o.

Conjectura-se que tudo aconteceu por causa de uma puta chamada Margô.

Violeta, após matar o homem, tirou da bolsa uma gilete e começou a cortar-se, principalmente no antebraço esquerdo.

Desesperado, deixou a peruca cair.

* * *

As paredes desbotadas. Quase brancas. Cadeira de palha, bacia, jarra, penteadeira e cama.

Pussy virou-se. Encontrou-se diante de um homem que lhe sorria. Espantada, protegeu sua nudez. Levantou-se rapidamente. Vestiu-se. Abriu a porta. Saiu.

Na rua, duas senhoras, com terços e véus, caminhavam para a igreja.

O sol há muito fora parido.

M. de Moura Filho nasceu em Floriano, em 1958. Contista do Grupo Tarântula, participou, entre outras, das coletâneas *Um dedo de prosa* (Teresina, 1979), *Novos contos piauienses* (Teresina, 1984), *Vencidos* (Teresina, 1987) e *Geração de 1970 no Piauí: contos antológicos* (Teresina, 2007). Veicula textos atualmente nos blogs [Vida Noves Fora Zero](#) e [Confraria Tarântula](#).

Tradução

Borges, em 1941, sobre Citizen Kane

tradução de **Wanderson Lima**

24

Enquanto enxergou, Jorge Luis Borges foi um entusiasta do cinema. Para ele, o filme representava uma nova épica, apta a repor o heroísmo deixando de lado pelo romance - que se psicologizou ou derivou para o experimentalismo lingüístico -, além de ser um meio de renovação das técnicas narrativas. A influência do cinema em sua técnica narrativa data de seus primeiros contos, em *História Universal da Infâmia*. Frequentemente, Borges apontava von Sternberg entre suas maiores influências. Entre seus cineastas favoritos, conta-se, além de Sternberg, Eisentein, John Ford, Chaplin, Hitchcock e Wyler.

CITIZEN KANE (EL CIUDADANO)

Originalmente publicado na revista *Sur*, 1941, Argentina.

*Citizen Kane (cuyo nombre en la República Argentina es El Ciudadano) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y pléoras son vanidad de vanidades y todo vanidad, en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que en su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. El procedimiento es el de Joseph Conrad en *Chance* (1914) y el del hermoso film *The Power and the Glory*: la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico.*

Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias (corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst

Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton - The Head of Caesar, creo -, el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horriblos; Citizen Kane es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros. Me atrevo a sospechar, sin embargo, que Citizen Kane perdurará como "perduran" ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

CITIZEN KANE (CIDADÃO KANE)

Citizen Kane (cujo nome na República Argentina é *El Ciudadano*) tem ao menos dois argumentos. O primeiro, de uma imbecilidade quase banal, quer subornar o aplauso dos mais distraídos. É formulável assim: um vão milionário acumula estátuas, hortas, palácios, piscinas, diamantes, veículos, bibliotecas, homens e mulheres; à semelhança de um colecionador anterior (cujas observações é tradicional atribuir ao Espírito Santo), ele descobre que essas miscelâneas e pletoras são vaidades das vaidades, tudo vaidade e, no instante da morte, anseia um só objeto do universo: um trenó devidamente pobre com o qual sua infância brincou! O segundo argumento é muito superior. Funde a recordação de *Koheleth* à de outro niilista: Franz Kafka. O tema (ao mesmo tempo metafísico e policial, psicológico e alegórico) é a investigação da alma secreta de um homem, por meio das obras que construiu, das palavras que pronunciou, dos muitos destinos que estragou. O procedimento é o de Joseph Conrad em *Chance* (1914) e do belo filme *The Power and the Glory*: a rapsódia de cenas heterogêneas, sem ordem cronológica.

Opressivamente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos da vida do homem Charles Foster Kane e nos convida a combiná-los e reconstruí-los. As formas da multiplicidade, da inconexão, abundam no filme: as primeiras cenas registram os tesouros acumulados por Foster Kane; em uma das últimas, uma pobre mulher luxuosa e doente brinca no chão de um palácio, que é também um museu, com um quebra-cabeça enorme. Ao final compreendemos que os fragmentos não estão regidos por uma secreta unidade: o antipático Charles Foster Kane é um simulacro, um caos de aparências (corolário possível, já previsto por David Hume, por Ernst

Mach e por nosso Macedonio Fernández: nenhum homem sabe quem é, nenhum homem é alguém). Em um dos contos de Chesterton – *The Head of Caesar*, creio –, o herói observa que nada é tão aterrador como um labirinto sem centro. Este filme é exatamente esse labirinto.

Todos sabemos que uma festa, um palácio, uma grande empresa, um almoço de escritores ou jornalistas, um ambiente cordial de franca e espontânea camaradagem, são essencialmente horrorosos; *Citizen Kane* é o primeiro filme que os mostra com alguma consciência dessa verdade.

A execução é digna, em geral, do vasto argumento. Há fotografias de admirável profundidade, fotografia cujos últimos planos (como nas telas dos pré-rafaelistas) não são menos precisos e pontuais que os primeiros. Atrevo-me a suspeitar, no entanto, que *Citizen Kane* perdurará como “perduram” certos filmes de Griffith ou de Pudovkin, cujo valor histórico ninguém nega, mas que ninguém se resigna a rever. Padece de gigantismo, de pedantismo, de tédio. Não é inteligente, é genial: no sentido mais noturno e mais alemão desta má palavra.

Tradução

2 poemas de

Michel Deguy

tradução de **Sebastião Edson Macedo**

27

Jacentes

Eu não cesso de perder-te desde aquele quarto de hotel
Onde nua e de costas tu me gritaste vá embora
Eu não me recordo mais da nossa discórdia, do meu erro
Só do papel, do curvo dorso,
Da natureza morta do dia e do armário,
E de minha viva crença indolor de que eu iria te reencontrar.

Gisants

*Je ne cesse de te perdre depuis cette chambre d'hôtel
Où nue et détournée tu m'as crié va-t'en
Je ne me rappelle plus notre querelle, ma faute
Mais le papier, ton dos courbe,
La nature morte du jour et de l'armoire,
Et ma croyance indolore debout que j'allais te revoir*

Quem o que

Faz tempo que tu não existes mais
Face por vezes célebre e suficiente
Como te amo Nem sei Faz tanto tempo
Eu te amo com indiferença Amo que dá raiva
Por omissão por murmúrio por covardia
Com obstinação Contra toda verossimilhança
Eu te amo te perdendo para perder
Esse eu que se recusa a ser demovido como somos
Na popa (esta varanda encrustada no sal)
Ex-quem de costas arrastado entre duas águas
O que agora
Boca castigada
Boca castigada coração palpitando a órbita
Uma questão que vara tudo o outro em vão

Qui quoi

*Il y a longtemps que tu n'existes pas
Visage quelquefois célèbre et suffisant
Comment je t'aime Je ne sais Depuis longtemps
Je t'aime avec indifférence Je t'aime à haine
Par omission par murmure par lâcheté
Avec obstination Contre toute vraisemblance
Je t'aime en te perdant pour perdre
Ce moi qui refuse d'être des nôtres entraîné
De poupe (ce balcon chantourné sur le sel)
Ex-qui de dos traîné entre deux eaux
Maintenant quoi
Bouche punie
Bouche punie cœur arpentant l'orbite
Une question à tout frayant en vain le tiers*

Apesar de atuar como poeta, filósofo e professor de literatura, **Michel Deguy** (n. 1930, Paris) é autor de uma obra que desloca os encontros entre estas diferentes instâncias discursivas e recupera para o nosso tempo um estranhamento afetivo e uma pluralidade formal cuja matéria nos será sempre cara: o coração do homem comum na avalanche indiferente da linguagem. Com essa inserção ético-estética, Deguy recebeu dois importantes prêmios literários franceses, o Grand Prix National de la Poésie, e o Grand Prix de Poésie de l'Académie Française. Há no Brasil uma antologia de poemas seus traduzida por Paula Glenadel e Marcos Siscar (7Letras/Cosac&Naify).

Sebastião Edson Macedo é poeta, mestre em literatura portuguesa pela UFRJ, professor e ensaísta.

ensaio

O rio como recurso humanizador na poesia de João Cabral

por **André Pinheiro**

29

Há uma forte tendência em considerar João Cabral de Melo Neto um dos autores mais racionalistas da literatura brasileira. De fato, o poeta sempre esteve atento à construção do poema e procurou escrever uma lírica objetiva, clara e racional – aspectos que lhe renderam o título de engenheiro da linguagem. Adepto das idéias difundidas pelo poeta francês Paul Valéry (para quem a poesia deveria ser planejada da mesma maneira que um arquiteto desenha a planta antes de executar a casa), João Cabral ressentiu aos perigos de uma literatura muito fácil. Ademais, o próprio poeta alimentou a fama de ser um homem frio, recluso e avesso ao sentimentalismo piegas. Esse cruzamento de aspectos biográficos e bibliográficos certamente contribuiu para a solidificação do mito cabralino.

É claro que a dicotomia estabelecida entre a razão e a emoção foi superada há muito tempo, mas o grande número de ensaios críticos voltados para o aspecto racionalista da obra de João Cabral dá a falsa impressão de que o poeta criou um sujeito lírico desprovido de sentimentos. Uma leitura mais verticalizada de sua obra, no entanto, revela a humanidade com que o autor aborda as suas matérias poéticas, sobretudo quando se refere a temas nordestinos. Para que se comprove essa diretriz, basta verificar o grande número de poemas empenhados em fazer uma leitura da memória cultural do Nordeste; alguns elementos típicos dessa região (como a rede, a música dos violeiros, as frutas tropicais e a literatura de cordel) são abordados de um modo bastante compassivo, revelando a identidade mantida entre o sujeito e a cultura da qual faz parte. A recordação das experiências sertanejas e o tom erótico com que o poeta descreve algumas paisagens também ratificam o sentimento humano dessa obra.

Diga-se de passagem, a representação de alguns espaços característicos da região Nordeste constitui um ponto forte nesse processo de humanização, uma vez que o poeta utiliza a paisagem (normalmente personificada) para traçar um perfil da sociedade nordestina e para tecer as suas críticas ao sistema político que a rege. O canavial, por exemplo, foi a imagem encontrada para retratar o anonimato da população pobre; através da caatinga e da pedra o poeta explora a falta de assistência social em relação aos problemas da seca; e o rio foi a fonte utilizada para se discutir a desigualdade social e a luta pela sobrevivência.

Embora o rio não seja uma paisagem exclusiva do Nordeste (já que pode ser encontrado em qualquer parte do mundo com condições favoráveis à sua nascente), não há dúvida de que ele tem uma importância muito grande para essa região; na verdade, as cidades mantêm intensa relação com os rios que banham suas

terras, já que eles geralmente atuam na economia e na estrutura social da região. O caso sertanejo é ainda mais delicado, pois a água do rio adentrou no imaginário popular e se tornou uma espécie de substância sagrada para as pessoas que vivem cercadas por terra seca. O rio é um espaço geográfico tão marcante no sertão que mesmo durante a estiagem é comum encontrar indivíduos cavando cacimbas na terra com a esperança de que um milagre lhes restitua a água tragada.

Evidentemente, não se rejeita o fato de que a seca atinge apenas uma parte da região Nordeste; por outro lado, há discursos que acentuam a imagem do sofrimento com o intuito de criar uma identidade nordestina. No entanto, qualquer pessoa que tenha tido uma experiência mais densa como sertão reconhece a forma objetiva que subsidiam os muitos discursos sobre essa realidade. De qualquer forma, o sertão presente na obra cabralina é uma criação estética, com leis e estruturas próprias.

O rio figura como uma das imagens mais recorrentes na poesia de João Cabral e está fundamentalmente ligado às condições de vida nas regiões mais pobres. Dessa forma, o leito fluvial proporciona ao poeta a possibilidade de abordar as cenas desastrosas da seca, a fuga dos retirantes para o litoral e a situação desumana do mangue. É através do rio que Cabral realiza a maior parte de suas denúncias sociais e, conseqüentemente, revela o aspecto humanizador de sua obra. Com efeito, a preocupação com a população pobre é um índice de que o poeta lhe dedica algum sentimento afetuoso; no mínimo, sente a necessidade de trazer a público a condição de miséria em que vive parte de seu povo. É como porta-voz de um grupo social, portanto, que João Cabral instaura uma vertente antropológica em sua poesia, o que o faz superar o formalismo ingênuo e o intelectualismo hermético a que sua obra estava fadada.

O cão sem plumas é o primeiro livro em que as denúncias sociais aparecem de forma mais declarada. O poeta extrai da ambientação sombria do mangue um acervo de imagens expressivas e através dele compõe um quadro cruel do lugar e dos seus habitantes. Não resta dúvida de que o sujeito se sente tocado diante da revelação de que um homem pode freqüentar um ambiente com condições tão adversas à vida:

Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores
podres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro.

(*O cão sem plumas*, 1950)

No mangue, o rio vai perdendo a beleza à proporção que as flores apodrecem; a água deixa de ser fonte vitalícia para se transformar numa espécie de cemitério aterrorizador, já que a natureza esmaece e cobre de luto todo o ambiente. Dessa forma, os homens que freqüentam a podridão do mangue parecem antes restos de mortais do que qualquer outra coisa; a dramaticidade com que a cena é descrita ratifica a indignação do poeta diante das condições lastimáveis da vida dessas pessoas. João Cabral não descarta, contudo, a possibilidade de transformação; a esperança de que a situação pode melhorar constitui uma espécie

de sentimento utópico que caracteriza parte de sua produção de cunho social. Os versos finais de *Morte e vida severina* são exemplares para mostrar a expectativa com que o *eu-lírico* espera ver revertida a situação lastimável do sertão brasileiro:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida
como a de há pouco, franzina
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

(*Morte e vida severina*, 1954)

As imagens fluviais também aparecem de forma bastante expressiva no poema “Na morte dos rios”; seus versos transmitem um sentimento angustiante, pois embora a água seja uma substância extremamente necessária ao corpo humano, as pessoas descritas no texto nunca a alcançam. Mais uma vez, o rio é o recurso imagético utilizado para registrar a condição humana de uma dada população. De acordo com o texto, a carência de água foi responsável pela animalização do ser humano; não há dúvida em afirmar, portanto, que para João Cabral o rio corresponde à própria vida:

Desde que no Alto Sertão um rio seca,
o homem ocupa logo a múmia esgotada:
com bocas de homem, para beber as poças
que o rio esquece, e até a mínima água;
com bocas de cacimba, para fazer subir
a que dorme em lençóis, em fundas salas;
e com bocas de bicho, para mais rendimento
de seu fossar econômico, de bicho lógico.
Verme de rio, ao roer essa areia múmia,
o homem adianta os próprios, póstumos.

(“Na morte dos rios”, *A educação pela pedra*, 1966)

Ao comparar o homem com um verme, o poeta mostra que, em algumas circunstâncias, a seca pode causar a cessação dos seus direitos humanos mais elementares. Para figurar a dramaticidade dessa situação, João Cabral recorre a um discurso de acentuada expressividade (aliás, recorrente na sua produção de cunho social); desse modo, o poeta preza por manter uma relação entre a matéria poética captada e o recurso lingüístico que a descreve. É curioso perceber também a identidade que os indivíduos mantêm com o ambiente no qual estão inseridos; não se trata, evidentemente, de uma concepção determinista da realidade, mas antes de um recurso utilizado para acentuar o tom dramático da peça e para compor a unidade do conjunto. Todas essas soluções mostram que João Cabral procurou criar um bloco coeso, com realidade estruturalmente planejada. O rio, nesse caso, designa a situação de miséria que ronda as terras descritas, mas também está ligado a um sentimento de resistência e esperança, claramente percebido na imagem dos lençóis freáticos.

O rio é um objeto poético tão importante na obra de João Cabral que ele já aparece como matéria onírica em seu primeiro livro. Ainda que as águas fluviais não possam ser tomadas com o mesmo teor sociológico que aparecem em *O cão sem plumas*, já se vê delineada nesse volume de estréia a força com que emergiriam as imagens aquáticas na lírica cabralina:

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

(“Poema”, *Pedra do sono*, 1942)

Pedra do sono é uma obra de orientação surrealista, movimento de vanguarda que pretendia alcançar uma representação do inconsciente humano. No fragmento transcrito acima, o rio instaura uma ambientação mágica em torno do sujeito e faz com que brote seus sonhos mais secretos. Talvez seja por esse motivo que a concepção abstrata das águas permanece intacta na sua mente, independente da permanência da imagem.

Mas as águas fluviais não escapariam à capacidade alquímica de João Cabral de Melo Neto, que costuma transformar a realidade cotidiana em estranha e requintada laboração poética. O poema “As águas do Recife”, por exemplo, explora um caráter inusitado do rio, já que o poeta primeiro o associa a um touro e depois a um lutador que desafia o mar em uma queda de braço. Embora esse rio não tenha as características daqueles encontrados no alto sertão (que permanecem secos durante a maior parte do ano), ele também retrata o trabalho penoso no mangue, uma cena já bastante comum no litoral nordestino:

1. (*Os dois touros*)

O mar e os rios do Recife
são touros de índole distinta:
o mar estoura no arrecife,
o rio é um touro que ruma.

Quando o touro mar bate forte
nele há o medo de não ficar,
de ter saído, de estar fora,
de quem se recusa a ser mar.

E há no outro touro, o rio,
entre mangues, remansamente,
mil manhas para não partir:
anda e desanda, ainda, sempre.

Mas se são distintos na ação
mesma é a razão de seu atuar:
tentam continuar a ser da água
de quem do arrecife, antemar.

2. (*A queda de braço*)

Eis por que dentro do Recife
as duas águas vivem lutando,
jogando de queda de braço
entre os muros dos cais urbanos.

A que é mar porque, obrigada,
saltou o quebra-mar do porto
vem, cada maré, desafiar
a água ainda rio para o jogo.

A água que remonta e a que desce
travam então uma queda de braço:
aplicadamente e em silêncio,
equilibradas por espaços.

Um certo instante estão imóveis,
nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e ao vencer, perder: se exilar.

(“As águas do Recife”, *Museu de tudo*, 1975)

Na primeira segmentação do texto, João Cabral compara as duas águas (fluviais e marítimas) com a natureza de um touro, segundo assinala o subtítulo atribuído a essa parte. Não deixa de ser curiosa a escolha de um boi para designar as águas, uma vez que esse animal constitui a base da pecuária brasileira e remete imediatamente às touradas praticadas na Espanha, país por cuja cultura João Cabral nutria grande afeto. Percebe-se de imediato, portanto, que o poeta está trabalhando com uma matéria intimamente ligada a um viés emocional. Ademais, a imagem do boi possui um caráter expressivo dentro da moderna poesia brasileira, principalmente depois que Drummond a utilizou para sintetizar a herança rural do país e para representar a solidão do indivíduo em meio ao desenvolvimento caótico das grandes cidades:

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre casas, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

(“O boi”, *José*, 1942)

Na formatação de seu texto, João Cabral enfoca algumas diferenças entre as águas do rio e as águas do mar. O poeta personifica as matérias concretas com o intuito de desvendar o sentimento humano que existe por trás dos objetos, sem se dar conta que é o próprio indivíduo quem atribui humanidade à matéria circundante. As distinções feitas entre as duas águas esboçam uma espécie de hierarquia social, já que o mar está associado às riquezas litorâneas ao passo que o rio remete à condição penosa das terras sertanejas. Na obra de João Cabral, o rio é comumente identificado com a pobreza nordestina ou com as condições desumanas em que vivem os habitantes do mangue. Dessa forma, os dois touros não poderiam apresentar o mesmo caráter porque eles tiveram uma formação díspar e vivem em condições bem diferenciadas: o rio corre o risco de se estagnar a qualquer momento, enquanto o mar tem um mundo abundante na sua frente. É por esse motivo que o rio parece ter uma natureza mais frágil, como se estivesse sendo constantemente ameaçado pelas adversidades da realidade exterior.

Diga-se de passagem, a imagem de um rio personificado aparece pela primeira vez no volume *O rio*, grande poema de estrutura narrativa que mantém alguns pontos de contato com “As águas do Recife”. Trata-se também de um indivíduo que deixa as suas terras, mas diferentemente do que ocorre com o poema aqui analisado, em *O rio* as águas desejam desesperadamente encontrar o litoral na esperança de que ele lhe dê melhores condições de vida. Mas o que chama a atenção nesse livro é o modo humanizador com que o poeta apresenta a viagem das águas; na cena descrita abaixo, por exemplo, num gesto de solidariedade, o rio cumprimenta com gosto os rios/amigos encontrados ao longo do percurso, já que reconhece neles a mesma situação dramática em que vive. É importante lembrar que o rio não é anônimo como o canavial; ele tem um código que o identifica e o destaca das demais águas. De certo modo, essa identidade fluvial comprova a importância das imagens aquáticas para o processo de humanização na obra de João Cabral de Melo Neto:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo

e exigente chamar.

(...)

Os rios que eu encontro
vão seguindo comigo.
Rios são de água pouca,
em que a água sempre está por um fio.
Cortados no verão
que faz secar todos os rios.
Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.

(O rio, 1953)

De certa forma, a caracterização dessas águas indica a supremacia dos povos litorâneos e a fragilidade dos habitantes do sertão; o mar é apresentado como um touro violento, impiedoso e passa por cima de qualquer obstáculo anteposto em seu caminho, ao passo que o rio é descrito como um animal mais calmo e ponderado. No entanto, se as águas fluviais parecem ter um caráter depreciativo por conta dessa mansidão, por outro lado elas possuem a qualidade de refletir sobre as suas ações; de serem mais sensatas com as escolhas tomadas. Pode parecer estranho associar intenções tão humanas a esses elementos minerais, mas as personificações utilizadas pelo poeta apenas visam enfatizar sentimentos dicotômicos existentes entre dois tipos distintos de água – a tranquilidade (marcante na imagem do rio) e o tumulto (importante característica do mar).

Na segunda estrofe, João Cabral desenvolve uma série de idéias voltadas para o sentimento de humanização. Apesar de o destemido touro mar aplicar golpes fortes contra as paredes do cais, ele não se livra do medo que o atormenta as. O medo é um estado afetivo suscitado pela consciência do perigo, prova de que mesmo os seres mais brutos têm suas ações regidas pela emoção. Também se encontra subentendida nessa atitude do mar a vontade de preservar a sua integridade e de manter-se próximo de um universo familiar. Na verdade, o mar tem medo de adentrar numa realidade diversa daquela a que ele está habituado, pois os perigos que o esperam podem causar danos irreparáveis. Talvez seja por esse motivo que o filósofo Gaston Bachelard considera o salto na água como uma porta de entrada para um mundo desconhecido:

Na verdade, o salto no mar reaviva, mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do salto no desconhecido. Não existem outros saltos reais que sejam saltos “no desconhecido”. O salto no desconhecido é o salto na água. É o primeiro salto do nadador noviço.^[1]

Se a segunda estrofe do poema foi dedicada às águas do mar, na terceira estância João Cabral se volta exclusivamente para a imagem do rio. Primeiro, o poeta o situa geograficamente (“entre mangues”) para deixar bastante claro que nem todos os rios possuem a fisionomia sobre a qual ele vai discorrer. As águas do mangue parecem perder o escasso alento sobrevivente ao longo curso pelas terras sertanejas, tamanha é a quietude que ronda o local; por isso mesmo, sente-se nelas uma conotação mais penosa do que aquela vislumbrada no semblante do oceano.

Diga-se de passagem, João Cabral explorou a imagem do mangue de modo tão proeminente, que ela ainda figura em um poema de *Crime na calle Relator*, último volume em que aparecem temas nordestinos. Em “A aventura sem caça ou pesca”, o poeta retrata a experiência de um menino que costumava pescar na podridão do mangue; reaparece, portanto, o contraste estabelecido entre a anunciação constante da morte (sintetizado no ambiente de lama) e a esperança de se alcançar uma vida mais próspera e justa (sinalizada nas imagens do peixe e da criança):

O Parnamirim com sua lama,
e mais lama que rio ele é,
limitava o quintal do fundo
(até lá alcançava a maré).
A porta que o Parnamirim,
que hoje coberto não se vê,
passa ao ir ao Capibaribe
é o vão da Ponte do Vintém.
Explorar o Parnamirim,
leito de lama quase pez,
era a aventura de um menino
(bem onde um desastre holandês).

(“Aventura sem caça ou pesca”, *Crime na calle Relator*, 1987)

Nos versos seguintes reaparece a idéia de que as águas fluviais evitam o contato com águas de outra natureza para que seja mantida a sua identidade. Com efeito, o rio não quer caminhar porque sabe que ele deixaria de ser rio ao adentrar no volumoso oceano. O temor da partida, portanto, corresponde ao anseio de manter-se íntegro, o que não significa falta de determinação por parte do rio.

Para fechar o primeiro bloco do poema, João Cabral de Melo Neto aproxima as duas imagens aquáticas que até então vinham sendo apresentadas sob ângulos divergentes; segundo o poeta, as águas têm em comum o fato de resistirem às dificuldades impostas pelo meio. Com isso, parece evidente que, independente da classe social e dos interesses próprios, a vida figura como o elemento mais expressivo para a composição de uma poética. Ainda cabe observar que, como alguns dos obstáculos mencionados no texto são obras capazes de dominar os impulsos da natureza (cais, quebra-mar e arrecife), não seria exagero afirmar que a poesia de João Cabral, em determinados momentos, se configura como uma espécie de fusão entre a racionalidade e a emoção.

Se na primeira parte do poema João Cabral apresentou um perfil geral dos personagens, na segunda ele se volta com mais ênfase para as ações por eles realizadas. O ângulo de observação focado no movimento aquático valoriza os impulsos humanos da natureza, uma vez que a corrente das águas transmite uma intensa sensação de vida.

Os versos iniciais retomam a idéia que aparecera no fim do bloco precedente – a luta das águas para manterem-se vivas. É evidente que há uma denuncia social subentendida nessa imagem, pois quando Cabral afirma que as águas precisam trabalhar duramente para sobreviverem, ele se refere antes às pessoas que vivem nos ambientes por onde essas águas passam. No entanto, é importante observar que o poeta escolhe justamente uma prática esportiva do gosto popular para assinalar uma situação tão dramática. Por isso mesmo, quando as águas estão jogando a queda de braço, elas parecem se divertirem ao mesmo tempo em que resistem às atrocidades do meio.

Por outro lado, não se pode deixar de notar a referência à própria cidade do Recife no meio dessa tensão, um lugar que teve que enfrentar muitos combates até se transformar em uma respeitada metrópole. A luta das duas águas, portanto, pode simbolizar o Recife de uma forte tradição cultural regionalista, mas também voltada para o cosmopolitismo e para o anseio da universalidade.

As duas águas lutam pelo mesmo objetivo, mas o mar é sempre apresentado de modo provocador, tanto que é ele quem toma a iniciativa de chamar seu rival para o combate. Há uma espécie de soberania nos contornos do oceano, como se a vastidão e a posição geográfica privilegiada lhe dessem a coragem necessária para superar qualquer problema; de fato, o mar delineado por João Cabral é ágil e passa sem dificuldade pelos obstáculos do caminho. Como há uma diferença fisionômica muito grande entre os dois lutadores, tudo levaria a crer em uma vitória

irretorquível do mar; no entanto, as águas antes se divertem com essa exposição agonal, até porque o jogo é uma atividade muito praticada como recurso lúdico.

Nas duas últimas estrofes do poema, João Cabral de Melo Neto narra os detalhes da equilibrada luta travada entre o mar e o rio. Não há favoritos, pois cada lutador resiste às atrocidades do meio de acordo com a experiência adquirida ao longo do curso/vida; ou seja, a própria configuração social impõe às águas um modo de combater os problemas com os quais se deparam.

Por fim, é interessante observar que o poeta anuncia a presença de um vencedor, mas não menciona seu nome, como se preferisse não tomar partido por nenhuma das águas (“até que uma derruba e vence”). Mais curioso ainda é a inversão dos valores atribuídos à vitória, que passa a ter uma conotação um tanto negativa nesses versos. No poema, a vitória não pode ser apreciada como uma conquista porque a água recebe uma espécie de exílio como prêmio; nesse sentido, se a expatriação é o grande prejuízo anunciado por João Cabral, fica bastante evidente que a permanência das águas em seu habitat natural corresponde a um desejo de luta pelas causas comuns a um determinado grupo social.

Conforme mostrado, a imagem do rio é fundamental para que João Cabral de Melo Neto desenvolva temas referentes às adversidades do mangue e à trágica sobrevivência dos homens em terras sertanejas; dessa forma, a representação das águas fluviais subsidia o poeta na leitura crítica do sistema sócio-político da região. Mais do que isso, através da personificação do rio, João Cabral alcança um modo de composição diverso daquela tendência concretista de seus primeiros livros, já que ele se distancia um pouco da superfície rasa dos objetos e encara de perto a alma existente dentro da matéria; assim, o objeto sensível ganha pulso e movimento, confirmando a tendência humanizadora de sua obra.

[1] BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 172.

ensaio

Sobre o Sr. Cláudio Assis e seus filmes

por **André Renato**

37

E eis que “Baixio das Bestas”, a mais nova pérola do realizador de “Amarelo Manga” (2003), leva o prêmio de melhor filme no 39º Festival de Brasília. O filme anterior – debute do Sr. Assis – foi, a seu tempo, unanimidade no mesmo festival, levando os prêmios do público, do júri oficial e da crítica.

Sabe, às vezes me dá a impressão de que, no Brasil, estamos vivendo um cenário de literatura fantástica, algo extraído de Lewis Carroll, Jorge Luís Borges ou Gabriel García Marquez. Não que o fato me seja inconcebível, mas vem-me com a violência de um tapa o absurdo (no sentido surreal da palavra) de que tal “artista” e suas obras sejam assim tão ovacionados. Tenho em mente “Amarelo Manga”, que eu vi – embora, pelo que se comenta, “Baixio das Bestas” vai também no mesmo caminho estilístico e ideológico.

Eu gostaria de fazer muitos comentários sobre a figura do Sr. Cláudio Assis e sobre os seus filmes, mas não o farei. Tenho medo. Assim, não falarei do absurdo que é um “artista” ideologicamente preso como se fosse a uma camisa-de-força a filosofias e estéticas que já estão datadas em 150 anos e ultrapassadas há, pelo menos, 80 anos. O cinema do Sr. Cláudio Assis lembra-me muito claramente os piores vícios dos piores imitadores e epígonos de Émile Zola e do nosso conterrâneo Aluísio Azevedo. Toda a pequenez de pensamento, a esterilidade gratuita e o inevitável preconceito no qual acabaram caindo muitos autores do chamado Naturalismo literário, cegos por sua fé intransigente nas formas mais torpes do Determinismo, do Darwinismo Social e do Niilismo também se aplicam de maneira exemplar ao cinema do Sr. Cláudio Assis.

Como se pode levar tão a sério um “artista” assim tão apegado a ideologias altamente questionáveis em seu excesso radical e, mais do que isso, sectário? O Sr. Cláudio Assis não é radical; ele é sectário. Percebe-se nitidamente isso no seu cinema e em sua postura e atitudes pessoais. A intelligentsia do Cinema Nacional, a crítica e o júri dos grandes festivais (se não também o público) precisam ter, pelo

amor de Deus, esse discernimento! Mas acho que é besteira eu apelar para Deus, pois o Sr. Cláudio Assis, com certeza, deve achar a mera idéia de Deus uma besteira de gente ignorante e alienada; assim, eu corro o sério risco de ele e (ou) os seus fãs me acusarem de intolerante religioso conservador e moralista. Oh, céus! Por isso, eu não falarei nada.

Também não falarei do absurdo que é nossa inteligentsia estar aparentemente tão perdida numa espécie de limbo ético e moral (sinal dos tempos modernos e pós-modernos?) a ponto de chamar de “enfant terrible” um homem que é simplesmente mal-educado, mal-criado, intolerante, vestindo com orgulho um pensamento ideológico datado, superficial e preconceituoso, e, repito, sectário? Desde quando essas coisas todas viraram “chiques”? Temos aqui um homem extremamente auto-indulgente, ego-maniaco, intolerante e risivelmente pueril a ponto de exercer o “modelo maduro de conduta” que é simplesmente desqualificar a pessoa de qualquer um que ouse se opor a suas obras e idéias (às vezes com profundas e explícitas ofensas, como no caso do cineasta Hector Babenco, que foi chamado simplesmente de “imbecil”). Aos que vaiaram sua mais nova preciosidade no Festival de Brasília ele chamou de “culpados”. Quer dizer: ou somos todos condescendentes para com o Sr. Cláudio Assis, ou somos os seus inimigos declarados e desonrados. Será que é assim a coisa? Essa atitude me lembra daqueles políticos mais viciosos, gente da estirpe de Paulo Maluf. Desde quando passamos a confundir um homem assim com um artista que “não faz concessões”? (apenas cito expressões usadas na imprensa para elogiar o Sr. Cláudio Assis).

Um parêntesis: isso muito me lembra, na época da universidade, aqueles “estudantes profissionais” (na verdade agentes de partidos políticos ultra-radicais infiltrados nos centros acadêmicos para promover a “revolução”) que imediatamente taxavam de “pequeno-burguês” qualquer um que se opusesse ao fato de eles freqüentemente interromperem as aulas para anunciar e promover “manifestações” e greves estudantis.

O pior é que chamam o Sr. Cláudio Assis de “corajoso”. Meu Deus do céu! Será que não se entende de maneira alguma que uma postura realmente corajosa, crítica e prolífica, daquelas que sacodem o “establishment”, ajudam-nos a tomar consciência e revolucionar para rumos melhores, envolve muito, mas muito mais do que ficar berrando palavrões à vontade, xingar quem não concorda com as suas próprias idéias, mostrar na tela de cinema um boi sendo morto a golpes e dizer por aí que o ser humano é apenas sexo e funções fisiológicas? (saiu da própria boca do Sr. Assis esse grande aforismo da sabedoria do Naturalismo literário do século XIX e de suas ideologias de base; esse homem é inacreditável!)

A atitude pessoal, ideológica e artística do Sr. Assis seria também preocupante, porém, mais compreensível, se fosse oriunda de um adolescente de 15 ou 16 anos. Mas em um homem maduro...

Concordo plenamente que para “revolucionar”, para mostrar de maneira livre e crítica certas coisas que as pessoas precisam ver, é necessário ou minimamente interessante, às vezes, procurar chocar. O artista responsável deve fazer o seu público sair da posição por demais cômoda do cotidiano e refletir sobre outros aspectos e fatos da vida e do mundo. Grandes obras de arte chocam de maneira radical e exemplar. Contudo, há que se ter um discernimento. O choque nunca, jamais deve ser gratuito; muito menos em favor de idéias e mensagens altamente questionáveis no sentido ético e (ou) moral. Pois bem, não me parece ser exatamente este o caso do cinema do Sr. Cláudio Assis.

“Amarelo Manga”, sob o (justo e até louvável) pretexto de mostrar de modo contundente o pior aspecto do ser humano, da vida e do mundo – especialmente o brasileiro –, e assim conscientizar e libertar a mente do seu espectador, acaba, no fundo do seu decorrer, servindo apenas de veículo ideológico e panfletário à visão mais abjeta da existência, fruto bem pessoal da mente de seu diretor. O filme comete o mesmíssimo engano dos romances naturalistas: ao invés de utilizar filosofias como instrumento para se compreender uma determinada realidade, acaba-se manipulando e deturpando a realidade para se encaixar melhor àquelas filosofias, crendo-se que com isso elas serão provadas empiricamente. Não passa de propaganda ideológica do tipo mais pobre (e, repito, referente a ideologias altamente questionáveis, o que é ainda pior). A diferença entre o Sr. Cláudio Assis e um artista de verdade é que este último constrói uma “piscina” realmente profunda, que faz o seu público ficar assombrado com a escuridão misteriosa de suas águas e ansioso (ainda que com medo) por mergulhar nelas e desvendar o seu fundo; já o realizador de “Baixio das Bestas” (parece o título de algum romance da sub-literatura folhetinesca da “belle époque”) constrói uma “piscina” extremamente rasa, mas turva as suas águas com tintas escuras para fazê-las parecerem profundas. Quem tentar mergulhar nelas vai quebrar a cara...

A parte do meu pensamento que se apegava à filosofia, à sociologia e à psicanálise, sentiu-se bastante ofendida em ver “Amarelo Manga”. Minha inteligência fica tão ofendida quanto ao acompanhar certas campanhas do marketing político ou do religioso. A estupidez é a mesma na esquerda e na direita; isso é o que poucos parecem perceber. Repito: é natural se os filmes de Cláudio Assis agradarem a adolescentes revoltados, mas esse cinema não resiste a um pensamento e gosto mais maduros.

Outro parêntesis: não quero incorrer no mesmo erro do Sr. Assis, por minha parte desqualificando as pessoas que apreciam os filmes desse diretor. Peço desculpas se meus argumentos parecerem ofensivos, mas o fato é que: podemos apreciar a estética desses filmes e alguma parcela de seu conteúdo; mas certas idéias ali presentes e propagandeadas são intolerantes, desrespeitosas e anti-éticas. Essas coisas não podem ser apreciadas sem uma dose questionável de condescendência.

Também fico ofendido como contribuinte, ao saber que filmes assim são feitos com a ajuda de verbas públicas. Mas não vou falar aqui de critérios para a concessão de dinheiro público ao cinema, pois com certeza alguém resmungará: “censura!”, chamando-me de repressor, autoritário, etc.

Chama muito a atenção o atual estado da nossa intelligentsia. Ela cai de amores por um filme como “Amarelo Manga”, que não passa de um proselitismo descarado da forma mais superficial, intolerante, desrespeitosa e absolutista de um materialismo niilista (a cena em que o próprio diretor, como figurante, diz uma frase “de efeito” ao ouvido de uma moça evangélica – que obviamente encarna ali TODOS os evangélicos –, numa cena totalmente solta e gratuita no conjunto do filme, é de um desrespeito gritante para com esse grupo social e religioso). Por outro lado, a intelligentsia promove um verdadeiro levante com todas as suas armas contra um filme como “A Paixão de Cristo”, de Mel Gibson, chamando-o precisamente de excessiva e gratuitamente violento, intolerante, desrespeitoso, absolutista, proselitista, etc, ou seja, exatamente as mesmas características que apresenta o cinema de Cláudio Assis. Realmente, não dá pra entender. Na verdade, até dá, mas eu prefiro me calar, pois eu já sei exatamente quais serão as críticas que receberei por isso, e quero evitá-las. Não darei trela a nenhum espírito malicioso. Como eu já disse, não falarei nada sobre o Sr. Cláudio Assis e sobre os seus filmes, pois eu tenho medo dele. Tenho medo de que ele também chame a mim de “imbecil”, “culpado”, ou coisa pior.

André Renato mora em São Paulo-SP. É professor de Literatura, faz fotografias e filmagens, como diz, "(semi)profissionais". Escreve sobre cinema para o [Sombras Elétricas](#) e para o *Cinefilia*.

ensaio

Don Giovanni: a tragédia do humano

por **Newton de Oliveira Lima**

41

A ópera “Don Giovanni”, de Wolfgang Amadeus Mozart, como criação de arte, representa o que Otto Maria Carpeaux denomina de obra de arte absoluta: contém em si a multiplicidade de significados, de expressões de conteúdos que podem ser interpretados como completude de sua possibilidade expressiva, vislumbrando-se as mais inusitadas interpretações.

A crítica da forma e da linguagem musical da ópera pré-gluckiana (barroca) empreendida por Mozart levou ao desenvolvimento de uma temática textual libertada do acompanhamento da orquestração através do libreto, desenvolvido por Lorenzo da Ponte, exprimindo uma linguagem independente, realmente trágica ou cômica variável pela expressão do artista, como se pode exprimir em uma verdadeira música de fundo simbólico e teatral tal qual a ópera.

Assim, do ponto de vista formal-musical, “Don Giovanni” (como posteriormente a “Flauta Mágica”) representa a coroação do esforço mozartiano, dentro da trilha lançada por Gluck, de realizar a reforma da ópera, separando-a em definitivo do bel canto operístico de origem italiana.

A desenvoltura de “Don Giovanni”, de sua expressão lírica e tragicômica, de seu estilo formal e seu conteúdo expressivo, resume e possibilita o que seria a ópera no Século XIX: criação do romantismo operístico com a influência que causou na ópera italiana.

Pode-se dizer que da “Flauta Mágica” procede a ópera alemã, e de ‘Don Giovanni’ advém a ópera italiana no Século XIX. A influência que Weber, Beethoven, Rossini, Verdi, Wagner, dentre outros, receberam do “Mestre de Salzburg” foi marcante.

A 'Flauta Mágica', mais que "Don Giovanni", representa os ideais iluministas e maçônicos de Mozart, porém, o drama existencial de "Don Giovanni" supera o daqueloutra ópera, e a partir dele é que iniciamos a análise da significância, para Mozart, do que se entende por espiritualidade.

O conteúdo do libreto da ópera encarna a vida de Don Juan de Silva, proverbial e talvez lendário nobre e aventureiro espanhol que teria seduzido milhares de mulheres por toda a Europa. Ora, a vida hedonista de Don Juan aparentemente expressa a falta de sentido do personagem, mero conquistador de mulheres sem maior interesse que os causos não muito originais de experiências sexuais e amorosas.

No entanto, analisando-se do ponto de vista sociológico, a ópera reflete a crítica da sociedade estamental pré-industrial, onde a nobreza detinha o poder político e parcela do poder econômico e, mesmo em decadência por sua crescente falta de função social, ainda espoliava o campesinato e parte de uma casta de servos que ainda restava - Leporello, o servo de Don Giovanni, é o emblema do povo explorado e degradado em sua consciência pela servidão incondicional ao amo.

A crítica social da espoliação, Mozart resolve com a colocação do problema da efetividade da justiça: as damas Dona Elvira e Dona Ana, auxiliadas pelo marido desta última, Don Otavio, empreendem um plano de vingança contra Don Giovanni por este haver matado o Comendador, que defendera a filha Ana da desonra contra ela assacada por Don Giovanni.

O plano da justiça ascendente sobre a individualidade pecadora reforça a natureza dual da concepção da redenção dos pecados inserta na obra: se por um lado Don Giovanni é punido no penúltimo ato da ópera com a condenação ao inferno, ele sofre, assim, a justiça divina, que é a conclusão do plano de justiça dos demais personagens contra ele, segundo plano de desenvolvimento inserido na ópera.

A crítica da justiça humana é patente: somente a intervenção divina pode ser a justa medida e eficaz punição contra Don Giovanni, que foge a todas as tentativas de captura e punição empreendidas por Massetto, Don Otavio, Dona Ana, enfim, os homens não vencem a astúcia do mais sagaz dos humanos, Don Giovanni.

Percebe-se a centralidade da contraposição entre humanismo e transcendência espiritual: somente esta última dá finalização ao empreendimento do espírito subjetivo de por o mundo em ordem, de punir os maus e recompensar os bons, somente a Justiça divina plenifica e completa a humana, o que é expressão da incompletude humana em seu anseio por completar-se no orbe espiritual, como assevera Max Horkheimer (*in* "A nostalgia do Totalmente Outro"): "Nostalgia de uma perfeita e

consumada justiça. Esta jamais será realizada na história; de fato, mesmo que uma sociedade melhor substituísse a atual desordem social, jamais reparada a injustiça passada, nem eliminada a miséria da natureza humana.”

A dramaticidade da penúltima cena, com o diálogo entre Don Juan e o Comendador que volta para puni-lo, é a expressão da tragédia da existência da subjetividade, e a proposta de perdão do Comendador para Don Giovanni arrepende-se, seguida da recusa deste último, revelam que até o fim ele foi o nobre perfeito: seguro de seus privilégios e de sua posição, não havia dor de consciência em sua atitude, fez o que fez porque era um dever e privilégio de sua condição, a de moldar a realidade a seu talante; sentindo-se uma parte da natureza, não havia porque conceder pálio à justiça divina: a consciência cristã de igualdade lhe era estranha.

Assim, Don Giovanni representa o humano por excelência, com todos os vícios, defeitos e exacerbações a que a individualidade está sujeita, encontra-se ele em contraposição ao divino, à moral, ao cristianismo. Ele é a “desordem” e a “imperfeição”, imagem do homem e do mundo tal qual eles são, em contraposição ao ideal de perfeição e de ordem expressos religiosamente.

Don Giovanni é a individualidade criadora e próxima da natureza com sua exuberância e concepção “aristocráticas” da vida, sua imagem é a representação do “super-homem” nietzscheriano, com a possibilidade de criar e destruir a realidade a seu talante, de recriar valores e transformá-los em novos mediante sua objetividade inserta no “mundo criativo” da instintividade e da emoção.

Don Giovanni e sua individualidade - a individualidade de todos nós superestimada, idealizada, a conotação exagerada, irracional e egoísta da subjetividade. Aparentemente, somente isto se pode perceber das atitudes do nobre espanhol sedutor de mais de mil mulheres. Aqui começa a análise do significado da outra face de “Don Giovanni” que Mozart buscava expressar, a face da valorização da personalidade e dos valores “nobres” por sobre os “valores plebeus”, concedendo um entendimento nietzscheriano à questão.

Todavia, Don Giovanni representa bem mais, representa a individualidade humana em geral, a individualidade que quer se firmar a todo custo, contra a opressão, contra a alienação, contra a falta de sentido do cotidiano, contra a massificação da existência, a pré-determinação da vida em moldes “mercadologicamente acabados”.

Don Giovanni, sua vida, sua 'obra', são um antídoto contra o cotidiano, contra o tédio, mas acima de tudo representam a alegria espontânea de viver, a despreocupação com os meios e os modos em prol da liberdade, em função da existencialidade, do predomínio da busca de valores e momentos novos e criativos, são a oposição radical à medianidade, à mecanicidade e massificação; são o contraponto da falta de nobreza, de ausência da largueza de espírito a que sociedade industrial relegou o homem moderno.

Analisado por este ângulo, o fracasso de Don Giovanni é a representação do fim da individualidade e a vitória da massificação. Quando Don Giovanni canta a liberdade na cena vinte e sete, ocorre uma diferenciação da liberdade cantada pelos coadjuvantes da ópera na última cena, o que implica dizer que a liberdade dos mesmos foi a conquista da liberdade da vivência e do estabelecimento da igualdade, ao passo que a de Don Giovanni era a liberdade 'aristocrática da criação', da vivência e criação de valores, tal como apregoava Nietzsche.

Aliás, a formação iluminista de Mozart, expressa na glorificação da liberdade na última cena, na instauração do "reino da justiça" após a derrota de Don Giovanni, é a expressão do ideário racionalista do século XVIII, de que o igualitarismo e a justiça deveriam sobrepujar a desigualdade, a injustiça e a aristocracia até então reinantes.

A derrota de Don Giovanni é a imagem do fracasso do aristocratismo. Em última análise, a espécie de "cristianismo iluminista" defendido por Mozart, era a convocação (ou exaltação) da Era Contemporânea com o fim da sociedade aristocrática e a propugnação da sociedade igualitária, que culminou na sociedade democrática e liberal pós-moderna. Em "Don Giovanni", a representação patriarcal, artística, nobre, da figura do protagonista está em todo o drama em conflito com a tendência igualitarista, plebéia e anti-criativa dos coadjuvantes.

Fazendo a comparação da díade Don Quixote/Sancho Pança e Don Giovanni/Leporello, o que para os protagonistas eram valores positivos, para os antagonistas, seus criados e companheiros das intermináveis aventuras, eram valores negativos. Reside aqui a expressão do que Nietzsche entende por oposição entre valores cristãos/plebeus e aristocráticos/artísticos. Assim como Cervantes criticou e retratou o fim do medievalismo em "Don Quixote", Mozart representou em "Don Giovanni" o fim da sociedade estamental.

Don Quixote de la Mancha, com seu poderoso idealismo buscava superar o realismo apático da existência cotidiana, do *non sense* efetivo da vida massificada, que Sancho Pança queria vivenciar. Don Giovanni, com sua "imoralidade tremenda" procedia a uma "crítica fática" da hipocrisia dos costumes humanos: sua sedução a

Dona Elvira ferira o orgulho de uma mulher possessiva que foi desprezada; sua sedução a Dona Ana revelou que ela em realidade não amava o marido, o qual, no decorrer de vários momentos da ópera, mostrou não amar, mesmo ele tendo sacrificado-se por ela.

A verdadeira moral zomba da moral, disse Espinosa, e que moralidade é essa que se aferra a pressupostos formais e exteriores, não resistindo a um sedutor ? O que fica patente no confronto entre a moral cristã e o hedonismo de Don Giovanni é que os bons não são tão bons assim, nem que existe tanta pureza nas virtudes aparentes. Estaria Nietzsche correto?

Mas seriam realmente os valores cristãos plebeus e os valores aristocráticos os efetivamente estéticos e verdadeiramente livres? É possível se cogitar de liberdade artística frente aos dogmas da religião, ou de liberdade de expressão ante à massificação da sociedade industrial?

Nesse modesto espaço não se pode efetivamente responder a essas questões, mas a crítica aos pressupostos liberais, iluministas, cristãos e racionalistas de Mozart pode e deve se lastrar no vislumbamento de que a sociedade moderna encontra-se cada vez mais massificada, que a criação da existência e da arte encontram-se ameaçadas pela ausência do *esprit du creation*, que outra coisa não é que o enfraquecimento da individualidade, da substancialidade da vida espiritual, do esvaziamento dos valores absolutos, do “Espírito Absoluto” (religião, moral e arte) hegeliano.

A massificação não se refere somente à uma espiritualidade transcendente, que efetivamente o racionalismo neutralizou, como bem coloca Max Horkheimer (*in* “A nostalgia do Totalmente Outro”), mas da individualidade de existência, da percepção da vida por outro ângulo, fora dos padrões de mecanicidade e utilitarismo que a sociedade industrial relegou o homem moderno.

Assim, o homem moderno, devido à mecanização, está mais para máquina laboral do que para sujeito criacional e existencial. Aqui, então, reside a importância da ópera “Don Giovanni”: a apologia da liberdade de existência e, dentro da interpretação crítica que se pode fazer do ideário mozartiano, o entrelaçamento das duas linhas da expressão da liberdade humana: a linha criativa-aristocrática, e a linha cristã-essencialista, que busca valores essenciais.

Ora, a interpenetração de ambas, propugna por uma vivência da individualidade plena, que seja a expressão de um homem mais completo, que não reflita o interesse de classe, nem uma forma específica de egoísmo, nem de uma pura racionalidade

individualista, mas que seja o homem plúrimo da criação de valores com base em uma acepção a um tempo essencial, social e existencialista, que esteja além de um Don Giovanni para superar o egoísmo e possa mais que um Leporello, suplantando a mediocridade e a massificação.

Abstraindo do contexto social específico da sociedade estamental, e da negativa simbolização hedonista e aristocrática em que Mozart situou Don Giovanni, este representa um protesto do indivíduo contra a massa, da liberdade de existência e de criação contra a mecanização da vida, e porque não vislumbrar nele a figuração da Cultura como um fator de contraposição ao tecnicismo e a limitação das possibilidades do homem pós-moderno, para nele se vislumbrar um indivíduo autêntico, expressão de protesto contra o fim da individualidade, tal como o “super-homem cultural e estético” nietzschiano, um ‘aristocrata da Cultura’ orteguiano ou um “homem pensante” adorniano.

“Don Giovanni”, expressão da tragédia da humanidade em conflito intestino pelo choque de valores, e da angústia pelo contato com o Transcendente, é a tragédia do humano em sua inteireza, com a voz de Deus e dos homens dialogando na busca do sentido da existência, da verdade do Ser, da redenção final ou da perdição eterna.

O fim da individualidade exprime-se a frase do Comendador, *tempo non ai*; sejamos como Don Giovanni: resistamos até o fim, para podermos morrer como homens, e não nos perdermos na mecanização infinita e auto-suficiente, que descarta os erros e os pecados humanos, demasiadamente humanos, requerendo apenas iguais máquinas de consumo e produção.

Newton de Oliveira Lima é professor universitário e escritor. Mestre em Direito pela UFRN.

ensaio

A crise da poesia brasileira contemporânea

considerações de um leitor cansado

por **Ranieri Ribas**

47

A poesia brasileira contemporânea está em crise, dizem alguns. Entretanto, basta darmos uma rápida olhada nos canais midiáticos de veiculação que constataremos um mercado afluyente de publicações, editoras, revistas literárias, blogs, sites, jornais e encontros poéticos. Este seria um indício numérico da opulência produtiva de que desfruta a poesia brasileira hodierna. Sabemos que dentre os gêneros de escrita a poesia ocupa uma desconfortável posição anti-comercial. E não é por acaso. Não se formam bons leitores do gênero com um *Fiat Lux*. A educação estética para compreensão substantiva e formal da palavra poética demanda muito tempo, muito estudo e, até mesmo, certa experiência de vida. A leitura de um poema não se dá pela busca da transitividade do signo, pois que o signo mesmo é seu artefato, e a transição, quando ocorre, não obedece às regras do discurso ordinário, ela se dá pelo deslocamento da palavra em relação ao *status quo* vernacular. A fruição da poesia é, assim, uma modalidade específica de leitura. Talvez tivesse razão Paul Valéry ao afirmar que, desde o advento do simbolismo francês, o gênero poético passou a se afirmar pela “abolição do sufrágio do número”. Antes ainda, com Rimbaud, já se iniciava a ruptura, quando o jovem poeta de Charleville afirmara que toda a produção poética antecedente a sua não passava de “prosa rimada”.

A julgar por essa dupla abolição – a abolição do número e a abolição da condição de “prosa rimada” – não é difícil saber por que o gênero poético tem a condição paradoxal de ser a única modalidade de escrita na qual o número de autores excede o número leitores^[1]. Sim, porque a maioria dos escrevem versos (e muitos dão um jeito de publicá-los) não lêem poesia, desconhecem os autores contemporâneos e vêem a arte do verso como instrumento de confissão, autopromoção e sublimação auto-afetiva. Numa palavra, poesia no Brasil é, ainda, um exercício ególatra e narcísico^[2]. Drummond advertia para o fato de que, quando publicamos versos aos vinte anos, é porque temos vinte anos, porém, quando o fazemos aos sessenta, é porque somos poetas. Nada mais injusto com o mais importante e originário modo de criação da linguagem humana, como assinalaram, entre outros, Platão, Aristóteles, Vico, Hegel, Nietzsche e Heidegger.

Dada a opulência da produção e veiculação da poesia no Brasil, resta-nos nos perguntar acerca da qualidade do que se escreve. Não temos um número de leitores qualificados para avaliar a vastíssima produção que hoje abunda. O número de leitores “fortes” é reduzido, e os que temos não se prontificam a desperdiçar seu escasso tempo de leitura procurando agulhas no palheiro. Como o número de “poetas” e “versificadores” está sempre numa crescente devido às facilidades de publicação, as tentativas de mapeamento da poesia brasileira estão sempre situadas numa curva assintótica, por mais exaustivas que sejam. E o mais trágico: estas tentativas não podem, nem poderão, dar visibilidade a poetas regionais^[3]. Não caberão todos na disputada festa das celebridades literárias.

A Academia, que deveria formar o corpo qualificado de leitores, não os forma. Muitos dos profissionais que saem das Letras não têm sequer o hábito da leitura, desconhecem as obras. Ler Derrida e Homi Bhabha é mais importante para o *Homo lattes* do que ler Joyce e Pound. A beleza foi extorquida pelos conceitos. A teoria antecede a arte, a interpretação subjuga o infinito da criatividade. Este vício acadêmico fez com que nossos professores universitários, sobretudo aqueles das letras, não tivessem mais discernimento estético, capacidade crítica autônoma, percepção do que é a boa ou a má poesia. Vivemos a época em que a crítica, insulada na academia, desconhece o fenômeno poético por dentro. São incapazes de elaborar juízo estético sobre qualquer poema de um neófito, dizer se o poema é bom, em que aspecto é bom, e se não for um poema bem realizado, porque não o é e em que aspecto técnico ele pode ser melhorado^[4]. Por conta deste déficit crítico, se neste exato momento histórico, por um milagre, estiver surgindo em nossos porões subterrâneos um novo Fernando Pessoa ou um novo Jorge de Lima, ele certamente passará despercebido. Os poetas neófitos estão órfãos da crítica, e a crítica só se dispõe a estudar o que já está consagrado.

Como a crítica se evadiu de sua responsabilidade pública, nosso sistema literário criou mecanismos privados de consagração. E estes subsistemas se auto-legitimam, longe de qualquer razão pública de julgamento, sem qualquer *fairness*. Uma guerra de egos e igrejas insuladas.

Eis um cenário perfeito para consagração de “publicitários” da arte. Sim, porque hoje, o cenário poético brasileiro é um mercado de estratégias inteligentes de autopromoção. Quem sabe se promover aparece, dá entrevistas, tira fotos em sua biblioteca pessoal com livros amontoados ao fundo. A palavra-chave neste meio é articulação, saber articular-se com as pessoas que promovem. Quem se propõe a promover e a se auto-promover está dentro do campo literário^[5]. O resto é invisível. Ou não existe.

Não há nesta minha constatação qualquer tonalidade moralista, anti-mercadológica. Pessoalmente considero legítima a mercantilização da arte, seja a poesia ou qualquer outra. Não temos mais o mecenato. E o que resta ao poeta, em particular, e ao artista, em geral, é o bendito mercado. E o mercado é um estado de natureza hobbesiano: sobrevive quem é mais astuto, maquiavélico, sagaz. Entretanto, se nos colocarmos entre Pierre Bourdieu e Harold Bloom, isto é, entre uma visão que dessacraliza radicalmente a arte pela descrição crua de seus mecanismos de mercado e outra que opera por uma ostensiva eleição canônica de gênios, saberemos que o caminho deveria estar a meio-termo. Entre nós já houve este “meio-termo”. Hoje, porém, o que temos é uma versão caricatural da lógica mercantil descrita por Bourdieu. Nosso sistema literário, fragmentado em pequenas instâncias privadas de consagração, é hoje um grande engenho de gênios pré-fabricados.

Se há uma crise, sob que aspectos ela se evidencia?

Tenho algumas considerações a respeito, muitas delas peremptórias e polêmicas. Olhando em retrospectiva o imenso debate da poesia brasileira no século XX – seja o modernismo de 1922, seja a geração de 1945, o concretismo, a geração de 1970, e tudo mais que se sucede até hoje -- percebo que algo se perdeu de vista, que estamos alijados da percepção de um fator crucial para o entendimento da poesia brasileira hoje. Perdeu-se de vista o fato de que a poesia é uma forma de manifestação verbal da experiência no mundo. Mais do que um conjunto de técnicas de versificação, espacialização, aliteraões, metáforas e modos de projeção da linguagem (em verdade, o domínio de tais técnicas não é mais do que o “dever de casa” de qualquer poeta que se leve a sério) a poesia é uma manifestação da experiência – peculiar, intransferível e idiossincrática – da *pessoa*. A vida se dispõe numa relação metabólica e simbiótica com os objetos e pessoas do mundo e isto produz a experiência, a biografia.

A experiência, todavia, não está submetida às leis vontade. A experiência nos é dada, estamos dispostos sobre o mundo. Podemos buscar a experiência artificialmente, mas nada assegura que isso dará a quem se aventura uma forma privilegiada de vida ou um superávit de percepção. Por isso, diziam os antigos: *Poeta nascitur non fit*. Não se fazem poetas em cursos de letras. O poeta é um ser da experiência. Em nossa história literária, percebemos que poetas e críticos foram perdendo de vista o caráter decisivo da experiência na elaboração poética. A poesia seria para nós um *experimentum*, não uma decantação verbal da experiência pessoal.

O desfecho desta história de abandono e esquecimento é hoje, para nós, trágico. Há uma atmosfera geral de desencanto. Alguns vêm na pluralidade de vozes e estilos um alento, uma possibilidade de renovação. Cláudio Daniel e Luis Dohnnikoff, por exemplo, enfatizam que estamos diante de uma pluralidade poética sem precedentes e que isto, como afirmou Siscar, tem obnubilado a possibilidade de afirmação de critérios incontrovertidos de avaliação estética acerca do que se tem produzindo no Brasil em matéria de poesia.

Precisamos aqui efetuar um deslocamento do lugar de reflexão sobre estas questões, quais sejam, a pluralidade poética e a ausência de critérios incontrovertidos de avaliação. Devo dizer que a pluralidade dos modos de criação poético-verbal que ora assistimos é meramente uma aparência, um olhar para a superfície das cousas. Vejo, sim, uma assustadora unidade da experiência privada, pessoal, como se uma forma *una* de existência regesse o *ethos* que alenta a escrita da poesia brasileira atual. Os poetas se distinguem pela forma, pela preferência estética, porém, é como se a fala por eles proferida fosse oriunda de uma única forma de experiência da qual são escravos, títeres. A busca neurótica por temas novos, a elaboração formal sem espírito, a imanência rasteira, o olhar fenomenológico e desinteressado sobre os objetos do mundo: tudo isso se nos apresenta como uma repetição enfadonha de experiências iguais. Não se trata aqui de um problema estético, mas de uma questão que toca à experiência existencial de quem produz poesia. Por alguma razão que me é alheia, vivemos a época da falência da experiência da singularidade. Nossos poetas estão estéreis, repetem a si mesmos, desenganam-se em elaborações formais múltiplas porque se sabem impotentes para qualquer exercício de alteridade. O que aflige a poesia brasileira hoje é a sua radical unidade da experiência: poetas radicados em incubadoras urbanas, acadêmicos, alunos de letras, homens e mulheres de classe média, comodidade, narcisismo, hedonismo. Experiências humanas padronizadas^[8].

Em um destes textos que avaliam a questão, Beatriz Bajo, seguindo a voga pós-modernista, afirma que a poesia brasileira hoje se situa no “sem-lugar”. Mas acredito que nossa poesia tenha sim um lugar hoje: “o lugar-comum”. Este seria, também, o fator causal primário que levaria a este tipo de *poesia mediana* (como a denominou Dohnnikoff), isto é, uma poesia desprovida de inflexão pública (como apontarei a seguir), na qual o jogo verbal parece ser a única virtude que pode um bom poeta ter. Dohnnikoff^[9], ao afirmar que há certa “perplexidade fragmentária contemporânea” obnubilando a potência metonímica do eu-lírico dos poetas, tem toda razão, mas este fenômeno do “eu lírico apequenado” é apenas um efeito da falência da experiência na elaboração poética^[10].

Como a experiência está fora do jogo, os debatedores se perdem na superfície da questão. E para ser cético, embora não queira ser, considero esta uma questão sem solução. Só nos resta esperar por Godot.

Uma segunda consideração acerca da poesia brasileira hoje tem um caráter mais substantivo, e eu diria até, mais normativo. O fato é que há *uma completa ausência de inflexão pública na poesia brasileira atual*. Denomino “inflexão pública” toda poesia que possa ser testemunho ou porta-voz de um *ethos*, uma poesia que ultrapasse a esfera do íntimo, do privado, do conforto doméstico. Uma poesia que não esteja submersa e cega pela escuridão narcísica do cotidiano, pela egolatria da percepção. Mesmo os bons poetas de hoje são surdos e mudos para qualquer tema que exija inflexão pública. Quando afirmo isso não quero designar qualquer compromisso ideológico esquerdista ou diretista. Esta visão é reducionista. Impor obrigações políticas a um poeta é estupidez. Eu me refiro à potência de testemunhar, ser um porta-voz privilegiado do espírito do tempo, ser o gênio guardião do tempo – *genius seculi* – porque esta é força maior do poeta, mesmo quando sua inflexão é lírica, não-épica. Quem lê, por exemplo, Drummond, através do enfoque da politização esquerda/direita, não pode compreender que ali se encerra um testemunho do espírito epocal. E isso vale para Celan, Pound, Eliot, Cabral, Gerardo, Jorge de Lima.

Quem é o poeta da poesia brasileira contemporânea nascido depois de 1960 que pode ocupar este lugar? Há alguns poetas que se voltam para temas como “problemas urbanos”, “violência urbana”, temas multiculturais de “minorias” étnicas, feminismo, etc. Mas isso é modismo acadêmico. Isto é “poesia social”, ou seja, é um subproduto mal-compreendido da poesia de inflexão pública. Um exemplo do equívoco que é o rótulo “poesia social” – isto é, um exemplo do modo como ele fraudava a compreensão poética – é-nos dado pela recepção do poema-dramático *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto. Trata-se de um Auto de Natal, e por sê-lo está vinculado a uma tradição poético-católica multissecular. Esta tradição sempre manifestou uma forte presença em autores nordestinos, sobretudo alguns escritores, poetas e dramaturgos paraibanos e pernambucanos. É a partir desta tradição que surge a obra de Ariano Suassuna e do próprio Movimento Armorial. Não obstante, o *Auto* de Cabral fora lido pela esquerda brasileira como “poesia social” ou “poesia de denúncia”. Para os concretistas esta peça era a de mais baixa tensão poética na obra cabralina. Ambas as avaliações – uma de teor substantivista, a outra de teor formalista – julgaram a peça por aquilo que ela não é. Eis um exemplo do que a miopia teórica pode fazer.

Numa outra perspectiva, mais ainda tratando a questão da inflexão pública na poesia, temos o exemplo da poética de Paul Celan. Quando Celan fala, ele se remete

a um espírito do qual é porta-voz. O problema do testemunho acerca do inefável, o inenarrável, não é uma denúncia de Auschwitz: trata-se da evoção de uma experiência e sua (im)possibilidade de declinação. Como experiência, a voz de Celan é uma metonímia dos que compartilharam daquele evento. Ora, esse conjunto de forças expressivas não pode ser subsumido em qualquer rótulo acadêmico de interpretação.

Não precisamos ir longe para saber com Heidegger e Hannah Arendt que os “temas sociais” na filosofia e na arte são resultado de uma invasão das demandas da esfera da vida privada em direção ao mundo público. Não quero com esta consideração sair em busca de um Homero hodierno para a poesia brasileira, mas o fato é que nada que se extravie da subjetividade ególotra tem importância para nossos poetas contemporâneos.

A poesia brasileira contemporânea é, por essa razão, demasiadamente *burguesa*. Quando me refiro ao termo “burguês” não quero com ele designar aquele conjunto de anátemas próprias do discurso marxista ortodoxo. Burguês aqui designa uma *Ética*, uma *weltchauungen* (visão-de-mundo), e esta visão se caracteriza pelo culto ao mundo privado (sobretudo a privacidade do cotidiano), pelo privilégio narcísico do “eu” em detrimento do “nós”, pela hipervalorização da individualidade e suas idiosincrasias, pelo culto do hedonismo fútil. Uma poética da intransitividade formal e da egolatria.

Este poeta burguês não pode falar em nome de ninguém. Por isto, só lhe resta a exibição rastaqüera de erudição gratuita, a descrição fenomenológica de cotidianos vazios. Não há peripécias, só introspecção narcísica. Não há história, só reminiscências. Este filisteísmo lírico é, portanto, um olhar para si mesmo e dizer-se como se o eu fosse tudo que há.

Não podemos chamar essa inflexão burguesa de “romântica” porque na tradição romântica há um substrato público que é o horizonte utópico que guia o subjetivismo do poeta. Este horizonte é a idéia de pátria. O romantismo é uma manifestação rediviva do ocasionalismo medieval, como bem percebera Carl Schmitt, e por ser ocasionalista, a estética e a filosofia romântica adquirem um caráter público que não caberia na enfermidade radicalmente burguesa que aflige a poesia brasileira hoje. Trata-se de uma poesia sem utopias, sem um horizonte que exceda a vivência de quem a redige.

Quando perguntaram a Cabral qual o maior elogio que sua poesia já recebera, ele afirmou ser uma crítica de Mário Faustino: “na poesia do Senhor João Cabral de Melo Neto há geografia, há física, há história” (cito de memória). Esta

confissão cabralina, vinda de um poeta que tentou jamais se confessar através dos versos, revela que Cabral se orgulhava do caráter público de sua poesia. A poética de inflexão pública é o testemunho mais autêntico de um tempo e de um povo.

Uma terceira consideração que me ocorre – e aqui irei me repetir – diz respeito à barbárie daquele já mencionado submundo de autopromoção poética, ou seja, o mercado poético. Esta barbárie tornou não apenas fragmentária a comunidade poética como a fez fraudulenta^[11] na sua capacidade de reflexão honesta acerca de autores “inimigos”. Sabemos que, desde as vanguardas, a arte tornou-se um *experimentum*, um artifício no qual os dispositivos teóricos de confecção poética – as bulas – passaram a ter precedência sobre as obras em si. Esta relação invertida entre teoria e arte gerou uma proliferação de experimentos^[12]. Embora seja um fenômeno ordinário na história da arte no século XX, a proliferação de grupos e “igrejas poéticas” entre nós tornou-se distinta porque aqui testemunhamos a uma espécie de *feudalização autofágica* dos grupos. Estaríamos diante de múltiplas súcias endogâmicas, cada qual com suas revistas, suas editoras, seus dogmas estéticos, seu cânone, sua “poética”. Os autores se reverenciam mutuamente num *cross-game* de entrevistas e citações, produzem para si mesmos artifícios de celebridade.

Qual seria a origem desta degenerescência que tento apontar: o unicismo da experiência criativa, a fuga pela formalidade imanente, a ausência de inflexão pública, o narcisismo ególatra dos temas, a feudalização autofágica da comunidade fragmentada, a politização da eleição dos melhores?

Não tenho uma resposta plausível para este circo de horrores. Na minha experiência de leitura, que não é das mais opulentas, vejo duas origens: a primeira, já mencionada, fora a abolição da experiência como nascedouro da força poética. A segunda é de natureza mais técnica. Vejamos.

O corolário poético mais radical cujo desdobramento se inicia a partir da Semana de 1922 foi, sem sombra de dúvida, a exoneração das formas fixas do verso. Este acontecimento, creio, resultou num dos transvios mais caros à poesia brasileira no século XX: o desprezo às técnicas de versificação e ao estudo rigoroso das formas de metrificação clássica e moderna (vêm-nos à memória nomes como António Feliciano de Castilho e Olavo Bilac). O modernismo brasileiro confundiu – para usarmos a precisa distinção de Ezra Pound – o verso livre com o verso polimétrico. As formas fixas consolidadas pelos antigos e os extensos tratados de versificação foram arrogantemente taxados como obsoletos, como se uma geração pudesse anular uma sabedoria acumulada há mais de dois mil anos. Nós sabemos – sejamos

justos – que os poetas modernos, eles próprios ao pregarem a abolição da marcação métrica rigorosa, agiam como iconoclastas, como jovens intempestivos, o que era típico de toda vanguarda. Porém, essa recusa se esgotava enquanto manifestação do discurso de ruptura: tratava-se de mera pregação retórica. Mestres como Drummond e Bandeira tinham um domínio técnico da versificação igual ou maior a um Olavo Bilac ou um Gonçalves Dias. Afinal, para exercitar com fluência as faturas polimétricas era imprescindível dominar a forma ortodoxa do verso. O artista só poderia ser revolucionário pela consciência, não pela ignorância.

A pedagogia poética oficial do concretismo, à Pound, com seu amplo projeto de traduzir um cânone específico – dando a este cânone uma interpretação muito particular, teleológica, como se os autores eleitos fossem todos involuntariamente precursores dos preceitos da poética da concretude – ainda remediou o problema, uma vez que havia ali uma preocupação estruturalista com a marcação fônica e rítmica do verso. Não obstante, a estética concreta (e não a pedagogia poética do concretismo, o que é diferente) aprofundou o problema da ignorância voluntária em questões de versificação na poesia brasileira.

O programa poético dos Campos guiava-se pela filosofia da linguagem de Ernst Fenollosa e era, por isso, uma tentativa de constituir uma linguagem ideogrâmica com caracteres ocidentais. A linguagem ideogrâmica, segundo o sinólogo, era uma linguagem analógica em que o signo remeteria imediatamente ao objeto, uma vez que o próprio signo seria, neste caso, uma sobreposição de imagens-objetos. Esta seria uma linguagem que, diferentemente da linguagem aristotélica ocidental, não remeteria a mediaticidade dos sinônimos ou a alguma articulação onomástica.

O concretismo concluiu que a solução desta questão – a busca de uma linguagem analógica ideogramática através de caracteres ocidentais – fosse uma aproximação com as artes plásticas e com a visualidade da linguagem publicitária. O resultado foram poemas com Lixo/Luxo, Ovo/Novelo, Negócio, Cristal/Fome, etc. Esta solução, devido a sua debilidade estética, demandou enormes esforços de seus inventores no sentido de explicar o fundamento *verbivocovisual* desses experimentos. Aí vieram falácias retóricas de toda ordem, a mais usada fora a acusação da chamada “morte do verso”^[13]. A geração que se seguiu ao concretismo, a chamada geração 60, para usarmos a expressão de Pedro Lyra, fora a geração do épico. Havia um diálogo com o concretismo, mas muitos poetas buscavam saídas e faturas isoladamente. Vide Marcus Accioly, vide Mário Faustino.

Até aqui, poderíamos aproveitar a boa pedagogia concretista e suas excelentes traduções de poetas fundamentais então desconhecidos no Brasil.

Estaríamos no caminho mais prudente. Entretanto, estas faturas concretistas se difundiram. E muitos dos poetas que a leram não atentaram para o significado radical da busca que ali se encerrava. O resultado é que poemas com lixo/luxo passaram a ser reproduzidos como trocadilho, malapropismo, errata.

Chegamos ao princípio do fim: a geração 70. O setentismo foi um oswaldianismo mal-compreendido, um concretismo sem substância. O setentismo levou a mixórdia entre letra de música e poesia. Um movimento típico da herança da cultura de massa pós-68. Uma mistura de atitude Rimbaud com chulismos à Walt Whitmann. Se estivessem em outro momento histórico, os setentistas não teriam canais de vazão para expor suas diatribes versificadas. Mas eles apareceram numa época em que o mimeógrafo e a fotocópia ofereciam ampla difusão de seus escritos. Seus adeptos tornaram-se professores de literatura, e isso gerou uma rede de autores sem o menor domínio técnico do verso; desprezavam a leitura dos clássicos, queriam apenas agir num país governado por um regime militar autoritário. O protesto virou palavra de ordem. O verso foi seu veículo privilegiado de propagação. O programa estético tornou-se secundário. Importava a ação político-poética.

A politização como bandeira ideológica, o trocadilho como vício de linguagem. Esta era a insígnia da geração setenta. Mas como uma geração politizada como essa pôde ser sucedida por outra politicamente apática? Uma vez que o inimigo tenha sido derrotado – a ditadura – é natural que tenha ocorrido um vácuo de razões para justificar a escrita da poesia. Algo análogo ao que afirmara Adorno acerca da poesia de Celan: “depois de Auschwitz, é bárbaro escrever um poema”. Nesta aporia, indagaria Augusto de Campos, como um mote para a geração que então nascia ao fim da ditadura: como escrever um poema depois de tudo, pós-tudo?

Escrevi este ensaio porque me vejo como um leitor cansado, fadigado pela enfadonha repetição de faturas e recursos entre poetas brasileiros. Não há intervenção crítica possível que remedeie este contexto. Toda crítica aqui será estéril, mas necessária. Ao começar a redação me propus não ler nada a respeito antes que declinasse minhas impressões como simples leitor. Tomei também a decisão de não citar nomes e obras. Não por ser pusilânime, mas porque tal postura me demandaria um trabalho hercúleo de examinar cada caso apontado. Caso não procedesse assim, poderia ser injusto ou leviano com meus colegas. Assim, meu propósito se restringiu a captar a “estrutura geral”, o espírito que hoje (des)anima a poesia brasileira de novos autores.

Encerrada minha parte, saí em busca de artigos e reflexões sobre a questão. Três ensaios e um fórum me chamaram atenção. O primeiro de Marcos Siscar, o segundo de Luis Dolhnikoff e o terceiro de Cláudio Daniel^[14]. O fórum – peculiar por se tratar de um acirrado debate entre poetas-internautas – é bastante relevante porque são os próprios poetas quem se posicionam^[15]. Estes ensaios dão-nos a impressão de que o que está em jogo é uma inconclusiva emulação de gostos e preferências estéticas. Como tais gostos não possuem fundamentação racional, são manifestações de preferências privadas, pessoais, segundo a experiência estética individual de cada um, posso afirmar que estamos navegando em mar aberto, sem bússola.

O primeiro passo para elaborarmos um plano de navegação e compreendermos o que se passa na poesia brasileira hodierna seria demarcar bem o período e os autores a serem analisados. É melhor então que tratemos somente da novíssima poesia produzida no Brasil, especificamente, dos autores com menos de cinquenta anos. Assim procedendo estaremos nos aproximando mais do espírito do tempo.

Como estamos em um movimento de reflexão sobre o espírito que move a produção poética recente, não podemos falar em nomes como Hilda Hilst, Nauro Machado, Ferreira Gullar ou Manoel de Barros: o espírito que os move, ou os movia, era outro, remetendo-nos a outro debate, outra época. Creio que o ano da publicação das obras não seja relevante para compreensão desse espírito. Importa o ponto de partida que moveu cada autor, não o ponto de chegada. Um livro de Hilda Hilst publicado em 1989, por exemplo, não reflete as angústias que afligem a geração que naquele período se projetava. Ademais, Hilst já teria nesta época algo em volta de sessenta anos e, com uma já consolidada maturidade poética e experiência de vida, estaria ao largo da celeuma literária do país da redemocratização. O espírito é de quem nasce na aurora do mundo, não de quem contempla seu crepúsculo.

Afirmo isso por discordar do procedimento de análise de Marcos Siscar. Segundo ele não podemos por ora compreender o movimento da poesia brasileira contemporânea tendo em vista que seu espectro ainda não cessou, está em pleno movimento. Subentende-se daí que seja necessário aguardar o crepúsculo do espírito para compreendê-lo. O reconhecimento das feições do espírito só seria possível ao entardecer, quando a coruja alça seu vôo. De fato, Siscar é bastante coerente com esta premissa hegeliana, exceto pelo fato de que os autores que ele perfila como porta-vozes do espírito são em sua maioria autores crepusculares, representantes de outra época, bem anterior ao espírito dos jovens poetas dos anos oitenta, noventa e do primeiro decênio. A exceção de Ana Cristina César, nomes como Sebastião Uchoa Leite, Hilda Hilst e Manoel de Barros – os quais Siscar utiliza como referência –

deveriam estar circunscritos em outro contexto, não o que assistimos nos últimos vinte anos.

Em contraposição ao hegelianismo subjacente de Siscar, penso que não precisamos esperar a hora do crepúsculo para exercermos nossa capacidade de auto-reflexão e auto-crítica. Suspender o juízo ou contemporizar a esta altura da discussão é capitular diante da enfermidade da “crítica demissionária” a que se referia Paulo Franchetti. O próprio Siscar inicia seu texto distinguindo – com certa *deterrence* – entre análise crítica e juízo de valor. à exceção do que possa ser panfletário ou demasiado dogmático, toda crítica que queira se afirmar deve ajuizar claramente suas posições. O objetivismo deve estar a serviço do juízo. Qualquer postura que difira desta estará acrescentando um novo membro à fila dos críticos demissionários.

A tese mais forte de Siscar, entretanto, diz respeito a ausência de critérios incontroversos de julgamento estético-poético. Em verdade, creio, não há uma ausência destes critérios, mas uma proliferação deles, e tal proliferação resulta de um fenômeno curioso: a privatização da tradição. Os poetas contemporâneos – não apenas no Brasil, mas em todo o mundo – ao invocarem o termo “tradição” não estão se referindo a valores estéticos publicamente compartilhados, à uma *Paidéia* ou a uma *Bildung*, como era próprio aos antigos. Eles se referem a um cânone pessoal que a sua experiência de leitura elegeu. Isto é uma espécie de postura retórica na qual a argüição se vale sempre do discurso de autoridade, mas esta autoridade não é mais uma instituição pública impessoal – a Tradição, tal como era para os antigos – mas uma entidade personificada que se funda no puro Gosto. A privatização da tradição funciona assim como uma auto-ilusão ou como um princípio do prazer: é como se o mundo nascesse simultaneamente à experiência que o poeta vivencia. A história do mundo, neste cenário, não precede a experiência pessoal de que o poeta é portador. A sabedoria é substituída pela idéia de conhecimento cumulativo, o espírito é destituído pelas noções da técnica imanente. Neste contexto, quem julga se Torquato Tasso é relevante para a formação poética do neófito é o próprio neófito e sua experiência de leitura. Toda autoridade externa está destituída.

O multiculturalismo poético é um exemplo dessa privatização. Numa primeira leitura poderíamos dizer que o multiculturalismo implica a imposição de um cânone axiológico às questões de natureza puramente estética, ou seja, ele subjuga os valores norteadores da boa arte em favor de valores alheios a ela, de natureza ideológica, política e cultural. Ou seja, valores impostos por grupos privados para afirmação de identidades coletivas. à maneira de Nietzsche, poderíamos dizer que o multiculturalismo é uma política coletiva do ressentimento, e como tal, ele quer destruir a Tradição em seu caráter público originário. Para que servem rótulos como “poesia piauiense no século XX”, “poesia capixaba hoje”, “poesia negra” ou “poesia

gay”? Para conceder valor estético a quem não tem. Para destituir os critérios do belo de seu lugar soberano e sub-repticiamente impor a arte uma demanda ideológica que lhe é alheia.

O multiculturalismo na poesia implica uma redução radical das esferas da experiência humana a uma única esfera, portadora da identidade do sujeito. O poeta enquanto pessoa se auto-entifica e abdica da sua completude humana, aliena o todo da sua experiência e de seu auto-reconhecimento em favor de uma “identidade” que se lhe impõe de fora, inautêntica. Trata-se de uma defecção dos modos de registro da experiência, reduzida a uma razão monocórdica e a um rótulo pré-definido.

Já o texto de Dohnnikoff traz uma importante discussão sobre o que seriam “grandes temas” ou “grandes questões” para a poesia. Ele diz que *“Em termos internacionais, há a percepção de que as “grandes questões” políticas são a globalização, o “império” e a crise ambiental. E a crença de que as “grandes respostas” são o movimento antiglobalização, o antiamericanismo, o multiculturalismo e o ambientalismo”*. Ao levar a sério tais “grandes questões” creio que Dohnnikoff esteja enredado numa velha mixórdia, que embora há muito superada, ainda exerce seu poder de confundir críticos e poetas. A questão é que não há “grandes questões” para a poesia uma vez que é o poeta quem concede voz aos objetos do mundo, não os objetos do mundo que lhe impõem uma dada fala. Poesia não é sociologia: eis a distinção. Para o poeta não pode haver uma imposição temática pré-definida porque ele só declina aquilo que lhe co-move. O poeta não pode ser poeta por uma força do artifício, ele é um testemunho, não um repórter ou cientista. O seu ato testemunhal tem voz própria, é um ato portador da vivência e da experiência que ali se encerra. Para o bardo a “grande questão” pode ser religiosa, como em Tasso, Dante, Claudel, Lowell, ou perceptiva, como em Ponge, Michaux, Malherbe, ou existencial, como em Celan, Ungaretti, Drummond, Jabès. A “grande questão” pode ser órfica, Mário Faustino, Jorge de Lima, Perse, Valery, Ovídio, ou mnemônica, Homero, Virgílio, ou cotidiana, Bandeira, Oswald, ou erótica, Hilst, Ovídio. Os temas políticos são “grandes” quando um poeta o toma para si a partir da sua experiência. Do contrário, eles se tornam temas pequenos, panfletários (aliás, os “temas políticos”, se é que existem – desconfio que não – são os mais suscetíveis à panfletarização).

Há alguns outros textos^[16] que tratam do problema da crise da poesia brasileira e levantam várias hipóteses. A mais recorrente delas, como sabemos, é a de Haroldo de Campos, que se referia a uma poesia pós-utópica. Embora concorde com vários argumentos que Campos apresenta neste já clássico ensaio, não me agrada o uso prolífico deste diagnóstico – o mundo pós-histórico ou pós-utópico. Esta interpretação é demasiadamente tributária de Francis Fukuyama e muitos intelectuais utilizam-na sem qualquer senso crítico. A acusação de falência das energias utópicas

no mundo pós-moderno é uma panacéia que encerra o debate no ponto em que ele deveria começar.

A questão da crise da poesia brasileira atual está ainda em aberto, até que a sombra do espírito se ponha na luz do arrebol e alguém venha dar nome ao nosso tempo, imprimindo-lhe alguma insígnia na qual nos reconhecamos. Até lá, seremos muitos personagens em busca de um autor.

Esta é uma geração que precisa aprender a escrever seus próprios poemas, ainda que seja depois de tudo, pós-tudo. Ainda que sejam mudos.

[1] Uma parte significativa dos poetas que hoje publicam não lê o que outros poetas escrevem, exceto as obras dos amigos da congregação a que pertencem. A rarefação de público é um efeito gerado a partir dos próprios produtores. É como um dramaturgo que não tem o hábito de ir ao teatro.

[2] A Baixa popularidade da poesia no Brasil hoje é um fenômeno que merece ser mais bem estudado. Se olharmos para o nosso passado veremos que tínhamos uma longa genealogia de poetas carismáticos, amados pelo público brasileiro. Drummond, Bandeira, Castro Alves, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos (post-mortem). Esta baixa popularidade, creio, não pode ser rasteiramente explicada pela egolatria da nova poesia brasileira. O público leitor também mudou seu perfil neste período. Trata-se, portanto, de uma transformação bilateral. Eis um bom tema de tese para quem procura.

[3] Refiro-me aqui ao grandioso projeto de Assis Brasil, de resto, louvável.

[4] Este tipo de crítica sempre existiu entre nossos poetas e escritores. Para comprovarmos basta lermos as várias correspondências entre nomes canônicos da nossa literatura.

[5] Estes jovens poetas que estão em toda parte (infóvias, revistas, encontros poéticos) dispõem longo e cansativo esforço em ratificar seu lugar no campo literário. O trabalho de autopromoção é sempre desgastante, porém, sabemos todos, somente assim o poeta pode ter seu nome reconhecido e seus livros divulgados. Talvez por isso, sempre há entre os poetas um elogio de sua capacidade de mobilização cultural. Mas não seria a poesia um pacto mefistofélico que nos obrigaria a uma vida ascética, a uma renúncia do mundo estando no mundo? Este não seria o preço de uma vida poética levada a sério?

[6] Embora se vejam como gênios ou seres especiais, os poetas são, antes de tudo, pessoas. Emprego o termo pessoa em consonância com certa tradição teológica: segundo esta, pessoa denota alguém cuja existência se constitui numa dada biografia, alguém que é protagonista de uma vida que se autoprojeta no mundo e cujas decisões se configuram em torno de outras pessoas que a cercam. A relação dialógica entre pessoas se dá sempre segundo a necessidade interativa e afetiva, e, conseqüentemente, as formas de interação se desdobram em múltiplas decisões que devem ser tomadas em cada percurso biográfico. A isto dá-se o nome de experiência: a continuidade das decisões biográficas que formam o caráter e o senso de responsabilidade da pessoa. A pessoa o é, e se realiza, em suas idiosincrasias, porém ela deve aprender a negociar suas decisões com o outro. Cada pessoa é um singular, mas não um mônada. À medida que as experiências se repetem entre pessoas, isto produz certa regularidade das formas de expressão diante da vida, aproximando-as segundo as formas de identidade intersubjetivamente compartilhadas. Estas formas se cristalizam como concepções de mundo, ou seja, como projeções do espírito na experiência compartilhada.

[7] A deliberada recusa da experiência como elemento crucial à criação poética na tradição crítica e pedagógica brasileira pode ser interpretada como uma forma refratária de subsistência do nosso positivismo cego e radical. Esta herança positivista se incrusta tanto nas reflexões críticas posteriores a 1922 quanto na vertente mallarmaico-poundiana do concretismo.

[8] Este argumento que ora apresento é nitidamente de origem diltheyseana. Cf. Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience*. Seleção de textos de Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi. A introdução de Donald Levine ao seu *Visões da tradição sociológica* também me alimentou com longínquas idéias acerca da fragmentação da experiência no mundo contemporâneo.

[9] Segundo Dohlnikoff [...] “Grande parte dos poemas” está “na primeira pessoa do singular. Mas como esse eu, na perplexidade fragmentária contemporânea, não pode ser uma metonímia de um nós, assim como o foi em poetas tão distintos como Rimbaud, Baudelaire, Pessoa e Drummond, é um eu lírico apequenado”. Este argumento possui também, assim em Baixo, uma forte inclinação pós-modernista na interpretação do sujeito.

[10] Um diagnóstico semelhante ao que postulo aqui em matéria de poesia brasileira é aquele esposto por Alex Castro em seu polêmico ensaio sobre a escola urbana no romance brasileiro dos últimos 30 anos. Castro enfatiza a repetição enfadonha de lugares-comuns no romance atual (protagonistas apáticos, comportamento auto-destrutivo, falta de enredo, mulheres objetos, etc). O problema da repetição na poesia brasileira, bem como no romance brasileiro atual, tem, como podemos ora deduzir, um mesmo fundamento: o déficit da experiência, ou a padronização desta. Conferir em <http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/urbana1.htm>

[11] Um das manifestações do caráter fraudulento se dá pela imposição de certa geografia da consagração. Poetas como Nauro Machado e Max Martins jamais tiveram sua grandeza plenamente reconhecida porque preferiram ficar em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará. Há casos mais críticos, como o de Hindemburgo Dobal (H. Dobal) do Piauí e Zila Mamede do Rio Grande do Norte, que jamais foram sequer mencionados, à exceção de críticos como Wilson Martins e Ivan Junqueira. A geografia da consagração é perversa não apenas porque reduz o horizonte de percepção da crítica, mas porque destitui do lugar soberano os critérios de avaliação relativos a excelência do poeta em

favor de critérios relativos a origem deste. No Brasil, para ser um grande poeta, é preciso ter nascido ou vivido no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

[12] Na poesia brasileira atual, como exemplo desse fenômeno, temos os neo-surrealistas, os herdeiros do setentismo, os herdeiros do concretismo, os neo-conservadores, os herdeiros da poesia práxis, etc.

[13] A réplica de Siscar a Dohnikoff a este respeito é magnífica. Ver em revistamododeusar.blogspot.com/2009/04/poetas-beira-de-uma-criese-de-versos-por.html

[14] O texto de Cláudio Daniel é importante, sobretudo, porque elenca um número considerável de novos autores descrevendo as peculiaridades de cada projeto poético desenvolvido.

[15] <http://asescolhasafectivas.blogspot.com/2006/11/ninguen-de-ninguem-1-foro-o-que-voc.html>

<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2653>

http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm

[16] Um exemplo é o pequeno artigo de Paulo de Toledo, o qual se apresenta mais como uma provocação do que uma análise propriamente. Cf. <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1899>

Ranieri Ribas é Cientista Político e Poeta. Autor de *Os Cactos de Lakatus (Amálgama, 2003)*; *Modo Obnóxio (2004, mimeo)* e *Aquilo que sóis és: Gilbués(inédito)*. Professor da Universidade Federal do Piauí. [ranieriribas@yahoo.com.br].

ensaio

Burtonland

por **Wanderson Lima**

61

O mundo de Tim Burton atende pelo nome “fantasia” e seu fundamento é a nostalgia. Nostalgia não apenas dos episódios vividos outrora – o quintal da infância, os coleguinhas da escola, os doces e bolos da vovó –, mas também de algo não-vivido, a saudade de um “não sei quê, que nasce não sei onde” (Camões) descrita por Platão como a reminiscência que a alma, parte incorruptível e eterna do homem, sente do mundo das idéias.

No mundo de Tim Burton – um mundo que muda de nome, muda de endereço, mas continua, felizmente, o mesmo – seus personagens têm, como ocorre na famosa alegoria de Platão, de sair da caverna. Não pelo fato de a “caverna” burtoniana só oferecer ilusões e mentiras, mas porque a magia e a beleza nela contida não serão reveladas antes de os personagens conhecerem outras realidades. Essa viagem a outros mundos ganha foros de rito de iniciação, tornando-se uma condição sine qua non para que a personagem adquira maturidade. Há sempre dois mundos: o de cá, que pode ser espaço de purgação ou leito de monotonia, e o de lá, muito estranho, desconhecimento, certamente fonte de dores e sofrimentos, mas lugar obrigatório de passagem, caso se almeje evolução espiritual. Jack Skellington (*The Nightmare Before Christmas / O estranho mundo de Jack*, 1993) – o rei das abóboras da cidade do Halloween – sai em busca da cidade do Natal; Victor Van Dort (*Corpse Bride / A Noiva-Cadáver*, 2005) vai ao mundo dos mortos; Sweeney Todd (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street / O barbeiro demoníaco da Rua Fleet*, 2007) passa 15 anos degredado na Austrália. Não restam dúvidas de que todas estas viagens iniciáticas são difíceis e causam sofrimento em seus protagonistas. Mas o que seria a vida de Jack, e de Victor e de Todd sem elas? Das viagens vem a força espiritual, a maturidade, a auto-confiança de que eles precisavam; sem ela, os casamentos de Victor e Todd possivelmente afundariam em modorra ou, no máximo, numa pseudofelicidade que não passa de tolice; sem ela, Jack seria uma assombração arruinada, não pela falta de talento, mas pela sensação esmagadora de inutilidade naquilo que faz.

O talento de Burton – um cineasta do estúdio e do artifício, como disse Ruy Gardnier – se mostra evidente na composição de seus mundos. Ele os elabora sem dar muitas explicações sobre a presença do fantástico e do sobrenatural, mas com um cuidado rigoroso com a mise-en-scène e sua interação com as personagens: objetos, cenário, gestos, tudo coaduna a psique dos seres com o ambiente. A mise-en-scène oferece, por assim dizer, o “clima moral” de cada mundo. Em *A Noiva-Cadáver*, por exemplo, a distribuição caótica dos objetos, o desmembramento constante dos cadáveres e as cores quentes e variadas do mundo dos mortos se coaduna com o hedonismo dos que ali habitam, assim como a decadência econômica e a circunspeção hipócrita que permeia o mundo dos vivos, especialmente dos Everglots, está na organização do espaço e nas opções de cores. O mesmo se diga de outras obras do diretor, com especial destaque para a Londres de *Sweeney Todd* – quicá o melhor trabalho de fotografia e direção de arte já vistos em Burton –, uma

Londres artificialmente monocromática e estreitamente afim com a psique dos habitantes.

O de Burton é um cinema total, em que o progresso da narração depende de todas as camadas do discurso fílmico; as pequenas coisas são postas com clara intencionalidade, deixando de ser mera moldura para ser tornar signo, isto é, objeto de significação. Lembremos o olho saltitante da Noiva-Cadáver ou, com mais evidência ainda, o sangue vermelhíssimo que rompe o monocromatismo de Sweeney Todd. Esse caráter de cinema total pede, como não poderia deixar de ser, um olhar atento e livre de preconceitos contra o filme comercial. Digo “atento” porque, em geral, quando um cinéfilo descansa de seus Ozus e Antonionis para assistir a uma produção abertamente comercial, sua atitude comum é relaxar a atenção. Com Burton esse relaxamento não funciona bem; sem dúvida, ele elabora histórias atraentes e agradáveis de se ver, cuja estilização ostensiva afasta os horrores das ações violentas e da morte (lembremos como o sangue excessivo e de um vermelho aberrante abranda as cenas violentas de Sweeney Todd), mas muito se perde quando não se atenta ao modo de elaborar “atmosfera” bastante reconhecíveis nos filmes de Burton e que remetem, ideologicamente, àquela mistura do grotesco com o sublime preconizada pela arte romântica e bem tão expressa por Victor Hugo no seu prefácio ao drama *Cromwell* (1827): “a musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”. Para Hugo, a sensibilidade moderna extrai seus melhores resultados quando renega a “uniforme simplicidade do gênio antigo”, fazendo coexistir em sua obra esta infinidade complexa de formas que emerge quando se faz coexistir o grotesco com o sublime. Elaborado há mais de um século e meio, este programa artístico romântico serve muito bem para sintetizar a base estética do cinema burtoniano. Todos os monstros adoráveis e os humanos esquisitos que povoam o cosmos burtoniano são, em maior ou menor grau, parentes dessa criatura hugoniana chamada Quasímodo, mais conhecido como Corcunda de Notre-Dame. Burton – que foi um menino rebelde criado pela avó, deslocado na escola, cinéfilo inveterado e leitor ávido de Poe – se derrete de carinho por seus esquisitos protagonistas, indistintamente seus alter-egos, doando-lhes uma dignidade humana e moral de proporções inversas à caricatura pejada de rancor de seus inimigos (lembremos de Lorde Barkis, em *A Noiva-Cadáver*, ou de Turpin, em *Sweeney Todd*).

Essa ligação de Burton com a estética do grotesco, de onde deriva sua paixão pelo expressionismo alemão e por Vincent Price e Ed Wood, paixões essas que marcam tão profundamente a estética de seus filmes, atraiu a atenção de todos esses adoradores da tristeza que se reúnem nas urbes sobre rubricas como góticos, darks e emos. Encanta-os, como a nós também, a dignidade, a graça e a leveza que Burton empresta aos feios e disformes, aos tímidos e aos deslocados. Mas Burton, ao contrário deles, não é um apologeta da melancolia. Seu desencantamento é reativo e crítico e faz de seus filmes (não apenas as animações) fábulas bastante avessas ao moralismo simplificador das relações humanas que assola mesmo, em alguns momentos, as produções da Disney. Burton não corteja a ingenuidade nem faz esforços de afastar seus protagonistas da dor; a liberdade de suas criaturas não vem de graça nem por conta de discursos edificantes. Sally, a boneca de pano que se apaixona por Jack, tem de se desmembrar e se costurar novamente para conseguir sua liberdade. Antes disso, ela tentara a liberdade não por meio de diálogo – solução mais desejada, porém, no caso, impossível – mas tentando envenenar seu criador, Dr. Finkelstein, que encarna a frieza da ciência. Em outra passagem do filme, será

decisivo novo desmembramento seu para salvar Papai Noel (ou Papai Cruel, segundo a lógica dos habitantes da cidade do Halloween). Tudo – até a integridade do nosso corpo – precisa ser posto em jogo na busca por uma vida melhor.

Embora Burton não dê claras indicações de ser religioso no sentido estrito do termo, a nostalgia de outros mundos que encontramos em suas narrativas apontam para a loucura de se viver na imanência absoluta. Sem negar, mas também sem recorrer a uma fonte transcendental, Burton nos oferece uma prática de demiurgia forte, eminentemente metafísica, que rasga o cosmos em dois mundos, sendo que a verdade situa-se mais no mundo de lá (o mundo dos mortos em *A Noiva-Cadáver*, a cidade do Natal em *O estranho mundo de Jack*) que no de cá. Acreditamos tanto na realidade paralela que Burton nos oferece – mesmo porque temos a sensação que, lá, alguns de nossos defeitos ou serão desprezíveis ou até nos darão uma vantagem extra – que, por alguns instantes, apalpamos as coisas ao nosso redor em busca da integridade ontológica do nosso mundo. Essa força de persuasão vem, exatamente, das operações de estúdio (e de computação gráfica) desse cinema artificial, neo-expressionista sobre muitos aspectos. O modo de ele pôr os dilemas morais pode não atingir os píncaros de complexidade que vemos em Lang e Murnau (mas tampouco é de somenos); não obstante, o poder de encanto, que em comum é o que mais fica, é o mesmo.

Wanderson Lima é escritor e professor, doutorando em literatura comparada pela UFRN.

resenha

Constante Florinda

por **Antonia Pereira de Souza**

64

A epopeia em prosa *Infortúnios trágicos* da constante Florinda foi escrita pelo português Gaspar Pires Rebelo, cuja vida não é muito conhecida. Sabe-se apenas que nasceu na vila de Aljustrel antes de 21 de julho de 1585. Escreveu também as obras *Tesouro de pensamentos concionativos* (1635) e *Novelas exemplares* (1650). Foi frei da Ordem de Santiago em 1610, depois prior e licenciado. Como eclesiástico, atuou entre os anos de 1620 e 1640 na Igreja Matriz de Castro Verde, no Alentejo – Portugal. Faleceu próximo a 1642.

A obra, publicada em 1625, narra os acontecimentos trágicos dos amores desde a fábula principal até os episódios. Ficou conhecida por *Constante Florinda* e foi bastante lida no século XVII, mas praticamente esquecida nos séculos seguintes. Até hoje seu interesse é maior nos meios universitários do que no grande público. Como apresentava elementos já conhecidos das epopeias em prosa gregas e bizantinas e das novelas de cavalaria ibéricas, foi tão bem recebida pelo público que, em 1628, o autor já havia escrito a parte II (*Constante Florinda parte II*, em que se dá conta dos infortúnios de Arnaldo buscando-a pelo mundo), vinda ao público, porém somente no ano 1633. Esta resenha se deterá apenas na primeira parte.

A fábula principal narra a história de Florinda, uma nobre jovem de Saragoça – Espanha, filha de Dom Flóris e Aurélia. Aos vinte anos de idade, a moça começou a amar Arnaldo com quem namorou platonicamente por três anos. Entretanto, Dom Luís, que era apaixonado por Florinda, ao ser rejeitado por ela, não dominou a paixão e aparentemente assassinou Arnaldo.

Florinda por sua vez vestiu-se de homem, adotou o nome de Leandro, abandonou a família e matou Dom Luís. Após esse acontecimento, a jovem começou uma viagem pelo mundo.

Mas vestir-se de homem não impediu que ela fosse cobiçada, desta vez pelas jovens, que a atormentaram bastante, querendo Leandro para esposo, a ponto de seguirem-no pela mata, como fez Gracinda. Além disso, Leandro foi disputado por doze moças no certame das pastoras, o qual teve Artêmia como vencedora e

consequentemente sua noiva. Mas Florinda sempre fugia porque era constante no voto de ser esposa de Arnaldo.

Entretanto Leandro foi acusado de violentar a princesa Boemunda e, para não ser assassinado pelo esposo dela, Príncipe Aquilante, mostrou os seios, revelando-se mulher. Aquilante então quis se casar com ela, mas a jovem não aceitou sua proposta e depois de ser presa e internada em um convento, continuou sua peregrinação.

A firmeza de Florinda a fez cada vez mais constante e virtuosa, por isso houve uma reviravolta em sua vida, passando da infelicidade à felicidade. Reencontrou Artêmia, sua ex-noiva e amiga, cujo pai, Duque de Florença, adotou-a como filha e fez justas para que o melhor cavaleiro se casasse com ela. O vencedor da competição foi Arnaldo que havia apenas sido ferido por Dom Luís, não morto, conforme a jovem entendera. Florinda casou-se com ele, cumprindo assim a promessa que o fizera e encerrando, dessa forma, sua peregrinação de oito anos.

Peregrinação esta que parecia vã, sem um objetivo claro, pois Florinda não se dirigia a um lugar determinado, nem tinha esperanças de reencontrar Arnaldo, já que ela tinha certeza de que ele estava morto. Mas serviu para que a jovem se mantivesse casta e cumprisse seu voto de fidelidade a Arnaldo; além de torná-la mais virtuosa e sábia por causa dos exemplos ruins das personagens secundárias com as quais conviveu. Isso porque Florinda é uma personagem que serve de exemplo para os cristãos, haja vista que foi construída de acordo com os preceitos do estoicismo cristão, como:

[...] a impotência homem diante da Providência; a constância do sábio na manutenção da virtude como único modo de não se deixar afetar pelas paixões decorrentes das instabilidades da Fortuna; a aceitação confiante de todos os infortúnios que possam lhe ocorrer; o conseqüente desapego a todos os bens e males mundanos, desde o amor mais piedoso à alegria mais inocente, desde a dor física mais intensa à perda do ser amado (MUHANA, 2006, p. 347).

De acordo com Muhana (1997), Florinda é um modelo de virtude não porque esteja apartada ou ignorante das paixões, mas porque em permanente proximidade com as mesmas, como no caso da cobiça amorosa do ansioso Aquilante, não se deixa possuir.

O narrador do livro, na condição de persona gnara, conta a história dando ao leitor parecer preciso do andamento das ações, entretanto, as personagens também contam suas próprias histórias, alternando-se com o narrador principal. Trata-se, portanto de um gênero misto. As personagens secundárias expressam-se em primeira pessoa nos episódios e suas histórias sofrem mudanças diversas, porque essas personagens são inconstantes e procuram o bem no amor concupiscente.

Como exemplo pode-se citar o episódio da Mulher da caverna que contou sua história a Leandro. Foi abandonada pelo namorado Rodolfo, que ficou noivo da irmã dela. Enciumada, encomendou um feitiço que debilitou a irmã e enlouqueceu Rodolfo, mas este passara viver com ela na caverna. Tão desnorreada se encontrava a moça que escondeu o próprio nome por medo de mais reviravolta contrária da fortuna, conforme a citação:

— E porque quero (disse ela) que ninguém saiba de mi, por isso vos encobri meu nome, não porque duvide de em tudo me guardardes segredo, mas podeis vos descuidar um dia ante quem tenha cuidado de querer saber de mi e achar-me, que eu sentirei muito e sentira agora, quando não alcançara de vossa virtude esperar-se os efeitos dela (REBELO, 2006, p. 238).

Outra forma de as personagens principais ou secundárias falarem na epopeia Constante Florinda é através de cartas, nas quais discorrem principalmente sobre amores. O livro apresenta vinte cartas, entre elas a que Florinda promete a Arnaldo encontrar-se com ele e declarar-lhe seu amor: “Bem sentida estou senhor, de não haver ocasião de poder falar-vos mais cedo; esta noite que vem às dez e meia entrai em o meu jardim, e na janela que cai para ele me achareis, e nisto não haja falta, porque em cumprir o que lhe digo não haverá alguma” (REBELO, 2006, p. 50).

Pertencente à narrativa seiscentista, a epopeia trata-se de uma ficção cuja função é mover os ânimos, deleitar e ensinar. Neste sentido, é preciso o leitor atentar-se mais às personagens de caráter elevado, conforme se percebe nesta definição de épico em prosa que nos fornece Muhana:

[...] imitação comum de ação grave, una e extensa, narrada sem metro e com pensamento ornado, tendo por ofício mover os ouvintes pelo deleite e pelo ensinamento que são atributos da épica em Aristóteles, acrescidos das recomendações horacianas cristianizadas —, o que lhe fornece precisamente a sùmula do caráter elevado que se nega aos romances de cavalaria (MUHANA, 1997, p. 26).

A epopeia Constante Florinda cumpre esse papel, pois de acordo com Lachat, o livro tem o conteúdo “enformado nos elementos estoico-cristãos, cujo ofício é deleitar e ensinar para mover os leitores a agirem, sabiamente, frente aos infortúnios da vida” (LACHAT, 2008, p. 1). Os afetos dos leitores são movidos com as ações das personagens, afinal que leitor não fica surpreso, admirado e até ruborizado ao ver uma jovem rica e delicada assassinar um homem, abandonar família e riqueza, somente com o propósito de ser constante? Ou ainda não fica penalizado com os infortúnios trágicos dos episódios? Move também os ânimos do leitor a logomaquia, isto é, a luta de Florinda contra si mesma para manter-se casta.

O texto deleita o leitor ao mostrar estudos e competições como o certame, as sortes e as justas, além de apresentar personagens em contato com a natureza:

observando flores, caminhando pelas matas e veredas – o que Leandro fez muito, pois fugia pelos bosques e, quando trabalhava para o Ermitão, estava sempre em contato com a natureza “[...] seu exercício como era (depois que orava na ermida) cavar em jardim e trazer água da fonte” (REBELO, 2006, p. 225). O prazer de ler o texto é despertado também através de pinturas e esculturas diversas.

O livro ensina, através de exemplos, às pessoas como se comportarem para viver bem, como serem sábias, mas submetendo-se à Providência divina, e deixando óbvio que, se elas se deixarem dominar pelas paixões, o infortúnio sempre virá, como no caso do Ermitão, Rei da Grã-Bretanha, que perdeu seu reino porque tirou a vida do próprio filho.

A fábula de Constante Florinda apresenta as três virtudes retóricas da narração seiscentista, possuindo verossimilhança, brevidade e clareza.

Muhana, endossando o pensamento aristotélico, afirma que verossimilhança “é um processo de imitar, de fazer como o da natureza, sem ser o mesmo cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela existir ou não” (MUHANA, 1997, p. 55). Assim, a narrativa da epopeia aqui resenhada imita a natureza, haja vista que as ações são praticadas de acordo com os costumes dos lugares, as idades e os sexos das personagens. O comportamento das personagens de Constante Florinda é, portanto, conveniente: moças desmaiam, leem cartas; rapazes buscam casamentos conquistando as jovens diretamente ou através de disputas, ganham heranças como Otávio, vão para a guerra e são presos.

A brevidade ocorre principalmente nos episódios, já que a fábula central precisa narrar longamente a história de Florinda para provar sua constância. O argumento central é complementado por oito enredos secundários, formados pelos seguintes episódios: O encontro de Leandro com Artêmia, A disputa entre dois irmãos postiços, As sortes na Universidade de Bolonha, A história das quatro irmãs encarceradas, O jardim das pastoras, O rei ermitão, As sem-razões do príncipe Aquilante, O torneio cavaleiresco em que Arnaldo. Eles ajudam a diversificar a fábula principal, mas apenas de acordo com a necessidade.

Apesar de tantos episódios, a clareza do livro é evidente, principalmente porque os acontecimentos são bem organizados e explicados. Além disso, o autor recorre a sentenças e resumos, a fim de que o leitor compreenda melhor sua obra, e ainda se vale de Leandro/Florinda para interligar os episódios. Esses acontecem ao mesmo tempo em que a fábula principal se desenvolve e não impedem a narração dos infortúnios trágicos, uma vez que de cada um que Florinda sai soma-se mais um infortúnio ao que já lhe acontecera.

Às vezes as fábulas secundárias deixam o leitor atônito, ao imaginar como é que Florinda vai se sair dos imbróglis em que se envolve. Um desses é A disputa de dois irmãos postiços, no qual Leandro prometeu casar-se com Felisberta, depois que família da moça lhe pagasse um curso de humanidades na Universidade de Bolonha. O que Leandro faria? Eis que Leandro fugiu, quando se aproximava o casamento, alegando que o filósofo com quem dividiu o prêmio das sortes na universidade queria matá-lo.

Os episódios de Constante Florinda são bem entrelaçados à fábula principal, dando a impressão de que o leitor está vendo Leandro ou Florinda participando dessas histórias cada vez mais surpreendentes, mas é a fábula central que realmente encanta quem lê a obra, porque mostra o domínio de Florinda sobre os infortúnios e as paixões e, em consequência de sua firmeza de caráter, ela alcança a felicidade ao reencontrar seu amor Arnaldo.

Apesar de publicado há quase cinco séculos, o livro Infortúnios trágicos da constante Florinda diverte, ensina os leitores a agirem com sabedoria frente aos infortúnios e é de fácil compreensão, principalmente esta edição aqui resenhada, que passou por adaptações ortográficas, apesar de ficarem ainda marcas do português arcaico.

Referências

REBELO, Gaspar Pires de. Infortúnios trágicos da constante Florinda. Org., notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006.

MUHANA, Adma. A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero. São Paulo: Unesp; Fapesp, 1997

LCHAT, Marcelo. Estoicismo e Cristianismo na constante Florinda: abismos entre a paixão humana e o amor divino. Anais do seta. v. 2, 2008. Disponível em <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/339/293>. Acesso em: 9 jan. 2009.

Antonia Pereira de Souza é mestranda em Letras pela UFPI.

artigo

Música na literatura: extratos musicais na construção de sentido do texto poético

por **Alfredo Werney**

69

RESUMO

Este artigo pretende discutir a participação dos elementos estruturais da música e das propriedades físicas do som na construção do texto literário. Catalogaremos conceitos básicos sobre os componentes musicais e as propriedades físicas do som e mostraremos – através da análise de importantes poemas da nossa literatura – como estes atuam na composição estrutural do texto poético.

Palavras-chave: componentes da música, propriedades do som, texto poético.

ABSTRACT

This article will discuss the involvement of structural elements of music and physical properties of sound in the construction of the literary text. Cataloged on the basic concepts and musical components of the physical properties and sound show - through the analysis of important poems of our literature - how they work in the structural composition of the poetic text.

Keywords: components of music, properties of sound, poetic text.

I - Prelúdio

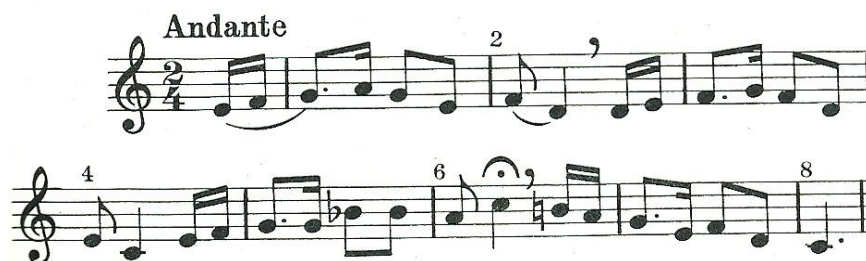
As correspondências entre texto poético e música têm gerado discussões férteis, sobretudo após o surgimento de correntes literárias como o Simbolismo e o Romantismo – estilos de época que, em geral, estão mais voltados para as faturas de expressão musical do que para a criação de uma lógica da sintaxe lingüística. Contudo, no que se refere à poesia brasileira, ainda existem poucos estudos abrangentes sobre essa complexa ligação entre *melos* e *logos*.

Dessa forma, este trabalho busca compreender, resumidamente, como as propriedades do som e os elementos da música atuam na construção de sentido do texto literário. Inicialmente, conceituaremos os elementos e as propriedades que estruturam a música. Posteriormente, discorreremos sobre o “contraponto” e a “textura”- componentes que engendram variados efeitos de sentido quando inseridos em um texto literário. Para finalizar, aplicaremos os diversos conceitos catalogados na análise de trechos de importantes poemas da literatura brasileira. Há ainda algo importante a ser ressaltado: muitos são os termos que foram transplantados da música para a literatura e vice-versa. Não pretendemos discutir a origem de tais termos, mas sim compreender como eles funcionam na música e no texto literário.

II- Elementos da música

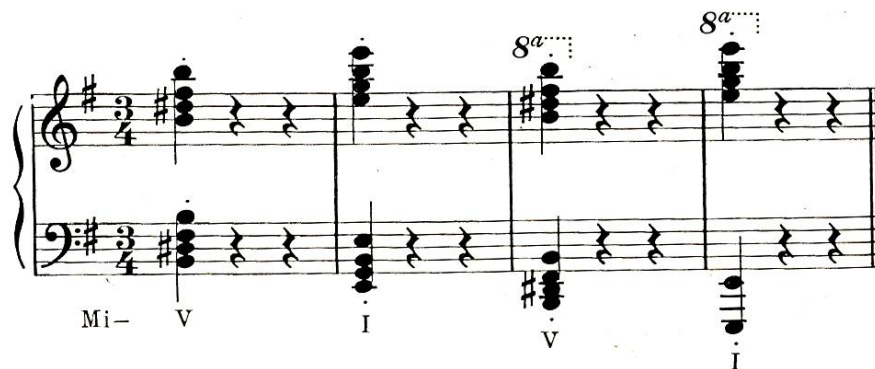
Para se compreender uma expressão artística tão complexa como a música é necessário seccionarmos os componentes que a constituem. Porém, devemos estar conscientes de que esta empreitada é tão-somente um esforço didático. Em uma composição os elementos da estruturação musical são indissociáveis. “É preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e altura se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro”^[1].

Os estudiosos da música costumam dividi-la em três elementos: *melodia*, *harmonia* e *ritmo*. A *melodia* pode ser compreendida como um conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva^[2]. Trata-se da dimensão horizontal da música.



Afirmar que a *melodia* é uma sucessão de sons, entretanto, não é suficiente para compreendermos os efeitos de sentidos que este elemento gera. Para que uma melodia seja compreendida é necessário organização, equilíbrio, ordenação, coerência e forma. Esse elemento é considerado a parte inteligível da música, pois empreende no discurso musical uma narrativa.

Harmonia é um conjunto de sons dispostos em ordem simultânea^[3]. Trata-se da dimensão vertical da música.



O estudo de harmonia musical está centrado na estruturação dos acordes^[4] e na relação sintagmática entre estas unidades de sentido musical. Através da harmonização de uma música é que percebemos a expressão de variados estados

de espírito: tensão, repouso, euforia, melancolia, alegria, tristeza, dentre outros. Na música barroca, por exemplo, os afetos foram de grande valor para a composição musical. Como observa Grout e Palisca^[5]:

Os compositores, prolongando certas tendências já evidentes no madrigal dos finais do século XVI, procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem afectos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos por meio de contrastes violentos.

O *ritmo* refere-se à organização do som no tempo. Trata-se, em outras palavras, da ordem e proporção em que estão dispostos os sons constituintes da melodia e da harmonia^[6]. Como são infinitas as possibilidades de organizar o som no tempo, são diversos os tipos de ritmos: frevo, polca, maxixe, baião, valsa, mazurca, gavotta, samba, dentre outros criados dentro do universo da própria composição.

III- Relação texto e música

Embora sabendo que *o modus operandi* da música e da linguagem verbal sejam distintos, podemos arriscar uma aproximação entre os dois sistemas de signos. Este tem sido o caminho percorrido pela semiótica musical: considerar a música como um texto. E se a música pode ser compreendida como um texto é porque que ela possui elementos compatíveis com os da linguagem verbal. Uma cadeia de sons desconexos não forma uma melodia, fato que nos leva a afirmar que uma melodia transmite um sentido. Se a música não transmitisse nenhum sentido, não haveria diferença entre uma série de notas desconexas (tocadas aleatoriamente por uma criança ao piano, por exemplo) e uma canção.

Música e palavra, ao que nos parece, já nasceram em simbiose. Nas primeiras épocas da literatura portuguesa (no século XII) encontramos a figura do trovador. Fidalgo de origem humilde que desempenhava, ao mesmo tempo, o papel de poeta e compositor musical. O fato é que a literatura em língua portuguesa – e mesmo toda a literatura ocidental, na visão de alguns pesquisadores – já nasceu híbrida (palavra e melodia). Daí a adoção, em épocas posteriores, de uma terminologia em comum para as duas expressões artísticas: frase, período, cadência, timbre, ritmo, tema, *leitmotiv*, dentre outros. Solange Ribeiro^[7], afinada com as idéias de Jules Combarieu, coloca que:

Em nossos dias admite-se igualmente a hipótese de uma origem comum para a música e para as línguas naturais, tomando como diferentes espécies de linguagem. [...] nos albores da vida humana, o mundo sonoro teria sido capaz de expressar nossa consciência em sua totalidade. Com o passar do tempo, por especialização progressiva, ter-se-ia firmado a apreensão de duas realidades, uma, intelectual, centrada no conceito, outra, no

emocional. Conseqüentemente, a comunicação ter-se-ia bifurcado em duas linguagens distintas.

Embora música e literatura tenham se especializado em séculos posteriores, estas expressões continuaram exercendo influências mútuas. No Renascimento, por exemplo, como atesta Grout e Palisca^[8]:

[...] os poetas passaram a se preocupar mais com os sons de seus versos e os compositores com a imitação desse som. A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar a estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através das cadências de maior ou menor peso. As imagens e o sentido do texto inspiravam os motivos e as texturas da música, a mistura de consonâncias e dissonâncias, o ritmo e a duração das notas.

Alguns pesquisadores sustentam a idéia de que os instrumentos surgiram como uma forma de imitar a voz humana. O instrumento, como o aparelho fonador, “é também dotado de um conjunto energético, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade. Ele dispõe igualmente de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do conjunto energético”^[9]. Nesta afirmação está latente a idéia de que a música instrumental possui uma narrativa que pode ser equiparada estruturalmente com a linguagem verbal, uma vez que há uma afinidade estrutural entre a voz e o instrumento. Os sons provenientes dos instrumentos musicais seriam uma espécie de “fala”.

IV- A música no texto poético

Os elementos da música - anteriormente estudados - podem ser observados também em um texto literário, de forma mais patente nos textos poéticos. Trata-se da presença da música na literatura. Como nota Luiz Piva^[10]:

Música e linguagem verbal vinculam-se, em nível de audição, ao mesmo órgão sensorial, o ouvido, estando ambas submissas ao decurso do tempo. Traço comum à música e à linguagem verbal é o fato de ambas poderem se apresentar em sistemas substitutivos escrito, secundários e instrumentais. Como a literatura, a notação musical clássica se apresenta como um conjunto de procedimentos redacionais, um código convencional de símbolos escritos.

Ao fazermos um paralelo entre os elementos musicais e os literários, verificamos que a melodia no poema não é uma sucessão de notas como na música, mas se trata das inflexões que perfaz cada frase do texto. Assim, pode-se falar em *curva melódica* do poema. A melodia no poema é o elemento que empreende unidade e inteligibilidade. A maneira como o poeta maneja as construções frasais com suas curvas, possibilita que este empreenda vários sentidos em seu texto.

A harmonia pode ser observada na trama das várias vozes que perfazem o poema. Segundo Michel Dufrene, na poesia a idéia de harmonia não corresponde exatamente com a idéia de harmonia da música, uma vez que o poema não possui uma linha vertical de sons^[11]:

[...] a harmonia em poesia resulta do encadeamento horizontal dos sons, os quais não devendo ser constituídos de todas as peças num espaço inicialmente vazio, são caracterizados mais pelo timbre do que pela altura. Ela é, pois, anterior a toda ciência ou técnica de eufonia.

Em linhas gerais, compreendemos que a harmonia é a construção do aspecto eufônico e das camadas de ressonância do poema (ou pelo menos a tentativa de se construir tais efeitos musicais). Como se organiza os discursos dentro do poema, como se conjugam os assuntos tratados, como a cadeia de sons se correlaciona com o sentido do texto: toda esta composição pode nos remeter à harmonia. “A harmonia não está unicamente na linguagem; ela está entre a palavra e a idéia”^[12].

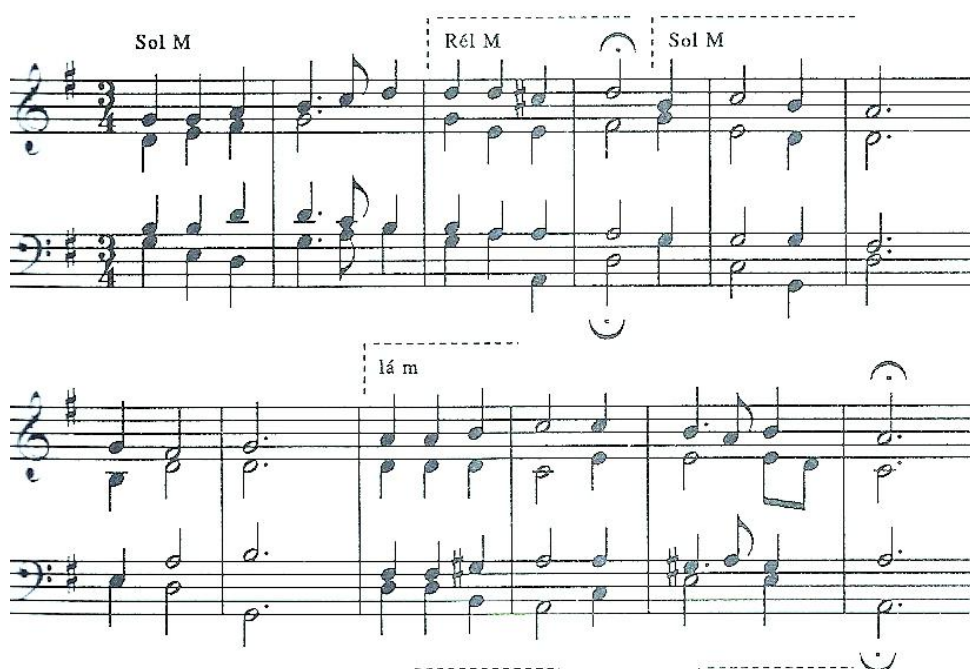
O ritmo – decerto o elemento mais perceptível desta relação – se organiza de forma muito parecida na arte dos sons e na arte da palavra. Na música, o ritmo está relacionado com organização sucessiva de sons e pausas, enquanto que no poema o ritmo se relaciona com a sucessão de acentos das palavras e com as pontuações. Em análise mais aprofundada, o ritmo - como mostra Otávio Paz^[13] - expressa uma visão de mundo do escritor. Não se trata apenas de uma opção o fato de um poeta escolher escrever em redondilha e não em alexandrino, ou escrever numa acentuação binária e não ternária. Existe por trás desta escolha um modo de ver as coisas, uma idiosincrasia.

Em geral, a música de tradição européia possui um ritmo que é demarcado por trechos de durações regulares (os compassos, na linguagem musical). Na música brasileira – formada pelo embate de uma noção circular (ameríndio e negro) e de uma noção linear de tempo (europeu) – a idéia de divisão de compassos é flexibilizada, embora presente na escrita musical. Daí não possuir na música brasileira – pelo menos na maioria das produções – um “compasso mecânico”^[14]. A pesquisadora Martha Tupinambá denominou este fenômeno de “métrica derramada”. Segundo ela, a noção de compasso na música brasileira não é rígida como na música erudita européia. Em nossa música a métrica é “derramada”, não uniformizada^[15].

V - Contraponto

“Contraponto” significa, em sentido literal, nota contra nota (do latim *punctos contra punctum*). Trata-se de uma técnica de composição na qual o músico constrói “um conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea”^[16]. O efeito de sentido que se produz é o de diferentes vozes “dialogando”. O contraponto possui ao mesmo tempo uma dimensão horizontal e vertical.

J.S. Bach: Choral



Essa técnica composicional foi aplicada na música do Renascimento e, principalmente, na música do período Barroco. Existem formas musicais, como a *fuga*, que são essencialmente construídas através da técnica do contraponto (denominado de *polifonia* por alguns estudiosos). Para Yolanda Rigonelli e Yvette Batalha, o contraponto “concretiza o resultado estético da evolução técnica e artística, na qual os instrumentos foram gradativamente substituindo as vozes humanas, da polifonia vocal, para dar lugar à música instrumental”^[17].

É possível aproximar esse conceito da literatura. Um texto pode possuir variadas vozes entrecruzadas - diferentes falas e percepções de personagens, por exemplo - formando uma espécie de textura polifônica. Daí surgirem importantes estudos, como o de Mikhail Bakhtine, que observou o aspecto polifônico da obra de Dostoievski, e o de Luiz Piva, que analisou (dentre outros elementos) as várias vozes melódicas dos romances do escritor português Vergílio Ferreira. Para concluirmos, deve ser ressaltado o fato de que o contraponto não se trata meramente da disposição de muitas vozes, mas sim de vozes *independentes* e *simultâneas*.

V - Textura

O termo “textura” é empregado com maior freqüência na terminologia das artes plásticas. Porém se tornou recorrente a aplicação deste termo na análise musical. Nos estudos de música, “textura” significa como estão organizadas as linhas melódicas que estruturam uma peça musical. Quando esta organização é feita com a utilização de variadas vozes em contraponto, chamamos de *textura polifônica*. Por outro lado, se tivermos uma linha melódica se destacando e outras linhas apenas servindo de acompanhamento, chamamos de *textura monofônica* (somente um aspecto sonoro). Geralmente os teóricos comparam a textura musical com a textura de um tecido, para que compreendamos melhor esse conceito. A forma como estão dispostos os fios que compõe um tecido corresponde com a forma como estão dispostas as linhas melódicas de uma peça musical.

VI - Propriedades físicas do som

O som é um fenômeno produzido pela vibração dos corpos elásticos. Em teoria musical é de grande importância o estudo das propriedades (ou parâmetros) físicas do som. Em uma análise mais aprofundada de acústica musical perceberíamos que o som possui várias propriedades físicas. Entretanto, consagrou-se nos estudos de música a catalogação de quatro destas propriedades: altura, timbre, duração e intensidade.

A *altura* está relacionada com a freqüência do som. Trata-se da velocidade de vibração dos sons. Quando consideramos uma nota mais aguda do que outra, estamos nos referindo à altura desta nota – sendo que os agudos são sons mais altos e os graves são sons mais baixos.

Duração é o tempo de permanência de um som. A duração faz com que diferenciemos sons longos de sons breves. Este parâmetro é que levou os gregos a dividirem as sílabas em *longas* e *breves* e não em *fracas* e *fortes*, já que estes últimos obedecem ao parâmetro da intensidade.

A *intensidade*, por sua vez, é a amplitude das vibrações. Trata-se da força com que um som é produzido. A partir desse parâmetro é que diferenciamos *sons fortes* de *sons fracos*. Este parâmetro se relaciona com a *dinâmica* da música. Os contrastes de dinâmica (*forte/ fraco; pianíssimo/ fortíssimo*, etc.) é que fazem com que a música não se torne monótona.

O *timbre* é a fonte sonora (de onde o som provém). Costuma-se dizer que esta propriedade é a “identidade” do som, ou a “cor” do som. Bohumil Med coloca

que o timbre “é a combinação das vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz”. Através do timbre é que diferenciamos o som de um violão de um som de um violino, por exemplo. No texto poético percebemos que este parâmetro contribui muito para engendrar sentidos, simbolismos, sugerir sons de objetos. Lembremos das principais figuras de linguagem que estão relacionadas com o timbre: onomatopéia, aliteração, assonância. Com efeito, são figuras recorrentes na composição de um poema.

Os estudos musicológicos nos mostram que a música – as compostas até o período romântico – privilegiou melodia (que se relaciona com a altura) e ritmo (que se relaciona com a duração). Na música moderna é que podemos perceber um trabalho mais detalhado com o timbre e a intensidade, e também com propriedades como a *estereofonia*. Embora possamos citar experiências interessantes ainda no Romantismo. O famoso *Bolero* de Ravel, compositor francês, trata-se de um minucioso trabalho com a textura e a intensidade. Nesta obra, uma simples melodia - intensidade *fraca* - vai passando gradativamente de instrumento (timbre) para instrumento até atingir a textura de toda a orquestra – intensidade *fortíssima*. O fato é que a partir do Romantismo os compositores passaram a utilizar o timbre e a intensidade com mais cuidado, tratando-os como elementos essenciais da arquitetura da composição.

VII - Uma breve análise de textos

É oportuno que façamos uma breve análise de trechos de poemas para observarmos como se processa a música na literatura. Acreditamos que alguns poemas possuem uma construção que se volta especificamente para uma propriedade do som ou para um elemento musical. Estamos conscientes, porém, que no todo do poema (e da música) estes elementos se mesclam.

Cadeira de balanço – (Mário Quintana)^[18]

Quando elas acordam
Do sono se espantam
Das gotas de orvalho
Nas orlas da saias
Dos fios de relva
Nos negros sapatos
Quando elas acordam
Na sala de sempre
Na velha cadeira
Em que a morte as embala...

(trecho)

Este poema nos leva diretamente a participar do seu ritmo. Cada verso possui uma acentuação binária. E além da existência destes dois pontos de apoio (sílabas fortes), todos os versos terminam com palavra paroxítona, o que dá unidade ao ritmo fônico do poema. Notemos que eles sempre começam no impulso (sílabas fracas) – recurso que, na terminologia musical, denominamos de *anacruse*.

Quan-do e-las-a-cor-dam (alteração da prosódia de “Quan- do”)
Do – **so**-no,-se es-**pan**-tam

Não é tarefa difícil perceber que este ritmo se trata do próprio ritmo de uma cadeira que se balança – método coerente com o título do poema. Dessa maneira, o elemento primordial da construção deste poema é a construção rítmica, pois é ela que dá sentido ao texto. Como observa Octavio Paz^[19]:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo.

No último verso da primeira estrofe percebemos uma pequena variação desse elemento:

Em-que a-**mor**-te as - em-**ba**-lam...

Embora a acentuação continue binária, e sugerindo uma pessoa se balançando, o verso provoca certo retardo (em música chamamos de *ritardando*). Recurso reforçado pela presença das reticências. Ora: trata-se exatamente de uma pessoa que se balança e pára, depois volta a se balançar. E sabemos que esta leitura só possível por causa da estruturação do ritmo, que é a organização do som e do silêncio. Observemos também que a pausa do poema é muito significativa e se relaciona com o conteúdo: trata-se da presença da morte, que interrompe o fluxo da vida.

Berimbau – (Manuel Bandeira)^[20]
Os aguapés dos aguçais
Nos igapós dos Japurás
Bolem, bolem, bolem.
Chama o saci: - Si, si, si, si
- Ui, ui, ui, ui, ui! uiva a iara
Nos aguçais dos igapós
Dos Japurás e dos Purus.
(trecho)

O aspecto timbrístico deste poema nos chama a atenção. É evidente que há uma série de outros elementos envolvidos na construção de “Berimbau”: o ritmo que sugere a dança da capoeira, as variações na construção melódica (aguapés/

aguaçais; igapós / iguapés; Japurás/ Purus) que nos remete à textura monofônica do instrumento berimbau. Porém, analisemos o timbre. Esta propriedade, como vimos, é a que faz com que identifiquemos um determinado som. E de fato Manuel Bandeira, nos faz “quase” ouvir o som metálico e repetitivo de um berimbau. Observemos a cadeia fônica produzida por repetições de consoantes bilabiais e de vogais nasais e abertas.

agua-**PÉ** / iga-**PÓ**/ Ja- **PU**-rás/ **BO**-lem.

A reiteração do verbo “bulir” explicita mais ainda os ataques na corda do instrumento:

Bo-LEM, bo-LEM, bo-LEM

Realmente o berimbau, instrumento-símbolo da capoeira, é tocado através da alternância da vibração da corda solta com o abafado da corda presa (realizado geralmente por uma pedra arredondada segurada pelo executante), o que imprime o efeito percussivo. Em outros termos: o toque deste instrumento é produzido pela alternância de sons abertos e sons fechados. No poema este efeito acústico é produzido pela alternância entre vogais de timbre aberto (é, ó, á) e vogais de timbre fechado (~e, ã). Observemos também que o poeta retira fonemas de palavras do próprio texto para produzir efeitos sonoros:

Sa- **CI** _ Si si si si!
Ui ui ui ui _ **UI** - va a iara

Podemos concluir que a pesquisa central do poema “Berimbau” – no que se refere aos aspectos musicais – é a utilização de timbres para gerar ruídos específicos, e produzir, dessa maneira, as características sonoras de um objeto.

Cidadezinha qualquer - (Carlos Drummond de Andrade)^[21]

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.
Eta vida besta, meu Deus.

Inúmeros são os componentes musicais que podemos perceber na construção desse pequeno poema. Enfocaremos as modificações da curva melódica. Observemos a construção melódica nas duas primeiras estrofes:

Ca-sas en-tre ba-na-nei-ras
Mu-lhe-res en-tre la-ran-jei-ras
Po-mar a-mor can-tar

Cada um destes versos possui três pontos de apoio e são construídos com a repetição excessiva de fonemas nasais articulados com rimas internas.

Po-MAR a-MOR can-TAR

79

Na estrofe seguinte encontraremos uma construção parecida:

Um **ho-mem vai** de-va-gar.
Um ca-**chor-ro vai** de-va-gar.
Um **bur-ro vai** de-va-gar.

Verifiquemos os elementos dessa estrofe: sons nasais, ritmo repetitivo com três pontos de apoio, insistente reaparição de palavras. Estas duas estrofes são responsáveis por engendrar uma melodia circular, de ritmo lento, como se estivéssemos apenas dizendo a mesma coisa. Com efeito, o que Drummond nos apresenta neste texto é a vida banal e sem perspectiva de uma “cidadezinha qualquer”. Uma sucessão de imagens e de notas iguais, reforçada pela pobreza lingüística do poema. Na última estrofe é perceptível a mudança na curva melódica:

Devagar... as janelas olham

A mudança do ritmo da melodia provoca certa expectativa, como se o conteúdo do discurso fosse modificar-se. Notemos que o advérbio de modo “devagar” engendra, de fato, um *ralentando*.

Assim, compreendemos que a construção sonora desse poema procura fixar uma crítica à tradição poética do Arcadismo. E, sabendo que Drummond é natural de Minas Gerais, esta afirmação se torna mais patente. O poema se mostra como uma recusa ao bucolismo e ao espírito apolíneo dos árcades mineiros. O som também firma esta crítica: a cadência repetitiva de fonemas nasais que forja um timbre enfadonho, a pobreza de rimas, a mudança brusca das inflexões melódicas, o tom coloquial no último verso (Eta vida besta, meu Deus) nos parece problematizar toda uma tradição traçada pelos poetas neoclássicos do Brasil.

Ângelus – Cruz e Souza^[24]
Ah! Lilases de Ângelus harmoniosos,
Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas sementes, bandolins saudosos,
Plangências magoadíssimas dos ares...

Serenidades eterais de incensos
De salmos evangélicos, sagrados,

Saltérios, harpas dos azuis imensos,
Névoas de céus espiritualizados.

Ângelus fluidos, de luar dormente,
Diafaneidades e melancolias...
Silêncio vago, bíblico, pungente
De todas as profundas liturgias.
(trecho)

Para Luiz Piva a dimensão melódica do poema pode ser vista através de recursos como a aliteração e a assonância^[25]. Em outros termos: estas figuras de linguagem imprimem no texto um sentido horizontal, já que estamos diante de uma sucessão de sons. Neste poema de Cruz e Souza somos levados a pensar no seu aspecto melódico, devido à grande quantidade de figuras de som – recurso comum no Simbolismo, que almejava empreender uma ligação orgânica entre *melos* e *logos*. Porém, em uma análise mais cuidadosa desse poema, perceberemos que ele busca insistentemente atingir uma dimensão vertical de sons, ou seja, um efeito harmônico. Vejamos como se estrutura alguns versos:

Ah! Lilases de Ângelus harmoniosos,
Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas sementes, bandolins saudosos,
Plangências magoadíssimas dos ares...

É possível notarmos que há uma camada porosa entre um verso e outro. Os versos parecem “entrar” um no outro. Este efeito se coaduna com a idéia de harmonia, tanto no sentido musical quanto espiritual. Essencial para a construção desse aspecto harmônico é a maneira como estão dispostas as palavras:

Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas sementes, bandolins saudosos,

Não encontramos neste texto um percurso narrativo linear (um desenho melódico claro), mas sim uma sobreposição de palavras que ressoa uma na outra.

Neblinas vesperais,
crepusculares,
Guslas sementes,
bandolins saudosos
Serenidades eterais
incensos
salmos evangélicos,
sagrados,
Saltérios,
harpas dos azuis imensos,
Névoas de céus espiritualizados.
Ângelus fluidos,
luar dormente,
Diafaneidades e melancolias...
Silêncio vago,
bíblico,
pungente,

profundas liturgias.

A cadeia sonora formada por verbos e substantivos está estruturada como se cada significante formasse um acorde musical (união de notas sobrepostas):



Embora sabendo que o texto engendra um sentido, somos levados a crer que o aspecto central desse poema é a harmonização das palavras, isto é, o poeta parece não estar preocupado com o encadeamento lógico das idéias, mas sim com uma polifonia de sons e “imagens”. Como se sabe, esta é umas das constantes estilísticas do Simbolismo.

No plano do conteúdo esta idéia de harmonia é reforçada:

Harmoniosos / bandolins / harpas/ fluido.

A noção de verticalidade também é impressa por algumas palavras:

Profundo/ céu/ luar/ crepuscular.

Estamos diante de um texto que admite uma rica leitura do seu aspecto harmônico, conquanto saibamos que o poema não se restringe somente a este tipo de interpretação. Há outros importantes elementos na construção de sentido desse texto que podem ser analisados em um estudo mais abrangente.

VIII – Coda

Percebemos que há certa tendência, dentre os estudiosos da relação música/texto poético (*melopoetica*), em considerar a música como a arte dominante. Susane Langer chegou a asseverar que “quando as palavras e música se conjugam na canção, a música engole as palavras; não só meras palavras e sentenças literárias, mas até mesmo estruturas literárias de palavras, poesia”^[26]. Na visão de muitos pesquisadores, efetivamente se trata de uma relação desigual, já que os efeitos de uma arte (música) praticamente anulam os da outra. Para Segismundo Spina^[27] “as deslocções prosódicas, a inserção de vogais, os melismas, a estropiação das palavras, a inobservância da propriedade vocabular e da sintaxe, as

elipses e as licenças poéticas” servem para demonstrar a superioridade da melodia e do ritmo com relação à letra.

Percorrendo uma trilha diferente, este artigo não pretendeu afirmar a hegemonia de uma arte sobre outra, tampouco demonstrar que a leitura musical do poema seja suficiente para abarcar a complexidade da poesia de um Cruz e Souza, de um Drummond ou de um Bandeira. Embora tratando especificamente do texto musicado – o que não é o foco de nossa análise – Ney Carrasco^[28] faz uma colocação que se afina com as nossas idéias:

Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. Tratando-se de uma obra de arte, a significação continua a possuir um grau de abertura, seu significado nunca será único e inquestionável. Apesar disso, a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante dessa combinação, a qual possui convenções próprias, diferente das que regem um ou outra individualmente.

Quando a palavra poética se reveste de música ela se adentra no universo das artes dos sons e ganha novos significados. Assim, acreditamos que é possível realizar uma leitura do signo literário a partir da utilização de procedimentos musicais. O contrário também nos parece plausível: é possível realizar uma análise de uma peça musical se utilizando de procedimentos oriundos das ciências da linguagem.

Em nossa análise procuramos verificar a presença de elementos da música e propriedades do som na estruturação do texto poético, o que nos possibilitou compreender, de forma mais substancial, o universo sonoro da poesia brasileira e como ela se relaciona com expedientes da música. Estamos conscientes, entretanto, que as relações entre *melos* e *logos* são complexas e que a análise fônica do poema – tomando como base os elementos da estrutura musical – é apenas uma das etapas do processo analítico.

[1] WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[2] MED, Bohumil. Teoria da música. 4ª ed. Brasília: Musimed, 1996.

[3] Idem

[4] Acorde é a união de diferentes notas arpejadas ou executadas de forma simultânea

[5] GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. 5º ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Gradiva Publicações Lda, 2001.

[6] MED, Bohumil, Op. Cit.

[7] In: Literatura e Música. São Paulo: Perspectiva, 2002, pg. 52.

[8] Op. Cit. pg. 85.

[9] CARMO Jr, José Roberto do. Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos reais e virtuais. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007 (tese de doutorado).

[10] In: Literatura e Música. Brasília: Musimed, 199, pg. 29.

[11] In: O poético. Porto Alegre: Globo, 1969, pg.75.

[12] Michel Dufrene. Op. Cit. pg. 76

[13] In: O Arco e a Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

[14] Expressão de Sérgio Buarque de Holanda. In: Raízes do Brasil. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

[15] Observemos, por exemplo, as interpretações de João Gilberto. Nelas a noção de ritmo uniforme é quebrada, pois a música parece se voltar para as inflexões da fala e não para duração exata do tempo musical. O ritmo, com as interpretações de João Gilberto, adquire uma dicção brasileira.

[16] MED, Bohumil. Op. Cit. pg. 11.

[17] RIGONELLI, Yolanda e BATALHA, Yvette. Lições de Análise e apreciação musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1958, pg.41.

[18] In: Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

[19] Op. Cit. pg. 68.

[20] In: Estrela da vida inteira. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

[21] In: Antologia poética. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

[22] Termo musical que designa a diminuição gradativa do andamento de um determinado trecho de uma peça musical.

[23] In: Literatura e sociedade. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

[24] Obras completas. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

[25] PIVA, Luiz. Op. Cit. pg.52.

[26] LANGER, Susane. Sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 1980, pg. 158.

artigo

A representação da mulher nos romances *Através da vida e Angústia de Amélia Beviláqua*^[1]

por **Glacilda Nunes Cordeiro**

84

Resumo

Este artigo analisa a representação da mulher nos romances *Através da vida e Angústia*, de Amélia Beviláqua, escritora piauiense que viveu no final do século XIX e início do século XX, tendo participado ativamente dos movimentos culturais do país. Busca-se identificar o modo como a voz feminina é proferida na obra da autora, bem como a relação de sua produção escrita com o papel da mulher do referido período histórico, a partir dos estudos de gênero.

Palavras-chave: Amélia Beviláqua. Representação da mulher. Estudos de gênero.

Abstract

This paper analyses the woman's representation in the novels *Através da vida* and *Angústia*, by Amélia Beviláqua, a Brazilian writer who lived from the end of XIX century to the first half of XX century and who participated actively in the country's cultural movements. Based on gender studies, this article tries to identify the way the woman's voice is uttered in the author's work, as well as the relationship between her written production and the woman's role in the society at that time.

Keywords: Amélia Beviláqua. Representation of the woman. Women's studies and gender.

Tendo em vista que os romances de Amélia Beviláqua demonstram que a escritora esteve sempre acima dos padrões convencionais dos quais se considerava uma boa formação para moças e que suas preocupações acerca do destino da mulher repercutem em seus textos literários, este artigo se propõe mostrar a relação existente entre a representação da figura feminina e o contexto da época que a autora escreveu, no que se refere ao papel da mulher na sociedade. Poucas eram as mulheres, no final do século XIX, no Brasil, que tiveram a possibilidade e a ousadia de Amélia, de entrar na esfera pública, espaço predominantemente masculino.

No ano de 1930, Amélia Beviláqua tentou candidatar-se à vaga deixada pela morte de Alfredo Pujol à Academia Brasileira de Letras, na qual seu marido foi

um dos 40 fundadores, mas sua candidatura foi negada por uma Comissão formada para estudar a questão e que declarara que a academia estava aberta aos “brasileiros”, ou seja, apenas a pessoas do sexo masculino.

Em trabalho intitulado “As mulheres do sertão nordestino”^[2], destacam-se, do sertão nordestino, as figuras de Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Luiza Amélia de Queiroz Brandão e Amélia de Freitas Beviláqua.

Amélia Carolina de Freitas Beviláqua nasceu em Jerumenha-PI e viveu entre 1861-1946. Deixou o Piauí ainda criança e foi morar em São Luís do Maranhão, onde iniciou sua educação, que concluiu em Recife-PE. Casou-se com o jurista Clóvis Beviláqua, indo morar no Rio de Janeiro no ano de 1906. O fato de Amélia Beviláqua ter publicado fora do estado não lhe retira o mérito de ter sido a primeira escritora feminina piauiense a publicar obras ficcionais (MENDES, 2004, p. 74). Sua obra está inserida no Naturalismo, que floresceu no Brasil, sobretudo pela Escola de Recife, e foi publicada entre os anos de 1902 e 1935. De suas obras constam crônicas, contos e poesias publicadas em diversos jornais e revistas do país. Destacam-se, entre elas, os seguintes romances: *Alcione* (1902), *Aspectos* (1906), *Através da Vida* (1906), *Vesta* (1908), *Angústia* (1913), *Jeanete* (1928), e várias outras.

A partir da análise dos romances *Através da vida* e *Angústia*, este estudo pretende examinar a representação da mulher na perspectiva da crítica feminista. O romance *Através da vida* (1906), em que a trajetória da personagem principal Maria Daluz é narrada em terceira pessoa, apresenta grande penetração na psicologia feminina, é escrita no estilo preciso, claro e dinâmico. A escolha de um narrador de terceira pessoa é um dado estético relevante, porque como Maria Daluz não consegue falar de suas angústias, prefere calar-se, e é somente através desse narrador que nós, leitores, temos acesso às angústias existenciais dessa personagem e podemos compartilhar de suas afetações psicológicas. Esse narrador onisciente analisa, descreve e comenta o que se passa na vida da protagonista, o que é muito significativo para a análise proposta, visto que traz à tona o papel submisso que acompanha o sujeito feminino desde sua infância:

[...] logo cedo, a menina sentava-se no estrado, na sala de jantar, e era obrigada a bater bilros o dia inteiro para acabar o papelão de rendas que lhe era ensinado. Os marmanjos tinham vida diferente. Quando chegavam do colégio empinavam papagaios pela rua, traquinavam, corriam, tudo faziam sem que lhe ralhassem. A menina era um corpo cansado, sempre *encurvado* na almofada. Não distraía o espírito, nem brincava, por que era menina e devia estar sempre quieta... (BEVILÁQUA, 1906, p. 8)

No trecho acima fica clara a condição da mulher na sociedade, observa-se ainda que o termo grifado indica a subserviência da personagem Maria Daluz diante das atitudes que lhe eram impostas, traduzindo o pensamento machista da época. O romance apresenta uma mulher que tem a tristeza por destino, revelando, neste sentido, uma visão determinista da vida e uma postura passiva diante dos acontecimentos. Pode-se dizer que o sujeito feminino se apresenta sufocado pela sua condição, na medida em que é apresentada pelo narrador como “um corpo cansado” e “sempre encurvado”, ou seja, sempre submisso, que sugere uma relação com a questão de gênero. Teresa de Lauretis (1994, p. 210-211) observa que gênero é uma representação de uma relação, ou seja, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas por uma classe, em uma relação de pertencer. Para a autora, o gênero determina o lugar do sujeito na sociedade, evidente nos papéis culturalmente destinados a homens e mulheres. Nesse romance há um questionamento desses lugares, mas também a reafirmação de um lugar, hierarquicamente menor, ocupado pelo sujeito feminino.

A submissão e esse lugar menor destinado à mulher podem ser percebidos ainda quando o narrador utiliza-se do discurso indireto, dando voz à personagem, para que possamos ter acesso às suas angústias, como se vê a seguir:

Um dia a pequena ajoelhou-se defronte de uma grande estampa de Jesus que estava pendurada no seu quarto de dormir e disse em voz angustiada ao meigo nazareno que olhava para o alto, com os olhos tão tristemente dolorosos, que pareciam indiferentes à prece que ela lhe fazia com tanto ardor: “Jesus, tu que és tão admiravelmente bom, que és o maior dentre todos os seres, fazei que eu possa abafar no meu peito todos os sentimentos, que os meus desejos não ultrapassem nunca o poder de minhas forças” (BEVILÁQUA, 1906, p. 22).

Podemos perceber a impregnação religiosa da sociedade da época, sobretudo das mulheres, induzidas a seguir os dogmas religiosos. Essa angústia da mulher em relação a sua condição de submissão é tão grande que acredita que só com a ajuda divina será capaz de suportar. Segundo Mendes (2004), a igreja era um local muito freqüentado pelas mulheres, que na maioria das vezes se dirigiam para lá a fim de fugir do espaço doméstico que lhe era imposto como seu mundo, mas acabava caindo em outro espaço de dominação, em que as doutrinas eram totalmente absorvidas, levando-se em conta que elas tinham pouca educação formal e eram cheias de crendices.

É inegável que existe no romance de Amélia Beviláqua uma mulher que fala de seus sentimentos a partir do ponto de vista de uma mulher de sua época. Segundo Rita Schmidt (1995 p. 189), quando se usa a expressão “escrita feminina”,

geralmente, quer-se referir a textos de autoria feminina escrito do ponto de vista e em sua função de uma representação particularizada e específica no eixo da diferença.

Conforme diz a autora:

a literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura. Ultrapassados os preconceitos e tabus em relação ao potencial criativo feminino, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura, superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias de mascarar seu desejo, a literatura feita por mulheres, hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria *mulher*, enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante (SCHMIDT, 1995, p. 187).

Desse modo, Amélia Beviláqua pode ser considerada uma representante da voz das mulheres de seu tempo, visto que em seus romances critica a concepção de gênero do patriarcalismo, contestando o papel social da mulher na sociedade, principalmente no tocante à educação que era dada às mulheres:

O pequeno lia, apontando o dedo, numa ênfase de grande sábio, tomando gestos e maneiras, pedantes. De quando em vez, comprazia-se em chasqueá-la, chamando-a de tola. Realmente embasbacada defronte dessa grande sabedoria, a outra ficava completamente aterrada de ver tanta ciência em seu irmão pequenino, muito menor e mais moço do que ela! Estava humilhada, enrubescia e descorava ao mesmo tempo, desconfiada com um sorriso pálido a tremer-lhe nos lábios. *O estudantinho convencido de sua real superioridade*, não se compadecia da irmã (BEVILÁQUA, 1913, p. 10).

No trecho acima se percebe a indignação da autora em relação ao tratamento dado às mulheres, e uma crítica à suposta superioridade masculina, por isso ela usa a palavra “estudantinho” no diminutivo, uma forma pejorativa de qualificar o sexo masculino. De acordo com Bittencourt (1995, p. 16), o sistema de valores vigentes na ideologia patriarcal estabelece uma oposição hierárquica entre o masculino e o feminino, na qual o homem desempenha o papel de sujeito soberano, cabendo a ele o primado da razão, do intelecto, da ação e da cultura; enquanto isso, o feminino está ligado ao coração, ao sentimento, à intuição e à sensibilidade, ou seja, às instancias desprovidas de poder. Nessa perspectiva, Mendes (2004, p. 135) constatou que a escritora vivia em consonância com o seu tempo, uma vez que a representação da imagem feminina reproduz os comportamentos de mulheres que iam da submissão à transgressão.

Segundo aponta Virgínia Woolf (1985), até o final do século XIX, a mulher não foi encorajada para desenvolver as suas inclinações estéticas e as poucas que

ousaram penetrar nessa área de domínio masculino foram ridicularizadas e repudiadas em seu meio social, assim como Amélia o foi ao tentar candidatar-se à Academia Brasileira de Letras. Fica claro na passagem a seguir que as mulheres da época dependiam exclusivamente do casamento, e nem se quer tinham a opção na escolha do marido, assim como não tinham perspectiva de se profissionalizar:

Antes de acabar o verão desse ano que tinha sido muito alegre em Olinda, a Daluz aceitou finalmente o casamento com o Francisco. Era um sacrifício horroroso, porém não sabia mais resistir; todos queriam a sua desgraça. Que havia de fazer?(BEVILÁQUA, 1906, p. 73).

A tristeza é o sentimento que prevalece para caracterizar o estado íntimo da mulher nesse romance da escritora; não houve um processo de emancipação do sujeito feminino, pois se mostra uma mulher triste e resignada com sua situação e com um forte sentimento de impotência.

O romance *Angústia* (1913) retrata a vida de um casal que se ama muito. Mas nessa união existe, a partir do marido, um estranho e patológico ciúme que endoidece, inferniza, traz o sofrimento da amada e chega até a destruir a união. A escritora elabora uma imagem de mulher transgressora, diferente daquela da mulher de *Através da vida*, construída nos padrões do patriarcalismo. Demonstra um despertar da mulher em relação ao seu papel e lugar no mundo. Observa-se por parte da protagonista Thereza uma tentativa de auto-afirmação e uma negação de sentimentos e situações que a aprisionam; ao contrário de Maria Daluz, ela transgredir os padrões da sociedade da época, mostra-se independente, dispensa o cavalheirismo do marido e nem se importa com os olhares de reprovação da sociedade:

Vinham a carro, pela rua Gonçalves Dias; fizeram parada numa loja de perfumarias; ao saltar, ofereceu ele a mão à mulher para descer, e esta, muito desdenhosamente, foi rejeitada: 'obrigada, desço bem sozinha' (BEVILÁQUA, 1913, p. 40).

O espaço destinado à mulher era o espaço restrito do lar, onde era sempre observada pelo pai, quando solteira e pelo marido, depois de casada. Esta situação é predominante no romance *Através da vida*, em que a protagonista não tinha direito sequer à educação, só saindo de casa para ir à igreja. Em *Angústia*, mesmo com vigilância e o ciúme doentio do marido, a personagem Thereza freqüentava lugares públicos, como podemos observar no fragmento:

Cruel existência!

A passeio não saio sem correr o risco de me sujeitar a sofrer mil decepções. Todos os homens, na opinião do Arthur, são meus apaixonados. Diz sempre que faço deles coleção. Quando, uma vez por outra, nos falamos, é sempre para brigar.

Que recriminações amargas! Só se eu fosse um monstro!

Não quer que eu chegue à janela, que leia romances, que freqüente bailes e teatros; não posso cantar nem tocar piano. (BEVILÁQUA, 1913, p. 138)

Como podemos observar através da fala da personagem Thereza, há um desejo de abertura em relação ao lugar ocupado pela mulher na sociedade, ela deseja trilhar novos caminhos. Nesse sentido, a personagem começa a lutar por educação, por participação na sociedade, por uma escrita feminina. Pode-se dizer, neste sentido, que esse romance tem um cunho feminista, na medida em que o sujeito feminino busca o desvelamento e sua auto-afirmação. Em *Angústia*, a autora retrata tanto o imaginário de sua sociedade, como também seu próprio pensamento, através da criação de personagens que falam, como o caso do Arthur, marido de Thereza. O pensamento dele sobre a mulher afinar-se com o imaginário da sociedade: “A mulher, que vive para o marido, não tem estas etiquetas” (BEVILÁQUA, 1913, p. 58). Como podemos observar, o pensamento dele reflete o pensamento da sociedade da época, que era alicerçado sobre a ideologia patriarcal, cujas principais características são a dominação do homem sobre a mulher e a total submissão feminina. O comportamento de Thereza não condizia com os padrões tradicionais da sociedade da época, como podemos observar na voz da narradora:

É linda como os amores a mulher do Lourenço; por causa disso, coitado, padece muito. Sua vida é um verdadeiro suplício. Não imaginava como ele vive desesperado de ciúmes. É um Othelo! Entretanto, devo dizer que ela desconta.

Depois do almoço, metodicamente, veste-se e vai passear. Todos os sábados aparece na rua do Ouvidor, arrastando um luxo desmesurado. É, por isso, acompanhada por uma imensidade de olhares. Se até agora ninguém lhe conhece desequilíbrios, compreende-se, desde o primeiro momento que é muito infeliz (BEVILÁQUA, 1913, p. 39).

Thereza não representa o estereótipo de “fada do lar” e de mulher submissa, pelo contrário, não só tem consciência do estado de opressão em que vive como se mostra determinada em mudar essa situação. A imagem da mulher passou por várias representações ao longo da história, mas a expressão “Fada do Lar” foi a mais adotada, sendo utilizado em várias línguas, como o francês, o inglês, o alemão e o espanhol, dentre várias outras.

Mamãe, aquele homem é um desequilibrado, ou um perverso muito grande. Não posso e nem quero, absolutamente, viver mais em sua companhia; esta agressão que ele faz contra mim é muito vil; por tudo irrompe questões, às vezes até porque canto e toco piano. Peço-lhe permissão para tratar do meu divórcio (BEVILÁQUA, 1913, p. 68).

A consciência de aprisionamento em relação à diversidade que a vida oferece aqui referida sugere um tênue reflexo das mudanças que as mulheres tinham conseguido no início do século, mesmo que a luta pelo sufrágio, o divórcio e iguais

condições de trabalho ainda continuassem, mas é importante salientar aqui que apesar de ela querer tratar do seu divórcio, pode permissão à mãe para fazê-lo. Amélia aproveita para expressar, através da personagem, sua opinião e seus sentimentos, visto que tinha grande preocupação com a liberdade, o estado de felicidade e prazer. Em suas opiniões sobre o divórcio, ela apresenta marca de escritora corajosa e conduz o discurso e o pensamento de modo a se pensar que ela tem a independência das feministas, em seus escritos demonstra inteligência e pensamento perspicaz e avançados para a época.

Angústia, ao retratar o ano de 1913, mostra que no Brasil há um espaço sexuado. O espaço prioritário da mulher casada era a casa, podendo freqüentar a igreja, os bailes ou ainda praças, cinemas, teatros, desde que acompanhadas do marido. Margareth Rago (1991), ao analisar o espaço ocupado no século XIX em São Paulo, observa que:

[...] Ao lado do pai ou do marido produtor, ela podia participar deste universo enquanto consumidora, ornamento, acompanhante ou auxiliar. [...] O espaço público burguês era conformado como essencialmente masculino e a mulher dele participava como alguém que vivia em território alheio (RAGO, 1991, p. 57).

De acordo com a análise de Rago, podemos afirmar que a personagem Thereza não agia em consonância com os moldes patriarcais da sociedade da época e com isso era criticada e mal vista, como podemos observar na fala da narradora: “Entrou ali sozinha, como uma mundana. [...] Desde que ela penetrou na confeitaria, percebi o rumor de algumas vozes, e os olhares maldosos de uns quatro indivíduos”(BEVILÁQUA, 1913, p. 120-121).

Ao se realizar a análise nos romances *Angústia* (1913) e *Através da vida* (1906), da escritora piauiense Amélia Beviláqua, encontramos bons exemplos de resistência ideológica, que servem de instrumento de reflexão, crítica, valorização e desconstrução da imagem da mulher desenvolvida mediante a ótica masculina, mesmo que numa negociação tensa com os valores estereotipados do discurso falocêntrico da época.

Concluimos que o pensamento dominante, falocêntrico, que marginaliza, oprime e impõe comportamentos e atitudes à mulher, tem a sua ideologia preconceituosa fundado sobre o domínio do feminino, que fica relegado a esferas sociais limitadas. Embora a representação feminina tenha sido alicerçada sobre a ideologia patriarcal, cujas características principais são a dominação do homem sobre a Terra e do homem sobre a mulher, em Amélia Beviláqua encontramos bons exemplos de resistência ideológica.

Cabe ressaltar que as obras analisadas de Amélia Beviláqua assumem abertamente uma perspectiva feminista no uso da palavra. Uma das características fundamentais dos textos produzidos por mulheres é a problematização de sua própria condição na sociedade, através da reflexão sobre o significado da escritura na

transformação de suas vidas e na solução dos impasses enfrentados ao longo do processo de emancipação. Isso ocorre claramente nos romances analisados e ainda podemos dizer que o papel assumido é o da mulher, seja no comportamento submisso apresentado no romance *Através da vida* (1906), seja na postura mais libertária e transgressora observada no romance *Angústia* (1913).

Referências

- BEVILÁQUA, Amélia. *Através da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1906.
- _____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Bernard Freres, 1913.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Vozes femininas na literatura sul-rio-grandense. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 15, 1995.
- FALCI, Miridan Britto. As mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 244 a 277.
- LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MENDES, Algemira de Macêdo. *A imagem da mulher na obra de Amélia Beviláqua*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.). *Rompendo o silêncio. Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 182-189. Col. Ensaaios.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

[1] Esse artigo foi realizado como trabalho final da disciplina Literatura Brasileira - séculos XIX e XX, ministrada pela professora doutora Érica Fontes.

[2] FALCI, Miridan Britto. "As mulheres do sertão nordestino". In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 244 a 277.

Glacilda Nunes Cordeiro é mestranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí e professora da rede pública e particular.

artigo

Os alicerces filosóficos do formalismo e a nova retórica: circunstâncias e construção de verdades

por **Gilton Sampaio de Sousa**
e **Roselany de Holanda Duarte**

92

“Não há verdades primeiras, há apenas primeiros erros”.

Bachelard

RESUMO

O presente artigo é uma exposição sucinta dos fundamentos e conceitos da Nova Retórica ou Teoria da Argumentação, de Chaïm Perelman. Tal exposição é construída em contraponto ao formalismo e ao monismo que constituíram uma concepção redutora de razão. Aponta-se a Nova Retórica como possibilidade de superação da razão formal, monológica, contra a qual Perelman propõe uma racionalidade persuasiva, dialógica e imersa na historicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Nova Retórica. Formalismo. Argumentação. Monismo.

ABSTRACT

This article is a brief exposition of the foundations and concepts of the New Theory of Rhetoric and Argument of Chaïm Perelman. This exhibition is constructed in opposition to formalism and the monism which formed a narrow conception of reason. Note the New Rhetoric as a possibility of overcoming the formal reason, soliloquize, against which Perelman offers a persuasive rationale, dialogical and immersed in history.

KEYWORDS: New Rhetoric. Formalism. Argument. Monism.

Nossa pretensão neste artigo é lançar algumas idéias e reflexões sobre como a teoria da argumentação colocou-se diante do conflito entre o conceito de razão e o Formalismo filosófico. Para tal feito, panorizaremos as idéias sobre o Formalismo, que compreende, numa concepção geral, qualquer doutrina que recorre à forma em detrimento da matéria; em seguida, faremos um confronto entre as idéias formalistas e a teoria da Nova Retórica.

Num conceito tradicional, a razão é vista como faculdade de julgar tendo como intermédio o raciocínio *a priori*, ou seja, o raciocínio estabelecido independente da experiência que objetiva chegar a verdades através de demonstrações, justificativas e evidências; neste contexto, ela articula conceitos e proposições de acordo com os princípios lógico-formais. A teoria da argumentação desenvolvida por Perelman (2005) lança um olhar oblíquo nesta concepção tradicional de razão e em seguida arquiteta caminhos de abordagem de pensar o racional fazendo uma nova leitura da retórica clássica através de um diálogo entre a filosofia da linguagem e a epistemologia. A teoria da argumentação ou Nova Retórica é apreendida no contexto das discussões atuais sobre a relação entre formalismo X linguagem natural; por outro lado, corresponde à nova construção contemporânea entre retórica e filosofia.

Na antiguidade clássica, Aristóteles (1999), filósofo que sistematizou o pensar via racionalidade, expôs os dois modos deste pensamento: através de demonstração analítica ou por argumentação dialética. Nos diatribes da história, ambas as maneiras de pensar não tiveram um desenvolvimento uniforme. As demonstrações fundadas em proposições evidentes, que conduzem o pensamento a conclusões verdadeiras, ou seja, o pensamento lógico-formal foi o que obteve maior destaque em detrimento dos argumentos sobre os enunciados prováveis nos quais se resultam conclusões verossímeis. Este último tipo de raciocínio ficou por muito tempo marginalizado,

foi relegado ao plano dos sofistas, identificada às técnicas de persuasão sem compromisso ético, aos discursos vazios de oradores hábeis em convencer auditórios, quaisquer que fosse as teses, a dialética não alcançou o estatuto de seriedade e consistência concedida à sua irmã, a analítica. A filosofia, com efeito, deu relevância aos métodos do conhecimento, o quanto possível rigoroso, da verdade, coisa que, decididamente, a dialética nunca foi (PERELMAN, 2005, p. 12).

Vista de forma refratária como uma técnica mesquinha, que objetiva utilizar quaisquer meios para se chegar aos fins pretendidos, a arte retórica no decorrer do tempo foi injustiçada e forte contribuição negativa deveu-se às pressuposições dos princípios religiosos do cristianismo e dos princípios cientificistas cartesianos. Para o cristianismo, as Verdades fundamentais são reveladas por Deus em detrimento das verossimilhanças construídas pelas opiniões dos homens. Nesta perspectiva, verdade e verossimilhança ficam hierarquicamente assimétricas; enquanto a primeira fica num patamar divino, digna de Deus, por isso mesmo incontestável, a segunda fica no plano da doxa, da opinião, elemento inconsistente.

O grande prestígio desfrutado pela retórica no Império romano, foi se esmaecendo com o predomínio do pensamento cartesiano: a ascensão do

pensamento racional e mecanicista negligenciou o estudo dos meios de provas utilizadas para obter a adesão através dos argumentos. O desejo de construção de um sistema de pensamento que pudesse atender à dignidade de uma ciência racional não poderia se contentar com opiniões mais ou menos aceitáveis, nem com demonstrações obtidas a partir de premissas apenas plausíveis, mas somente com provas analíticas, ou seja, aquelas obtidas necessariamente através de premissas absolutamente verdadeiras e universalmente válidas, em conformidade com o método científico característico das ciências naturais. O retorno do interesse sistemático de se estudar retórica ocorreu a partir da importância dada à filosofia da linguagem e à filosofia dos valores.

O formalismo: seus sentidos e suas aplicabilidades

O sentido vulgar do termo formalismo centra-se na importância concedida às formalidades, ao exterior, à estrutura. No sentido filosófico, consiste em negar a existência real da matéria e reconhecer-lhe somente a forma. O termo é utilizado com sentidos diferentes segundo o contexto de aplicação – quer seja na lógica, na filosofia da matemática, na gnosiologia, na ética ou na estética, mas sempre aponta a idéia de preponderância da forma sobre a matéria.

O sistema formal pode ser caracterizado como um elemento ideal que gera, através de paradigmas e de objetos considerados válidos, outros objetos que são igualmente reconhecidos como válidos dentro de uma comunidade científica. Podemos considerá-lo também como um conjunto de símbolos submetidos a regras precisas de manipulação, possibilitando que se lhe estude exaustivamente a estrutura. Podemos metaforizar o sistema formal trabalhando a simbologia da fôrma que é construída através de várias tentativas e estudos, em que ela deve ajustar-se de acordo com a necessidade dos usuários. Como podemos perceber, nesta doutrina existe uma preocupação excessiva com a estrutura em detrimento do conteúdo. Nas linhas que seguem faremos uma breve abordagem sobre os tipos de formalismos.

O formalismo lógico atribui um caráter puramente formal aos princípios e leis da lógica e, portanto, tende a torná-los meras convenções. O conjunto dos enlaces lógicos formaria uma totalidade autônoma, radicalmente separada das conexões reais entre seres ou partes do ser.

A mesma ênfase na forma pode ser aplicada às leis matemáticas e às operações delas derivadas. Todo pensamento matemático é puramente formal, pois é aplicável a quaisquer números e não possui matéria determinada. Tomando os números como formas convencionais, o formalismo dilata esse caráter puramente formal a todas as relações matemáticas.

Segundo Kant (1980), as formas de cognição próprias ao ser humano predeterminam o conteúdo de nossos conhecimentos possíveis. As bases do formalismo gnosiológico partem do pressuposto de que estamos presos às formas e delas não podemos sair para apreender as “coisas em si”. Por exemplo, espaço e tempo não são realidades, mas formas internas à mente humana, às quais enquadrámos os dados que recebemos do real, de modo que nada percebemos fora do quadro espaço-temporal que nos é próprio.

No âmbito da Ética, dirá Kant (1980) que ela deve limitar-se a emitir regras formais, sem matéria definida. Por "matéria" de um juízo ético Kant entende os bens ou males determinados, que ele recomenda ou proíbe. Uma "ética material" teria de provar logicamente a superioridade de certos bens sobre outros, o que para Kant é impossível. Regra ética formal é a que vale para quaisquer bens indeterminados.

A concepção estética vê o formalismo segundo a perspectiva párea a qual o que interessa numa obra de arte é sua forma e não sua matéria – o assunto, os dados reais, os valores políticos e morais que transmite (PATER, 1998). O formalismo estético influenciou fortemente os estudos de arte e literatura, pois encarava a obra de arte literária como totalidade dinâmica e concreta, que pode ser compreendida fora de referências históricas, psicológicas etc. Essa tendência foi desenvolvida e contraposta por Mikhail Bakhtin (1996) e a sociologia da arte.

Dentre as contribuições que o formalismo recebeu no século XX, destacam-se: a semântica geral de Benjamin Lee Whorf, segundo a qual as formas lingüísticas próprias a cada povo predeterminam os conteúdos da sua percepção; o estruturalismo de Ferdinand de Saussure, que surgiu a partir da publicação da obra *Curso de Lingüística Geral*, publicado em 1916, postumamente, para quem apenas a forma possui interesse lingüístico, pois é o significante, no âmbito da distinção com outros significantes, que dá legitimidade ao significado e assim sucessivamente; e a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss, que busca as estruturas formais invariantes por trás das diferenças entre culturas.

A Teoria da Argumentação é uma resposta aos impasses evidenciados na discussão do formalismo gnosiológico e da ruptura para com a lógica formal. Perelman (1999, 2005) se dedicou primeiramente à lógica formal e à filosofia analítica; sua formação se constitui nos campos da lógica, da filosofia, além de ser doutor em ciências jurídicas. Com este repertório teórico, orientou de forma original seu pensamento para a linguagem enquanto instrumento de justificação dos valores.

Envolvendo e modificando o conceito de razão, a Nova Retórica transforma a imagem que o ocidente faz de si, ao repensar a cientificidade no âmbito das ciências humanas e sociais. A Nova Retórica ultrapassa a fronteira do falar enquanto ornamento, noção equívoca que o senso comum atribui à retórica, e aprofunda-se transcendendo fronteiras nos campos dos conhecimentos no que diz respeito à interpretação. A noção de verdade é deslocada do seu pedestal e passa a ser concebida também numa dimensão subjetiva; o eixo da referência é desfocado da objetividade, que visa o objeto em si, e passa a ser analisado pela concepção pragmática.

A questão dos paradoxos da lógica e a questão da limitação interna e externa do formalismo estão na base do pensamento reflexivo de Chaïm Perelman. Em contraponto a esta perspectiva, Perelman aponta os limites internos do alcance desse sistema por haver questões incoerentes: a impossibilidade de representar determinados teoremas com propriedades metateóricas do sistema, criando assim semanticidades que abrem caminhos para o senso de relativismo (PESANHA, 1998).

O imenso território da linguagem não-formalizada e jamais inteiramente formalizável possibilitou também um limite externo do formalismo. O campo da linguagem corrente, natural não é necessariamente território do alógico, do não-racional, da desrazão. É domínio de outro tipo de racionalidade, fundamentada noutro modelo de construção diferente do que sustenta a arquitetura lógico-matemática, pois utiliza outros recursos probatórios que não exclusivamente as provas analíticas. Não se trata da trama rigorosamente tecida do *more geométrico*, ou seja, o raciocínio proposto pelos filósofos desejosos de construir um sistema de pensamento que pudesse alcançar a dignidade de uma ciência, pela evidência intelectual e pela dedutividade coagente, mas de uma linguagem moldável, que dialoga de acordo com as circunstâncias de valor na perspectiva de um auditório. É aqui que adentramos no campo da argumentação (PESSANHA, 1989).

A lacuna estabelecida na razão formal, monológica, será, no pensamento de Perelman (1999, 2005), suplantada pela racionalidade persuasiva, dialógica e imersa na historicidade. Antes, porém, de adentrarmos na doutrina da Nova Retórica e seus pressupostos para a superação do racionalismo formal, cumpre realizar uma panorâmica acerca da retórica antiga, na qual Perelman se apóia para reformulá-la.

Retórica antiga

A arte retórica é concedida desde a Antigüidade clássica como uma técnica discursiva que objetiva perceber teoricamente o que ocasiona persuasão em

situações diversas. Assim como a filosofia, a retórica se desenvolveu no mundo grego e está intimamente ligada ao surgimento da cidade, por isso ela é consequência política de um pensar democrático, pautado na liberdade de expressão, já que falar e argumentar, ou seja, expor e justificar opinião são funções sociais e políticas.

Por ser uma modalidade oriunda de discursos (entendida aqui como uma capacidade de expor idéias através da oralidade), a retórica clássica não é um instrumento neutro; contrariando tal assertiva, preocupa-se com a adesão, modificando convicções e atitudes, colocando o plano da verdade num patamar secundário. Seu principal objetivo é fazer com que o auditório aprove as teses que são expostas.

Percebendo a demanda da habilidade de justificar através do argumento, surgiram na Grécia alguns professores da arte retórica que objetivavam conduzir as almas atenienses à “educação política”. Tais educadores eram os sofistas. Mestres na arte do discurso, obtiveram grande notoriedade na época. Investigando pelo viés do universo das ações humanas, a concepção de verdade é limitada quando se entram em jogo qualidades e valores. É exatamente neste ponto que a perspectiva dos sofistas emerge: eles buscam exprimir um relativismo das concepções que se apresentam numa natureza múltipla.

Platão (1991), concebendo condenatoriamente a atividade retórica dos sofistas como uma manipulação desenfreada e imoral das técnicas argumentativas com o intuito de subverter a verdade, lança em seus escritos uma verdadeira “caça às bruxas” em relação ao sofistas, criando uma visão universal e negativa da atividade dos mestres do discurso.

Apesar dos danos ocasionados pela crítica platônica, é mister perceber o mérito que tal crítica possibilitou: a) desabonou oradores que utilizavam seu talento para fins imorais; b) possibilitou uma reflexão sobre as contribuições da retórica, principalmente no que diz respeito à dialética; c) contribuiu com a idéia de que, sendo um instrumento, a retórica pode ser utilizada para se atingirem bons ou maus objetivos, dependendo do caráter do orador (PLATÃO, 1991).

Apesar de severa crítica platônica contra o uso da arte retórica, encontramos expostas nas linhas do seu diálogo *Fedro* um certo abrandamento radical desta crítica (PLATÃO, 2002). Pensando numa retórica subordinada às ciências da alma que fosse utilizada como um instrumento para a realização de seus valores superiores, admitindo um caráter “pedagógico”, Platão (2002) vislumbra nos escritos de *Fedro* uma retórica que abandonasse os artifícios contra a ética, fosse capaz de ocasionar uma adesão de auditório exigente como o dos Deuses. Como podemos perceber,

dialeticamente Platão condena a retórica, mas graça a ela, ao poder de argumentação do filósofo é que ele persuadiu sobre suas idéias e valores.

Apesar de elaborações de tratados de retórica na Grécia antiga ser uma prática comum, a retórica não constituía uma disciplina legitimada. Foi com o filósofo Aristóteles que ela se tornou elemento de estudo teórico e sistemático. Ao elaborar uma conceituação, categorizá-la e nomear as diversas técnicas utilizadas, a arte retórica ganha status de disciplina formal por constituir-se uma ferramenta utilizável em diferentes campos do conhecimento (ARISTÓTELES, s.d.).

O trabalho sistematizador de Aristóteles obteve um grande êxito no quesito relevância, tal importância se justifica por ainda, nos dias de hoje, muitos de suas classificações efetuadas serem utilizadas e servirem de referência para novas classificações. O diferencial nos escritos de Aristóteles se encontra na importância atribuída ao conhecimento do auditório (expectativa e psicologia) e à legitimação do poder de neutralidade já esboçada por Platão.

Para Aristóteles (s.d.), a arte retórica é classificada de acordo com o objetivo a que se propõem, tais objetivos se dividem em: deliberativo, judicial e epidídico. Estes gêneros estão voltados para o auditório e fundados no poder de julgar. No gênero deliberativo, o auditório julga uma ação futura; no judicial, o auditório julga uma ação passada e no epidídico o auditório não julga ações.

O discurso é composto de quatro elementos fundamentais: exórdio, enunciação da tese, prova e epílogo. Quanto às provas se dividem em não-dependentes do orador, pois são evidências concretas tipo testemunhas e documentos; e aquelas que dependem do orador, como as que derivam do caráter (*ethos*), as que dependem do efeito das emoções do auditório (*pathos*) e os derivados da razão (*logos*).

Os pressupostos da Nova retórica

O pensamento de Perelman (1999, 2005) perpassa primeiramente pela criação de uma lógica que possa fornecer critérios objetivos e universais para aferição de valores em vez de relegá-la ao arbítrio de cada um. Este ponto de vista seguido por Perelman deveu-se por ele discordar das posições positivistas, já que estas limitam o papel da lógica, do método científico e da razão a resolverem problemas de fundo essencialmente teórico, deixando os problemas humanos à mercê dos interesses das emoções e da violência. As teorias pragmatistas e a filosofia dos valores resgataram o retorno ao interesse da retórica. Ela se apresenta

como lógica do preferível, pois consegue fundamentar, através de uma axiologia não-absolutista, um diálogo com os juízos de valor e uma razão prática.

Perelman (2005), percebendo a lacuna na lógica-formal, busca então sistematizar um pensamento de racionalidade ética no contexto de uma lógica específica para os valores. Através de uma conclusão inesperada sobre a não existência de uma lógica de valores, a produção intelectual de Perelman converge então para o campo da retórica, considerada por ele como meio de discutir e chegar a um acordo sobre os valores sem abandonar o campo da razão, mas ultrapassando as categorias da lógica formal (TORDESILHAS, 1991).

O raciocínio retórico-dialético visa estudar “as técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que são apresentadas ao seu assentimento” (PERELMAN. 2005 p.17). O sucesso da argumentação se dá basicamente pelo conhecimento do auditório determinado através de acordos prévios.

Numa ótica cartesiana, o acordo é o resultado natural de uma proposição verdadeira, daí vir como consequência lógica. A força lógica gera a adesão. Desdobrando-se do acordo prévio (que são proposições incontroversas que já se encontram aceitas pelo auditório antes do discurso) o orador baseará seu discurso, procurando transferir a adesão do auditório em relação aos acordos prévios até a tese que apresenta.

O auditório para o discurso demonstrativo-analítico é universal, pois ao utilizar elementos lógicos formais, as provas são estigmatizadas como impessoais. Já no discurso retórico, a relação entre orador e o auditório é vital, pois o auditório é o conjunto de todos aqueles que o orador quer influenciar mediante o seu discurso.

A Razão e as razões da teoria do razoável

O que o novo espírito científico, simbolizado pela Física Quântica, pela Teoria da Relatividade de Einstein, pelas geometrias não-euclidianas possui de convergência com a teoria da Nova Retórica desenvolvida por Perelman? O que tais teorias possuem de inovadoras? Pode-se afirmar que a razão, nos parâmetros contemporâneos, é conectada com a pluralidade, com o diálogo nos campos antropológicos, epistemológicos e lógicos. Ela propõe uma visão científica embasada na concepção de “racionalismos setoriais, dinâmicos e abertos, marcados pelo senso de construtividade e retificação” (PESANHA, 1989, p. 226).

A razão monológica e intemporal, base do pensamento filosófico moderno, foi abalada nos seus alicerces na filosofia contemporânea. Na perspectiva de Bachelard (1978), o novo espírito científico não se pauta naquilo que constitui mera recorrência e se estriba no já instituído, sendo antes plural e irrequieto.

Longe de se pensar a história das idéias como elementos evolutivos determinada por cadeias de pensamento crescente, Bachelard (1978) ressalta que as idéias não se encadeiam por evolução ou continuísmo e sim por "cortes epistemológicos". Em vez de evoluções, o que há são rupturas ou revoluções. Assim, a garantia provisória obtida pelo conhecimento científico é conseqüência não de uma instância atemporal e absoluta, mas do acordo contingente e histórico da comunidade científica, entendida aqui como o acordo dos membros de determinados domínios científicos a respeito das teses que se impõem como verdadeiras e que dependem do processo contínuo de retificação das idéias anteriormente admitidas como válidas.

O pensamento de Perelman (1999, 2005) converge com o de Bachelard no sentido da concepção de uma filosofia não-progressiva; nesta, os princípios fundamentais, em lugar de serem iluminados por alguma intuição que precede os fatos e independem deles, são, ao contrário, aclarados pelos fatos que coordenam e explicam, sendo, por isso, solidários de suas conseqüências. As teses argumentativas possuem esse caráter. O papel da comunidade científica equivale exatamente ao auditório especializado, ou seja, aquele a quem se dirige o cientista. Em ambos, a construção dialógica do pensamento é determinante da historicidade da razão.

Também os historiadores da cultura têm refletido e mostrado que o paradigma da razão universal e atemporal, mister do ocidente, corresponde apenas a um tipo de razão, ela não é a Deusa-Razão. Segundo Vernant (apud PESSANHA, 1989), a natureza da razão grega difere da moderna nos seguintes aspectos: a) a razão grega não é a razão experimental da ciência contemporânea, desenvolvida para conhecer e dominar a natureza; b) a razão grega teve uma dimensão política voltada para agir sobre o homem. Seu instrumento comum foi a linguagem; c) A razão grega era retórica, exprimia-se nos discursos, imanente à linguagem.

O racionalismo retórico não fica restrito à Antigüidade grega. Tal razão persiste como uma das alternativas da própria razão contemporânea. Esta última se afastou da língua falada, para se voltar para a linguagem matemática, edificar uma lógica do número e da quantidade, em lugar de uma lógica do conceito e da qualidade (VERNANT apud PESSANHA, 1989).

O pensamento de Perelman (2005) ratifica as assertivas de Vernant, já que “para o autor da nova retórica, o racionalismo retórico constitui, de fato, a matriz histórica da racionalidade valorando em função das circunstâncias culturais e políticas” (PESSANHA, 1989, p. 224). Diante da multiplicidade de razões, há várias formas de se constituir uma prova desprestigiada como não-científica, por permanecer no âmbito do argumentativo e do provável. Nossa tradição filosófica se caracteriza por uma concepção particular de razão que valoriza a prova demonstrativa e o cálculo mesmo quando se considera que se está raciocinando quando se delibera, discute, argumenta ou justifica uma atitude.

Aqueles que se limitam à competência da razão no aspecto formal do saber, sabem que para prevalecer um ponto de vista não podem recorrer a cálculos nem a demonstrações formais, mas sim à argumentação, que é o único uso possível no caso (PERELMAN, 1999).

A teoria da argumentação proclama que essa concepção restritiva da noção de prova e de razão é limitadora. A racionalidade retórica pressupõe uma razão pautada no âmbito do verossímil, do plausível, do provável. Daí que, para ela, a diferença entre demonstração e argumentação seja basilar. O domínio da demonstração, como veremos, é demasiado estreito para um racionalismo que busque superar o monismo que marcou grande parte da filosofia moderna.

Demonstração e argumentação

A demonstração é um conceito introduzido por Aristóteles (s.d.) na sua lógica formal como sendo um silogismo^[1] que deduz uma conclusão de princípios primeiros e verdadeiros ou de outras proposições deduzidas de silogismos verdadeiros e evidentes.

Quando se trata de demonstrar uma proposição, basta indicar mediante quais procedimentos ela pode ser obtida como última expressão de uma seqüência dedutiva, cujos primeiros elementos são fornecidos por quem construiu o sistema axiomático dentro do qual se efetua a demonstração (PERELMAN, 2005, p. 16)

A demonstração é, pois, um processo lógico-racional que marca uma evidência através do conhecimento de suas causas axiomáticas e formais. Já a argumentação é um procedimento também racional de provas e indícios que visa persuadir, ou seja, captar o assentimento de um auditório induzindo a uma convicção e uma mudança de postura.

A argumentação é a conclusão de comprovação e defesa das teses das ciências humanas. Ela só encontra eficácia quando se utiliza determinadas técnicas. Sabendo que a sua meta é fazer o auditório aderir às teses que são propostas, faz-se necessário o locutor possuir duas características fundamentais: a) estabelecer uma solidariedade entre a tese proposta e aquelas que já são admitidas pelo auditório; b) romper a solidariedade constatada ou presumida entre as teses já admitidas e as que opõem à tese pelo argumentador. As principais técnicas argumentativas, segundo Perelman (2005), são: os argumentos quase-lógicos, os argumentos baseados na estrutura do real e os argumentos que fundamentam a estrutura do real.

Os argumentos quase-lógicos lembram os raciocínios formais, resultam do esforço de introduzir o formal e o quantitativo no território do qualitativo da linguagem natural. Mas como esta não é constituída pela univocidade característica dos signos da linguagem lógico-matemática, permanece sempre a possibilidade de controvérsia, em função de caráter não-constrangente da argumentação. O fato de a quantidade apontar para o modelo de conhecimento por muitos considerado como científico por excelência – a matemática – seu emprego nas ciências sociais constitui forte recurso argumentativo. O quantitativismo mobiliza um lugar-comum da intelectualidade de nosso tempo, facilitando a persuasão e a adesão do auditório especializado à tese proposta.

Os argumentos baseados na estrutura do real são aqueles que invocam as relações de causa/efeito; coexistência (pessoa e seus atos). Perelman (2005) os chama também de argumentos pragmáticos. Já os argumentos que fundam a estrutura do real são aqueles que generalizam aquilo que é uma convenção a respeito de um caso particular ou transpõem para um outro domínio o que é admitido noutro domínio. Este tipo de argumento utiliza o uso do exemplo, do modelo, da analogia.

Considerações finais

A concepção de razão intemporal, coagente, monológica aparece sustentada por diferentes tipos de monismos^[2] – o monismo ontológico e o monoteísmo judaico-cristão, influências decisivas no pensamento ocidental.

Perelman reconhece alguma virtude aos monismos à medida que “fornecem, em cada domínio, uma concepção sistematizada e racionalizada do universo, em todos os seus aspectos, permitindo visualizar todos os conflitos de opinião e para todas as divergências” (PESSANHA, 1989, p. 241), mas, por outro lado, as doutrinas monistas favorecem um reducionismo difícil de tolerar e podem mesmo gerar

violência. Em nome de fundamentos unos e absolutos – Deus, Razão, Estado – muito sangue pode correr.

Fica evidente que as idéias de Perelman refratam os aspectos teóricos de razão advinda da postura descartiana. O interesse de resgatar a importância da retórica se constitui num campo fecundo e diversificado, ocasionado pelas correntes de pensamento da linguagem. As teorias de Frege, Wittgenstein, Strawson e Austin, dentre outros, deslocaram os problemas da filosofia para os problemas da linguagem, superando uma filosofia da consciência por uma filosofia da linguagem.

Ao reconstruir as bases da retórica, Perelman (2005), sem negar o domínio da razão nos processos argumentativos, não apenas retoma as idéias da retórica antiga e da dialética. Sua teoria amplia a concepção de lugares comuns, utilizando a expressão “lugares do preferível” e distinguindo-o em dois tipos fundamentais: os lugares de quantidade e os de qualidade. Perelman alicerça a razão na concretude, na historicidade e no processo dialógico. Outro fator de extrema importância nas reclamações teóricas de Perelman foi a ampliação do conceito de auditório. O auditório, segundo ele, se estende ao público direto ou indireto que a informação pode atingir.

A questão da argumentação passa a abranger, com Perelman, não apenas o universo da linguagem do dia-a-dia, freqüentemente voltada para a persuasão de outrem, mas também as áreas da propaganda, da publicidade, da catequese religiosa ou política, da pedagogia.

Referências

- ABREU, A. S. A arte de argumentar: gerenciado razão e emoção. Cotia – SP: Ateliê, 2008.
- ARITÓTELES. Arte poética e arte retórica. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas. São Paulo: Abril Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).
- BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Edunb / Hucitec, 1996.
- BARCHELARD, G. O novo espírito científico. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Col. Os Pensadores).
- KANT, I. Prolegômenos a toda metafísica futura que possa vir a ser considerada como ciência. In: Kant. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os Pensadores)
- PATER, W. The Renaissance: studies in art and poetry. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- PERELMAN, C. Retóricas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. Tratado da argumentação: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESSANHA, J. A. M. A teoria da argumentação ou nova retórica. In: CARVALHO, M. C. M. Paradigmas filosóficos da atualidade. Campinas – SP: Papirus, 1989.
- PLATÃO. O sofista. In: Diálogos. São Paulo: Abril Cultural, 1991 (Col. Os Pensadores).
- _____. Fedro. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- SOUSA, G. S. Argumentação no discurso: questões conceituais. In: FREITAS, A. C.; RODRIGUES, L. R.; SAMPAIO, M. L. Linguagem, discurso, cultura: múltiplos objetos e abordagens. Pau dos Ferros – RN: Queima-bucha, 2008.
- TORDESILLAS, A. Perelman, Platão e os sofistas: justiça e “nova retórica”. In: Reflexões, n.º 49, PUCCAMP, Campinas, 1991.

-
- [1] Método de dedução de uma conclusão a partir de duas premissas por implicação lógica.
[2] Perspectiva filosófica segundo o qual a realidade é regida por um princípio fundamental único.

Gilton Sampaio de Souza é doutor em lingüística e professor da UERN/CAMEAM.

Roselany de Holanda Duarte é aluna do Mestrado em Letras da UERN/CAMEAM.

artigo

Paródia: gênero ou estilo?

por **Florita Dias da Silva**

105

RESUMO

A paródia constitui uma prática discursiva, geralmente associada à literatura, cuja origem, no Ocidente, remete à Grécia antiga. Apesar da diversidade de conceituações que ela recebeu ao longo do tempo, à paródia costumeiramente se associou a marca da irreverência, da subversão do canônico e do humorismo, explícito ou velado. O presente estudo submete a noção de paródia a uma investigação centrada numa perspectiva sócio-comunicativa e funcional com o fito de indagar se a paródia é um gênero textual ou apenas um estilo que atravessa miríades de gênero sem ser especificamente um destes. Para atingir este objetivo, busca-se elucidar, dentro de uma perspectiva panorâmica e didática, as noções de gênero textual e paródia. Em seguida, a partir da análise concreta de duas produções paródicas, argumenta-se que a paródia constitui um caso de intertextualidade inter-gênero, portanto, um gênero textual, ainda que marcadamente híbrido.

Palavras-chave: Paródia. Gênero Textual. Intertextualidade inter-gênero.

ABSTRACT

The parody is a discursive practice, usually associated to literature, whose origin, on West, remounts to ancient Greece. Although the diversity of concepts that it received along the ages, it is usually associated to parody the mark of irreverence, of the subversion of the canonical, and of humor, veiled or explicit. This study submits parody to an investigation centered in a socio-communicational and functional, aiming to enquire if parody is a textual genre or just a style that crosses many varieties of genres without being specifically one of them. In order to reach this goal, we aim to elucidate, inside a panoramic and didatic perspective the notions of textual genre and parody. In the following step, from two concrete analysis of two parodical productions, we argue that parody is a case of inter-genre intertextuality, therefore, a textual genre, although hybrid indeed

Keywords: Parody. Textual Genre. Inter-genre intertextuality

1 Introdução

A paródia é o que poderíamos chamar texto parasitário, pois sua existência depende de um texto anterior, o qual é subvertido (AGUIAR E SILVA, 1986). Embora sua ocorrência remonte à Hélade, é na modernidade, a partir da segunda década do século XX, sobretudo com as chamadas vanguardas européias, que ela se torna moeda corrente, primeiro nas manifestações artísticas, e em seguida em outras esferas da comunicação humana. Hoje, a paródia está tão ligada à vida cotidiana que diversos pesquisadores, como Linda Hutcheon (1989), consideram-na como um dos traços marcantes da sensibilidade do homem contemporâneo.

O presente estudo aborda a paródia não em sua configuração estética, como é mais comum, mas em sua função sócio-comunicativa. Procura-se, assim, avaliá-la não segundo sua eficácia artística, mas tomando como problema as seguintes

indagações: a paródia constitui um gênero textual, com características formais relativamente estáveis e função pragmático-comunicativa específica? Se não constitui um gênero, que seria a paródia? São estas perguntas de grande relevância, dado o lugar especial que a paródia ocupa na cultura contemporânea^[1]. Além disso, conforme assinala Bakhtin (2003), o comando de um repertório de gêneros relevantes ao nosso contexto social nos possibilita a participação nessa vida grupal de maneira mais crítica e verdadeira.

Se queremos saber se a paródia constitui um gênero textual será preciso, em primeiro lugar, caracterizar, mesmo que seja em linhas gerais, o que seja um gênero textual.

2 Os gêneros textuais: uma visão panorâmica

A noção “gênero” tem suas raízes fincadas na tradição literária e retórica, na Grécia. Platão (2000), em *A República*, dividira a literatura em três gêneros: o lírico, em que apenas o autor fala; o épico, em que o autor e personagem falam e o dramático, em que apenas a personagem enuncia. Aristóteles (s.d.) propõe, logo após Platão, outra tripartição dos gêneros literários: o épico, o trágico e o cômico. A epopéia e a tragédia teriam como mister imitar as ações superiores, mostrando os homens moral e fisicamente superiores ao que são na vida real; já a comédia seria a imitação das ações inferiores do homem, a ela caberia mostrar os homens com uma baixa de espírito maior do que se vê na vida real. Na tradição retórica, Aristóteles (s.d.) sugeriu igualmente a existência de três gêneros: o deliberativo, cuja função é aconselhar ou desaconselhar; o judiciário, que visa acusar ou defender alguém e o demonstrativo, cujo fim é a censura ou o elogio.

Fora do âmbito literário e retórico, é recente a especulação teórica sobre os gêneros textuais. Sua aparição data do século XX e é classicamente atribuída a Mikhail Bakhtin (1981a, 2003). Bakhtin (2003) fala de “gêneros do discurso”^[2] e os compreende como padrões comunicativos, que, socialmente utilizados, funcionam como paradigmas comunicativos globais, nos quais se observa o conhecimento social localizado em situação concreta. Dada a sua atrelagem ao conhecimento social, sua existência depende da “institucionalização de usos da linguagem, portanto emergem a partir da recorrência de usos da linguagem, com diversos graus de ritualização, por pessoas que compartilham uma organização social” (MOTTA-ROTH, p. 496, 2006).

Bakhtin (2003) enfeixa os gêneros do discurso em duas categorias:

- os gêneros primários – ligados às relações cotidianas (conversa face a face, linguagem familiar, cotidiana etc.); em um ângulo mais direto, esses gêneros são os mais comuns no dia-a-dia do falante.

- os gêneros secundários – mais complexos (discurso científico, teatro, romance etc.), referem-se a outras esferas de interação social, mais bem desenvolvidas.

Os gêneros são, nesta perspectiva, “fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social”, que “contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia” (MARCUSCHI, 2005, p. 19). Se cada enunciado individual não se ligasse a campos de utilização da língua que elaboram “seus tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 262), isto é, não se ligasse a gêneros do discurso, a comunicação humana tornar-se-ia uma celeuma. Entende-se, portanto, os gêneros como categorias “prático-empíricas indispensáveis tanto à produção quanto à recepção-interpretação” (COSTA, 2000, p. 180).

Deve-se lembrar que, uma vez que os gêneros textuais têm como mister principal desempenhar uma função sócio-comunicativa, é errôneo tentar defini-los enfatizando suas constantes formais, isto é, seus traços estilísticos. Como acentua diversas vezes Marcuschi (2005), os gêneros textuais

caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades lingüísticas e estruturais. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sócio-discursivas (MARCUSCHI, 2005, p. 20).

É pertinente, portanto, distinguir tipos textuais de gêneros textuais, já que a noção de tipo textual vincula-se a uma concepção imanentista de língua, enfatizando aspectos composicionais, como estruturações lexicais e sintáticas, em detrimento dos aspectos pragmático-discursivos. Para visualizar com clareza esta distinção, cabe citar o seguinte quadro sinóptico, elaborado por Marcuschi (2005, p. 23):

TIPOS TEXTUAIS

1. constructos teóricos definidos por propriedades lingüísticas intrínsecas;
2. constituem seqüências lingüísticas ou seqüências de enunciados e não são textos empíricos
3. sua nomeação abrange um conjunto limitado de categorias teóricas determinadas por aspectos lexicais, sintáticos, relações lógicas, tempo verbal;

4. designações teóricas dos tipos: narração, argumentação, descrição, injunção e exposição

GÊNEROS TEXTUAIS

1. realizações lingüísticas concretas definidas por propriedades sócio-comunicativas;
2. constituem textos empiricamente realizados cumprindo funções em situações comunicativas;
3. sua nomeação abrange um conjunto aberto e praticamente ilimitado de designações concretas determinadas pelo canal, estilo, conteúdo, composição e função;
4. exemplos de gêneros: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, aula expositiva, reunião de condomínio, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversação espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo virtual, aulas virtuais etc.

Os tópicos primeiro, segundo e terceiro enfatizam a distinção entre uma concepção estrutural (tipo textual) e outra pragmática (gênero textual) de uso da língua. Demonstram o quanto a noção de gênero, conforme já fora enfatizado, está vinculada à vida social, exercendo um papel sócio-comunicativo de produzir padrões comunicativos. O quarto tópico, ao dar exemplos concretos, aponta como a noção de gênero refere-se a textos materializados, com funções específicas, enquanto as categorias apontadas como tipos textuais são abstrações que dificilmente se realizam em estado puro em um dado gênero textual. Basta citarmos como exemplo este poema de Manuel Bandeira:

NAMORADOS

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

- Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

- Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagartixa listada?

A moça se lembrava: - A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

- Antônia, você parece uma lagartixa listada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

- Antônia, você é engraçada! Você parece louca.

(BANDEIRA, 1993, p. 142).

O texto aqui se define como pertencente ao gênero textual poema ou, para a teoria literária, como um poema do gênero lírico (AGUIAR E SILVA, 1986). Vê-se, porém, atrelado a ele vários tipos textuais: narração, descrição, injunção e exposição.

Se, como exemplifica o poema de Manuel Bandeira, num mesmo gênero vários tipos comparecem, deve-se ressaltar que os gêneros podem se inter cruzar entre si. A respeito desta heterogeneidade presente na constituição dos gêneros, Marcuschi (2005, p. 31) propõe uma classificação bastante elucidativa. Segundo ele, esta heterogeneidade pode se manifestar como “heterogeneidade tipológica” ou “intertextualidade inter-gêneros”.

“Namorados”, de Manuel Bandeira, serve como exemplo de heterogeneidade tipológica, já que apresenta vários tipos textuais em um mesmo gênero. Este fenômeno é bastante comum, pois raros são os gêneros que apelam a um único tipo. Menos freqüente é o caso da intertextualidade inter-gêneros, caso de “hibridização ou mescla de gêneros em que um gênero assume a função de outro” (MARCUSCHI, 2005, p 31). Um outro poema de Bandeira pode servir de exemplo:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(BANDEIRA, 1993, p. 136).

Neste poema, Manuel Bandeira busca, como explicita o título, uma aproximação com o gênero notícia jornalística. Temos aí elementos típicos desse gênero – como o nome do envolvido, o que lhe ocorreu, quando e como ocorreu, numa organização composicional que lembra a distribuição destes elementos na notícia. No entanto, toda esta absorção de elementos não impede que o texto continue sendo um poema. O que temos aí, segundo a descrição fornecida por Marcuschi (2005), é uma produção com a função de poema que assumiu, sob alguns aspectos, o formato de uma notícia^[3]. Além da distribuição espacial dos signos, outro elemento que nos permite encetar esta produção de Bandeira como um poema é o suporte. O texto de Bandeira encontra-se em um livro, junto a outros textos poéticos, portanto sua finalidade sócio-comunicativa está ligada ao domínio discursivo literário^[4]. Sobre o papel do suporte na constituição do gênero, Marcuschi (2005, p. 21) dá um exemplo bastante elucidativo:

Suponhamos o caso de um determinado texto que aparece numa revista científica e constitui um gênero denominado “*artigo científico*”; imaginemos agora o mesmo texto publicado num jornal diário e então ele seria um “*artigo de divulgação científica*”. É claro que há distinções bastante claras quanto aos dois gêneros, mas para a comunidade científica, sob o ponto de vista de suas classificações, um

trabalho publicado numa revista científica ou num jornal diário não tem a mesma classificação na hierarquia de valores da produção científica, embora seja o *mesmo texto* [grifo do autor].

A asserção de Marcuschi corrobora a idéia já aqui exposta de que um gênero é definido mais por a ação que ele pretende realizar do que pelas marcas de estilo. Mais adiante, procurar-se-á defender que a paródia aponta para o hibridismo de gêneros, sendo um caso flagrante de intertextualidade inter-gênero. Antes disso, porém, é preciso delimitar as fronteiras do que se entende por paródia.

3 Paródia: histórico e concepções

O termo paródia deriva do grego “paroidia”, que significa “canto ao lado de outro”. Como canto paralelo, a paródia, no domínio literário, “designa toda composição (...) que imita, cômica ou satiricamente, o tema e/ou a forma de uma obra séria” (MOISÉS, 1995, p. 388). Aristóteles (s.d.) cita em sua *Arte Poética* as obras, hoje desaparecidas, *Magites* e *Bratachimiomachia* (Batalha das rãs contra os ratos), que seriam paródias respectivamente da *Ilíada* e da *Odisséia*. Hoje, o termo paródia cobre um amplo lastro de obras que extrapolam a literatura, estando evidente na publicidade e em diversos campos da arte moderna, como na pintura (as monalisas de Duchamp e de Botero) e no cinema (as paródias de Briam de Palma sobre filmes de Hitchcock ou as de Bud Spencer e Terence Hill sobre o gênero *western*).

Na perspectiva de Bakhtin (1981b), a paródia seria um exemplo de dialogismo, pois nela há uma bivocalidade evidente: a voz do parodiador em embate, estilístico e ideológico, com o parodiado.

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin (1981b) afirma que, através das relações dialógicas presentes nas narrativas dostoievskianas, pode-se constatar dois fenômenos discursivos: a estilização e a paródia. A estilização compreende as situações em que autor retoma o discurso de outro sem negar ou satirizar os princípios que o regem. Centrada na continuidade, a estilização leva em conta os procedimentos discursivos do outro, tornando a enunciação monovocal (a voz do outro sobrepõe o discurso do “eu”).

De natureza crítica e subversiva, a paródia, em oposição à estilização, produz uma enunciação de orientação semântica oposta à orientação do outro. Nela, segundo Bakhtin (1981b, p. 194),

A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso, é impossível a

fusão de vozes na paródia, como é possível na estilização ou na narração do narrador.

A paródia é um discurso de segunda ordem que depende de outro, que provoca deslocamentos semânticos na enunciação do outro, trazendo implicações de ordem estética e política.

A perspectiva de Bakhtin a respeito da paródia é endossada e acrescida de detalhes por Sant'Anna (1998), que considera a paródia o próprio avatar da arte moderna. Segundo seu entendimento, a arte moderna constitui uma dobra da linguagem sobre si mesmo, sendo, por isso, paródica. Embora não seja uma criação recente – já havia paródia na Grécia, como apontava Aristóteles – ocorreu uma intensificação do seu uso e um maior interesse da crítica. A paródia está, assim, ligada ao processo, bem típico do século XX, de especialização de arte. Foi devido a esta especialização que os artistas recrudesceram seu diálogo com a realidade aparente das coisas, refugiando-se numa postura freqüentemente intelectualizada de sondagem da própria linguagem.

A paródia, em seus exemplos mais bem acabados, constitui, segundo Sant'Anna (1998), um desvio total do texto-padrão. A paráfrase, por sua vez, constitui um desvio mínimo do texto-modelo; na estilização, ocorre um desvio tolerável. Assim, pode-se dizer que a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma. Já a apropriação, termo recente na crítica, identifica-se com a colagem e com a vanguarda dadaísta, já que pressupõe a reunião e recontextualização de materiais (textos) diversos. Caso ocorra uma transcrição na íntegra, sem qualquer alusão, a apropriação passa a ser um plágio.

Linda Hutcheon (1989) interpreta a paródia numa outra pauta, concordando apenas parcialmente com Bakhtin e Sant'Anna. Para Hutcheon (1989), a paródia pode ser desestabilizadora, transgressora, mas pode também ser conservadora pois é, por natureza, uma transgressão autorizada. Não se trata apenas de um recurso estilístico que impõe um “desvio total” em relação ao texto-fonte. Para esta pesquisadora (1989, p. 54), a paródia liga-se à própria necessidade de o homem moderno afirmar seu lugar dentro da tradição, incorporando o velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio da ironia e da inversão:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

A paródia não possui, nesta pauta, apenas o lado crítico-negativo que compreende a subversão e derrisão. Na modernidade, ela é a própria sensibilidade artística e um modo de interagir com o mundo. Embora a inversão irônica constitua seu mister mais costumeiro, sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13), que gera um distanciamento crítico, permeando a obra de arte de uma atitude intelectual e metalinguística.

4 Intertextualidade inter-gênero e paródia

Uma vez definido o que é a paródia, esta seção busca analisar três delas perquirindo se, de fato, a paródia constitui um gênero textual ou se ela é um modo de enunciação, um estilo, que permeia vários gêneros. Como já fora dito, a hipótese que se aventura é de que a paródia constitua um caso de intertextualidade inter-gênero. Buscou-se analisar quatro paródias, duas no campo literário, uma no humorismo e uma no campo publicitário. Dentro da literatura, escolheu-se poemas de Oswald de Andrade, célebre por sua verve satírica e experimental; no humor escolheu-se um texto de Jô Soares; quanto ao discurso publicitário, a escolha recaiu sobre um grupo de *out-doors* lançados pela agência publicitária Ilumine. A análise não pretende ser exaustiva, mas ilustrativa do modo de funcionamento da paródia.

CANTO DE REGRESSO à PÁTRIA

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

(ANDRADE, 1974, p. 144).

A paródia de Oswald que aqui se apresenta pauta-se numa postura transgressora. Tal postura é característica do modo de intervenção social da paródia, que, além disso, também se marca pela derrisão, seja de uma pessoa específica, seja de uma instituição. Conforme Bakhtin (2003), não existe comunicação que não seja através de gênero, desta forma há uma relação comunicativa entre o autor e

quem lê a paródia. A “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, é aqui submetida a uma revisão crítica, a partir da qual a história nacional e a relação do eu lírico com a pátria são redimensionadas, adquirindo um tom crítico e irônico em vez de ufanista e nostálgico. É interessante observar o contexto sociocultural e histórico em que o texto foi escrito, assim nos chama a atenção logo no primeiro verso, a substituição de “palmeiras” por “palmares”, que constrói uma referência a Zumbi dos Palmares, o líder negro, preso e degolado sob o poder de Domingos Jorge Velho, em 1695. Lembremos que esta paródia foi escrita aos 36 anos da abolição da escravatura, o que fazia da menção ao tema um objeto de polêmica. Outra mudança significativa foi trocar “aves pelo diminutivo “passarinhos”, que remete à adesão de Oswald a um discurso mais coloquial e deixa implícita a opção por uma poética do cotidiano, típica dos primeiros modernistas.

Assim, ele sai da pauta de um discurso coletivista, agregador, para um discurso de dissidência, de confronto, enraizado em convicções pessoais, ainda não inteiramente, à época, absorvidos pelos brasileiros. O “quase” do segundo verso da segunda estrofe revela outro ponto de dissidência com o texto parodiado, já que denota uma desconfiança em relação ao caráter moral do brasileiro, rompendo com a idealização presente no texto de Gonçalves Dias. A alusão à rua 15 remete à urbanização vertiginosa de São Paulo, graças ao café; aqui o escritor paulista rompe com o louvor das instâncias naturais, em detrimento das urbanas, que atreva os versos da “Canção do Exílio”.

Outra famosa paródia de Oswald apresenta-se numa concisão surpreendente:

AMOR

Humor

(OSWALD, 1974, P. 157).

O micro-poema “Amor”, formado apenas pelo título e um só verso, é um típico exemplo de texto que só se presta a uma atividade hermenêutica se se tiver em mente que se trata de uma paródia. Não uma paródia a um texto específico, mas a todo um domínio discursivo: a tradição lírico-amorosa luso-brasileira, como o interpretou Campos (1974). A paródia transforma o lirismo amoroso melancólico e retórico desta tradição numa expressão de concisão e alegria (“humor”). Subverte, assim, tanto em nível formal (expressão contida em lugar de derramamento retórico) quanto em nível de tratamento temático (a mor como expressão da alegria no lugar do lirismo do amor ausente).

Em ambos os textos de Oswald aqui mostrados, a paródia apresenta-se como um gênero intertextual por excelência, que exige do leitor um repertório cultural específico do domínio discursivo a que se refere. Quanto à ação social que as move, vê-se que envereda pela subversão e pelo humorismo.

Segue-se uma paródia de natureza crítica política e humorística:

CANCÃO DO EXÍLIO às AVESSAS

Minha Dinda tem cascatas
Onde canta o curió
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.
Minha Dinda tem coqueiros
Da ilha de Marajó
As aves, aqui, gorjeiam
não fazem cocoricó.

O meu céu tem mais estrelas
Minha várzea tem mais cores.
Este bosque reduzido
Deve ter custado horrores.
E depois de tanta planta,
Orquídea, fruta e cipó
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.

Minha Dinda tem piscina,
Heliporto e tem jardim
Feito pelas Brasil's Garden
Não foram pagos por mim.
Em cismar sozinho à noite
Sem gravata e paletó
Olho aquelas cachoeiras
Onde canta o curió.

No meio daquelas plantas
Eu jamais me sinto só.
Não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.
Pois no meu jardim tem lago
Onde canta o curió
E as aves que lá gorjeiam
São tão pobres que dão dó.
Minha Dinda tem primores
de floresta tropical
Tudo ali foi transplantado
Nem parece natural
Olho a jabuticabeira
Dos tempos da minha avó.
não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.

Até os lagos das carpas
São de água mineral.
Da janela do meu quarto
Redescubro o Pantanal

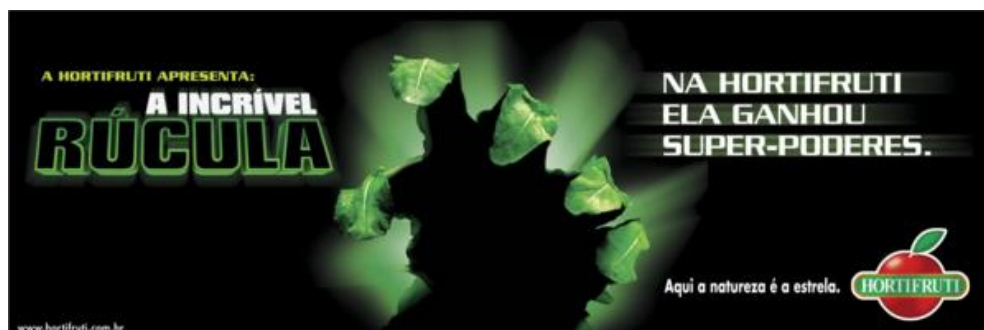
Também adoro as palmeiras
Onde canta o curió
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.

Finalmente, aqui na Dinda,
Sou tratado a pão-de-ló
Só faltava envolver tudo
Numa nuvem de ouro em pó.
E depois de ser cuidado
Pelo PC com xodó,
não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.

(SOARES, 2008)

Esta paródia do humorista e escritor Jô Soares, como a de Oswald de Andrade sobre o mesmo texto, desloca a exaltação gonçalviana da natureza e da pátria para a crítica política. O alvo do humorista, neste texto, é o ex-presidente Fernando Collor de Melo. Refere-se ao luxo, patrocinado por mafiosos, existente na então chamada Casa da Dinda, onde residira Collor. Sua ação social se pauta na instauração de asserções de polêmica e confronto, cuja meta é desmitificadora e subversiva. Collor é ridicularizado por sua desonestidade e inclinação à vida luxuosa ilícita. A paródia aqui, enquanto intertextualidade intergênero, emerge de uma hibridez em que comparecem traços da poesia e do artigo de opinião, sem que o texto resultante possa ser chamado unilateralmente de poesia ou artigo de opinião.

A paródia, porém, como defende Hutcheon (1989) pode estabelecer uma relação contratual, tácita, com o texto parodiado sem se tornar uma estilização (BAKHTIN, 1981) ou uma paráfrase (SANT'ANNA, 1989), uma vez que rompe com a seriedade do texto parodiado sem, no entanto, impor-lhe uma discordância ideológica. Os exemplos a seguir, de uma publicidade em *out-door*, servirão de ilustração:





Fonte: ILÚMINA, 2007.

As três paródias estabelecem relações intertextuais que exigem do receptor conhecimentos (não dos mais especializados, já que a alusão é à cultura de massa, amplamente divulgada) do domínio discursivo cinematográfico. Importa frisar dois pontos. Primeiramente, que a paródia aqui envolve não apenas o discurso verbal, mas também os códigos não-verbais (cores, desenhos etc.): parodia-se o nome do filme, seu slogan e o aspecto visual do cartaz que lhe acompanha. Segundo, fica evidente aqui um humorismo brando; a agência que produziu os *out-doors* não teve intenção de denegrir ou subverter a mensagem contida em “O Incrível Hulk”, “Kill Bill” ou “O Diabo Veste Prada”. Pelo contrário, a intenção foi a de fazer com que a boa impressão produzida por estes filmes, campeões de bilheteria, fosse estendida aos produtos da Hortifruti. Não houve tensão ideológica, mas nem por isso o discurso deixou de ser parodístico, já que é indistigível o tom levemente satírico, que não se coaduna com a monovocalidade da estilização nem com a seriedade da paráfrase. O único ponto em que se esboça uma tensão encontra-se no slogan da Hortifruti: “Aqui a natureza é a estrela”. Implicitamente este slogan sugere que “lá”, nos filmes, há outras estrelas, gerando uma dicotomia em que aponta palidamente uma nesga de conflito.

5 Considerações finais

Se a correta compreensão de gênero textual, dentro da perspectiva que adotamos, estabelece sua essência não pela forma verbal ou estilo que ela assume, mas pela ação social que realiza, é possível argumentar que a paródia, ao menos em algumas circunstâncias, pode se constituir um gênero de caráter híbrido. A paródia não possui uma forma exterior própria, isto é, uma estrutura, mais ou menos rigorosa, pré-estabelecida. Discurso parasitário, sua forma ou estilo depende do texto parodiado. Apesar disso, é possível delinear-lhe ações sociais específicas, associadas à produção do humor, à subversão de padrões, ao embate ideológico, à crítica e à sátira. A paródia é desconstrutora de verdades e modelos estabelecidos e,

uma vez que se associa à ironia e aciona intertextualidades em sua materialidade discursiva, supõe que o receptor ponha em ação um repertório de conhecimentos específicos.

Se a heterogeneidade é uma marca evidente nos gêneros textuais, no caso da paródia esse traço se radicaliza. Só se pode pensar a paródia enquanto gênero textual aceitando sua constituição híbrida. Neste sentido foi que se recorreu à noção de intertextualidade inter-gênero para se enquadrar o caso da paródia. A paródia sempre se apresenta no formato de outro gênero; só sua função, ligada ao humor e à subversão, apresenta alguma estabilidade.

Mas mesmo esta estabilidade não deixa de ser frágil, como se viu no caso dos out-doors analisados, em que se notou a ausência da subversão e do embate ideológico. Uma possível hipótese é que a paródia funcione diferente conforme absorva as formas do domínio literário ou do domínio publicitário. Esta hipótese, porém, exigiria um outro texto. Marca distintiva do comportamento contemporâneo, especialmente no campo artístico-cultural, a paródia continua sendo um desafio aos pesquisadores, dado sua forma plástica e maleável.

Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. Teoria Literária. Lisboa: Almedina, 1986.
- ANDRADE, O. de. Poesia reunida: obras completas 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ARISTÓTELES. Arte Poética e Arte Retórica. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- BANDEIRA, M. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, M. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981a.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981b.
- CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. Poesia reunida: obras completas 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 09-64.
- COSTA, I. B. Gêneros textuais e tradição escolar. In: Revista Letras, Curitiba, UFPR, n.º 66, p. 177-189, maio/ago. 2005.
- DIAS, G. Canção do exílio. In: Poemas de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMESON, F. Pós-modernismo ou a lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2005.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. Gêneros textuais & ensino. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 19 - 36.
- MOISÉS, M. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MOTTA-ROTH, D. O ensino de produção textual com base em atividades sociais e gêneros textuais. In: Linguagem em (Dis)curso - LemD, Tubarão, v. 6, n. 3, p. 495-517, set./dez. 2006.
- ILÚMINA publicidade. Disponível em: < agenciaillumina.spaceblog.com.br/ >. Acesso em nov. 2007.
- PLATÃO. A República. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- ROJO, R. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. Gêneros: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola, 2005, p. 184-2007.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. Paródia, paráfrase e Cia. São Paulo, Ed. Ática, 1998.

[1] A respeito da penetração da paródia na cultura contemporânea, ver Sant'Anna (1998), Hutcheon (1989) e Jameson (2005).

[2] Dado que o objetivo deste artigo é aplicativo, não adentraremos no debate epistemológico sobre a distinção entre gêneros do discurso e gêneros textuais. Sobre essa diferença, ver Rojo (2005).

artigo

A música de Luiz Gonzaga no território da “invenção das tradições”

por **Jonas Rodrigues de Moraes**

119

Resumo

A música de Luiz Gonzaga representa o Nordeste simbolicamente não apenas através de imagens de ruralidade, mas emerge numa trajetória de migrante, no “entre lugar” campo e cidade. É nesses espaços intersticiais e de deslocamento do Sertão nordestino e do Sudeste do país que o repertório musical de Gonzaga será construído. A música de Gonzaga, antes de ganhar popularidade nacional, era tocada em rústicas cabanas de chão de barro batido, com lampiões e lamparinas acesas. O baião sacudia a poeira de casas e dos vilarejos indo até o “dia raiá”. Essa “paisagem sonora” é percebida nos sons onomatopaicos da música falada do Luiz Gonzaga “Samarica Parteira” que com uma linguagem do português arcaico produz em imagens sonoras que levam o ouvinte/receptor a uma cena típica vivenciada pelas mulheres e homens no cotidiano nordestino das décadas de 1940 a 1950.

Palavras-chave: Campo/cidade; Nordeste, baião.

Abstract

The music of Luiz Gonzaga represents symbolically the northeast of Brazil, it doesn't correspond only to the countryside, but it emerges in its trajectory of migration, in an 'intersection' between city and countryside. It is in this space of intersection and dislocation of the northeastern countryside and the southernmost of Brazil that the musical repertoire of Gonzaga is constructed. The music of Gonzaga was produced before its national popularity. In rustic huts with tamped and hard mud floors, gas lamps and candles alight, the baião shook the dust of vilages and houses until sunset. This 'musical scenery' is perceived in the onomatopoeic lyric of the spoken song of Luiz Gonzaga called “Samarica Parteira” that with its arcaic portuguese reproduced in vibrant images takes the listener/audience to a typical scene endured daily by northeastern women and men in the 1940's and 50's.

Keywords: countryside/city, northeast, baião.

I. “O Som de tudo que passou por lá”

*Antes dos mouros o som/O som de tudo que passou por lá
O som de tudo que passou aqui /O som que vem quem
viver verá.*

*(Cordel do Fogo Encantado. **Antes dos Mouros.** Composição
Lirinha/Clayton Barros. CD Cordel do Fogo Encantado, 2001).*

Neste trabalho serão analisados os processos de invenção da identidade nordestina, tomando como base o repertório e depoimentos do músico Luiz Gonzaga. As ladainhas, novenas e benditos serviram de fundamento para uma reinvenção da tradição e foram utilizados pelo sanfoneiro Gonzaga para a instituição da identidade nordestina.

A música de Luiz Gonzaga representa o Nordeste simbolicamente não apenas através de imagens de ruralidade, mas emerge numa trajetória de migrante, no *entre lugar*^[1] campo e cidade. É nesses espaços intersticiais e de deslocamento do Sertão nordestino e do Sudeste do país que o repertório musical de Gonzaga será construído. Na sua música, o Nordeste surge na interlocução com o Sudeste. Esse conjunto de práticas e de tradições inventadas na música de Gonzaga serviu como instrumentos de diálogos entre o compositor e seu público receptor e teve como objetivo estabelecer um discurso musical suscetível de decodificação e de interpretação. Essa linguagem discursiva musical imprimida pelo compositor foi repetida continuamente para apregoar valores e regras com intuito de institucionalização e territorialização do Nordeste. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, Gonzaga narra às dificuldades que ele e sua família enfrentaram para sobreviver como agricultores:

*Nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola, (...) e pai puxando enxada, sempre sonhando em ter uma vida melhor, e quando o patrão reclama um dia de serviço ou dois ou três, ele não fazia questão, ele ia porque ajudava até comprar um pouco de farinha, feijão, quem sabe até um cheiro de carne, então a gente era criado assim nesta vida difícil lá no sertão, quando inverno vinha bonzinho agente melhorava a panela, quando chegava a semana santa a gente já tinha pegado na bage um feijão verde, então vinha as trocas. “Dona Santana truce um queijinho pra trocar com vós micê”. Ela entregava o queijo, minha mãe devolvia um moí de feijão, ou quem sabe uma abóbora verde, jerimum (...).(Entrevista de **Luiz Gonzaga** ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1)*

A fala do compositor Gonzaga “nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola”^[2] denota que o seu filtro de memória traz para a formação de sua *cultura acústica*^[3] o não letramento presentificado em sua memória social e operado como um elemento forte para a inventividade do baião. As questões do passado sem nenhuma relevância presente caíam no esquecimento.

Aqui na comunidade acústica do sopé da Serra do Araripe o que predomina não é um saber letrado, mas um saber ancestral baseado na oralidade e na tradição. A figura do pai é uma ancestralidade que se torna marcante na carreira artística de

Gonzaga, como o próprio artista diz: “pai puxando enxada, sempre sonhando em ter uma vida melhor”^[4]. Essa referência ao Januário, pai de Gonzaga, o acompanha em toda sua carreira artística de músico o que se constata nos versos da música “Respeita Januário”^[5]. Nesse sentido “é o domínio dos ancestrais, uma fonte ressonante de consciência renovadora da existência presente, que em si mesma não é um terreno especificado em itens” (LOPES, 2004: 165 e 166). A oralidade, ou seja, a palavra falada adquire poder e forças nas culturas acústicas “a *força da palavra* é um fato inerente às culturas acústicas, enquanto nas culturas letradas predomina a *força do texto*. (...) a tradição ancestral (...) não se inscreve nos livros, mas, na memória social.” (LOPES, 2004:186).

Gonzaga mostra as dificuldades que sua família passava para sobreviver no sertão nordestino, “(...) o patrão reclama um dia de serviço ou dois ou três, ele não fazia questão, ele ia porque ajudava até comprar um pouco de farinha, feijão, quem sabe até um cheiro de carne (...)”^[6]. A “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência (...)” (BHABHA, 2007: 298). É contínua cultura de resistência e sobrevivência que marca o percurso da vida de Luiz Gonzaga. Inicialmente, a situação de trabalhador rural e de família pobre buscando sobreviver à situação de mandonismo e coronelismo no sertão nordestino. Em outra situação, sobreviver como artista na incipiente indústria fonográfica quando se muda para o Rio de Janeiro. Ao analisar essa estratégia de resistência no cotidiano pelo sanfoneiro Gonzaga, “(...) o que poderíamos chamar de uma cultura de resistência em que a luta pela sobrevivência e a improvisação tomaram feições de atitudes políticas formas de conscientização e manifestações espontâneas de resistência”. (MATOS, 2002: 23).

II – As novenas, as ladainhas, os benditos e as incelências

Ao observar o processo histórico de tradição inventada em que a música de Gonzaga será instituída, o próprio compositor ressalta que seu trabalho musical advém de seu aprendizado cultural com a família:

Se puxei a meu pai no seu lado artístico – sanfoneiro que ele era – puxei a minha mãe cantadeira que ela era. Ela... Tinha as novenas no mês de Maria que não faltavam lá em casa; o mês de Maria todinho, toda noite tinha aquelas novenas, e minha mãe era quem puxava a novena tanto na leitura como na voz, cantando os benditos mais bonitos (Luiz Gonzaga, Apud RAMALHO, 2000: 11).

Luiz Gonzaga traz elementos de uma audição sonora do sertão nordestino, especialmente da Serra do Araripe, relacionado ao canto das ladainhas, dos novenários, de um fazer musical e sua interinfluência com a música sacra-religiosa, presente no depoimento acima. O depoimento do compositor revela um simbolismo

musical dos modos de vida que operavam nessa cultura local do Araripe, da participação da comunidade em Novenas, **Bendito**, **Ladainhas**, “incelência” entre outras práticas da cultura acústica do sertão nordestino.

É importante descrever e relacionar essas práticas culturais com o repertório e depoimentos de Gonzaga. As novenas são rituais em orações realizadas durante nove dias e acontecem frequentemente nos períodos que antecedem os festejos religiosos em devoção a um santo. Segundo a tradição católica, a razão dos novenários tem significado no episódio bíblico, quando se passaram nove dias da ascensão de Cristo ao céu e a descida do Espírito Santo. Durante esses nove dias, os cristãos ficaram reunidos em torno de Maria, de algumas mulheres e dos apóstolos. Para alguns estudiosos das ciências da religião, esse acontecimento do cristianismo é tido como a primeira novena cristã.

Gonzaga afirma que sua mãe cantava “os benditos mais bonitos”. As visitas do santíssimo e as diversas procissões religiosas são acompanhadas por cânticos em canto uníssono chamados de benditos. Muitos benditos são cantados na cabeça da pessoa morta. Para os cristãos a crença na vida eterna deve levar em consideração velar o corpo do morto. Velar corresponde a prestar ao que partia uma vigilância ao corpo presente, fazer a sentinela se expressa exatamente no significado do verbo sentir. **No** que trata o depoimento de Gonzaga, os benditos são cânticos religiosos de extrema significância para cultura acústica da serra do Araripe.

As ladainhas são orações em canto declamadas e formadas por uma sucessão de invocações e respostas curtas e repetidas. O canto dos tiradores de ladainha no sertão do Nordeste brasileiro gera uma profusão de sentidos pelo canto trágico e o tom de voz inflexivo causando no ouvinte grande comoção. As ladainhas têm despertado interesses dos musicógrafos, na medida em que a simplicidade melodiosa e seu movimento de repetição monótona, quebrantável e nostálgica. Exercem um poder de deixar os ouvintes num estado de apatia e sofrimento, de quietação e numa união contemplativa com Deus. Leva os ouvintes à submissão, arrependimento e contrição ao onipotente. Ao escutar a valsa-toada “Légua Tirana” do Gonzaga constata-se a aproximação com as ladainhas, o que se observa na letra,

Ô, que estrada mais comprida!
Ô, que légua tão tirana
Ai, se eu tivesse asa
Inda hoje eu via Ana

Quando o sol tostou as foia
E bebeu o riachão
Fui inté o Juazeiro
Pra fazer uma oração

Tô vortando estropiado
Mas alegre o coração
Padim Ciço ouviu minha prece
Fez chover no meu sertão
(...)
Varei mais de vinte serras
De alpercata e pé no chão
Mesmo assim, como inda farta
Pra chegar no meu rincão
Trago um terço pra das dores
Pra Reimundo um violão
E pra ela, e pra ela
Trago eu e o coração
(TEIXEIRA & GONZAGA, 1949)

Em “Légua Tirana” o sanfoneiro Gonzaga mostra toda religiosidade que também é característica marcante de seu repertório, a dor, o sofrimento, o amor, a oração a Padim Ciço se apresentam nessa canção, nos trechos “Fui inté o Juazeiro/ Pra fazer uma oração (...) Padim Ciço ouviu a minha prece/ Fez chover no meu sertão” (...) Trago um terço pra das dores (...)”. A narratividade da música é codificada e traz forte carga emotiva na dramatização que envolve os sentimentos de sofrimento e dor dos sertanejos nordestinos, o ritmo da valsa-toada (gravada no ano de 1949) propõe a idéia de uma caminhada, “Varei mais de vinte serras/De alpercata e pé no chão”, em que muitos dos sertanejos andavam a pé nos deslocamentos de uma cidade para outra, ou seja, Gonzaga trata na canção o deslocamento de Exu-PE para Juazeiro do Norte – CE que chegavam a quase 70 km. “Légua Tirana” representa simbolicamente as caminhadas que os sertanejos faziam a pé para a cidade do Juazeiro do Norte – CE para pagar suas promessas.

III – Os ritmos, os costumes e o território na invenção de uma tradição

Por outro lado nota-se que o músico Luiz Gonzaga era mestiço e seu timbre vocal anasalado vem de uma tradição indígena, como citado abaixo:

O canto se desenvolve por aproximadamente destes sons reconhecíveis, inteiramente envolvidos numa nasalização confusionista, empregando sistematicamente portamentos arrastados, voluntárias indecisões de entoação, uma verdadeira névoa sonora, dentro da qual dificilmente se destaca o perfil da melodia (ANDRADE, 2006: 278).

A nasalização da voz do sanfoneiro Gonzaga faz parte de um processo de disputa com outras sonoridades no Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950. O timbre vocal de Gonzaga de transformação *residual*¹⁷¹ se tornou em um elemento alternativo de luta contra os apresentadores de rádios em virtude de não aceitá-lo a cantar em seus programas.

Ao examinar as composições musicais emitidas pela voz anasalada^[8] e de forte sotaque regional do sanfoneiro Gonzaga, vemos a recorrência das imagens-lembranças dos ambientes em que a musicalidade do baião, antes de ganhar popularidade nacional, era produzida. Em rústicas cabanas de chão de barro batido, com lampiões e lamparinas acesas, o baião sacudia a poeira de casas e dos vilarejos indo até o “dia raiá”. No resfolego da sanfona, o sanfoneiro emitia ondas sonoras que produziam uma melodia que invadia a alma e o corpo dos ouvintes.

Esse contexto faz parte do processo de invenção da tradição nordestina através da produção de sentido e significados artísticos apropriados pelo compositor.

O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBBSAWN & RANGER, 2006:9).

Considero que a “invenção da tradição” ocupou um papel importante na obra do Luiz Gonzaga. Essa é reinvenção da tradição que se materializa quando o compositor juntamente com seu parceiro Humberto Teixeira pegaram como base para organizar as canções o baião – gênero musical de domínio público. O repertório de Gonzaga foi constituído numa referência ao passado histórico estabelecendo com ele uma continuidade histórica.

A repetição é um mecanismo utilizado pelo compositor para firmar, na articulação entre o passado e o presente, práticas fixas (normalmente formalizadas).

O “costume” é outro motor também que norteia a obra gonzagueana, porém esse costume sofre mutações até certo ponto. “Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história”(HOBBSAWN & RANGER, 2006:10).

É perceptível na referência à tradição na produção de Gonzaga a relação de “mão dupla” entre as interinfluências^[9] dos árabes e dos turcos na musicalidade nordestina. Este movimento na história de *tradição seletiva*^[10] que o compositor os incorporou pela sua sensibilidade artística, através de costumes e práticas de sua região numa inter-relação com a sonoridade advinda não só do oriente, mas também do ocidente:

(...) Além da influência portuguesa evidenciada na instrumentação, pelo sanfoneiro, soam nas harmonias do baião, e de toda música nordestina, as longínquas influência dos cantos gregorianos medievais, chegados ao Sertão com a catequese, e do canto árabe, adotado dos portugueses ou dos turcos – mascates, tropeiros – que percorreram o Sertão desde a época da colônia. (DREYFUS, 1996:152)

Vale ressaltar “que as pessoas vivem entre si, configuram-se no espaço. E nessa ligação intrínseca entre espaço e subjetividade é que a idéia de ‘território’ vai sendo posta como o lugar real vivido” (ROLNIK, 1992: 27-29). Deste modo, é no território que os indivíduos existem e a partir dele pode-se conhecer sentidos de vida^[11].

Nos territórios em que acontece a música de Gonzaga há uma polifonia de musicalidades onde os elementos da natureza produzem sons como vento, o aboio do vaqueiro, o chocalho do gado, o bater de uma enxada de um sertanejo no chão, como também o bater das cancelas na roça. É nas possibilidades de sons empreendidos pela natureza que a história ocupa um papel “memorável porque evoca uma das mais interessantes ilusões auditivas. O vento, como o mar, apresenta um infinito número de variações vocálicas” (SCHAFER, 2001: 43). Os territórios não são percebidos somente pelas imagens, mas eles são identificados a partir de “marcas sonoras (sons únicos ou que possuem determinadas qualidades, sendo significativo ou notado pelos habitantes do lugar)” (R. Murray Schafer, Apud. MATOS, 2007: 36).

Essa “paisagem sonora” é percebida nos sons onomatopaicos da música-falada do Luiz Gonzaga “Samarica Parteira” que com uma linguagem do português arcaico produz em imagens sonoras que levam o ouvinte/receptor a uma cena típica vivenciadas pelas mulheres e homens no cotidiano do sertão nordestino das décadas de 1940 a 1950.

Em “Samarica Parteira” Luiz Gonzaga é um cantador/narrador. Essa *composição traz uma forma de cantar elementos* da narrativa oral baseada na troca de experiência. Os narradores *recorrem à experiência de tradição narrativa passada de geração a geração. “(...) a figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes esses dois grupos. (...) através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e outro pelo marinheiro comerciante”* (BENJAMIN, 1994: 198). *A figura que sobressai no canto falado de “Samarica Parteira”^[12] é do camponês sedentário:*

Oi, Sertão!
- (vozes de mulheres)
Sertão do Capitão Babino! Sertão dos caba valente
- (vozes masculinas) – Tá falan’o com ele!
E dos caba fouxo também!
- (voz masculina) já num tou nessa!
(vozes rindo)
Sertão dah mulher bonita!
- E dos caba fei também! (vozes rindo)
- Lula?
Pronto Patrão.
- Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro

Buscar Samarica parteira que juvita já ta com dor de menino

Ha, ha menino! Quando eu já ia riscando,
Capitão Barbino ainda deu última instrução:

- Olha Lula, vou cuspir no chão, heim?. Tu tem que vortá antes do cuspe secar.

Foi a maior carreira que eu dei na minha vida. A eguinha taha muiada. (Gonzaga imita o ritmo do animal): Piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, uma cancela – Nhémmmmmmm, [som do portão fechando]: pá!; piririco, piririco, piririco, piririco, piririco... Outra cancela! ... Nhémmmmmmm, pá!; piririco, piririco, piririco,... Épa, cancela como o diabo nesse sertão!... Nhémmmmmmm, Pá! Piririco, piririco, piriric'... um lajedo! Patataco, patataco, patataco, patataco, patataco, patatac'... Sai por fora!? piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piri'... Uma lagoa, lagoão! ... [Gonzaga inserts sounds of and frogs]... A saparia tava gritando... Ah, há... Ah! Menino, ... na velocidade q'eu vinha, essa égua deu uma freitada tão danada na bêrada dessa lagoa cabeça foi junto dela ... e o sapo de dent'o d'água: - Ói, oi,oi, oi,oi ele agora quaje caí! (...) (DANTAS, 1974).

Conclusão

Concluo ratificando que o processo de invenção de uma tradição de *nordestinidade*, verificado na trajetória musical de Gonzaga, conta com imagens de ruralidade e oralidade lembradas do passado. Imagens estas presentificadas pelo filtro da memória num cenário de migração urbano que se configura num *entre-lugar*.

O repertório gonzagueano de sons e imagens foi movido pelo sentimento saudosista e materializado no acionamento de benditos, novenas, “ladainhas” e “incelências”. O ritmo cadenciado da canção gonzagueana se coaduna perfeitamente com a manifestação de um espírito saudosista de deslocamento e desterritorialização.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário. Música, doce música. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- AZEVEDO, Amailton Magno. NO RITMO DO RAP: música, oralidade e sociabilidade dos Rappers. In: História e Oralidade, Projeto História, n. 22.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. – 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. O local da cultura. 4ª reimpressão - Belo Horizonte - MG: Ed. UFMG, 2007.
- CASTRO, Simone de Oliveira. Na poética da cantoria – sertão e cidade no improviso de Ivanildo Vila Nova. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
- Cordel do Fogo Encantado. Antes dos Mouros. Composição Lirinha/Clayton Barros. CD Cordel do Fogo Encantado, 2001.
- DANTAS, Zé. Samarica Parteira. LP - Sangue Nordestino. Odeon, 1974
- DREYFUS, Dominique. Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34 1996.

Entrevista do Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1

GONZAGA, Luiz & TEIXEIRA, Humberto. Respeita Januário. Baião, 78 RPM RCA Victor 800658/B, 1950. Relançamento em LP – O Rei volta pra casa Luiz Gonzaga, 1982.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence, Org. A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. – São Paulo: EDUC, 2004.

MATOS, Maria Izilda. Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho. São Paulo – EDUSC, 2002.

_____. A cidade à noite e o cronista: São Paulo e Adoniram Barbosa. – Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MARTIN-BARBERO, Jesus, Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. 2a. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

RAMALHO, Elba Braga. Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

ROLNIK, Raquel História urbana, história da cidade?, Cidade e história, Salvador. UFBA/FAC. de Arquitetura, Anpur, 1992.

SILVA, Vladimir. Modos da Música Nordestina. Disponível em <[http:// www.pianoclass.com](http://www.pianoclass.com)>. Consultado em 13/12/2007.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TEIXEIRA, Humberto & GONZAGA, Luiz. Léguas tirana, valsa-toada em 78 RPM RCA Victor 800606/B, gravação 06/1949, lançamento, 10/1949.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Jonas Rodrigues de Moraes é mestrando do programa de Pós-graduação em História Social – PUC/SP, bolsista IFP Fundação Ford, Especialista em História do Brasil –UFPI, Graduado em História-UESPI, professor licenciado da Rede Pública Estadual do Piauí e da Rede Pública Municipal de Caxias -Ma.

[1] Esse autor utiliza a categoria do entre lugar ao articular sua crítica a de Espaço Internacional de Frederic Jameson, assim o autor descreve: “o que deve ser mapeado como novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é na verdade o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’. BHABHA, Homi. O local da cultura. 4ª reimpressão - Belo Horizonte - MG: Ed. UFMG, 2007.p.298.

[2] (Entrevista do Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1).

[3] Nesse trabalho o autor faz análise da cultura moçambicana denominando como acústica. LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. – São Paulo: EDUC, 2004.

[4] (Entrevista de Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1)